

ras, decaimiento del star system...) que afectará a sectores de la producción más dados al avance evolutivo que a esos sectores que se tratan de aferrar a modelos del pasado. El cambio vendrá dado por la incorporación de los diseñadores gráficos a la creación de los títulos de crédito (y cartelería), lo que supondrá una evolución radical en cuanto al diseño de proyectos que se apoyan en estas bases de valores funcionales y de disposición desarrollados en los años 40.

La configuración básica evoluciona en los 40 y culmina en los 50. En esos momentos el público pedía más información, las condiciones de producción estaban cambiando y el cine en relación a su público debía satisfacer estas nuevas exigencias. Surgen dos escuelas, la primera de ellas es la popularizada por los primeros westerns en pantalla ancha en los que la proyección comienza directamente con imágenes de la película sobre las que se superponen las letras del genérico. Tras esta situación espacio-temporal en la que la música termina de definir el género, comienza la acción propiamente dicha. De esta escuela descienden la mayoría de los créditos actuales y con ellos se pretende no romper el ritmo de la película, que es anticipado en esta secuencia (pre-genérico) en la que se introduce al espectador directamente en la acción.

Por último y aunque sea brevemente, debemos hablar de una segunda escuela en la que Saul Bass es la figura central, detonante que provoca el cambio de antiguos planteamientos tanto formales como conceptuales, y que supone una nueva concepción radicalmente diferente de las secuencias de títulos de crédito. Las secuencias de créditos englobables dentro de ésta tipología se caracterizan por constituir un espectáculo en sí mismos y poseer un potencial creativo que los convierte en elemento integrante y relevante activamente dentro del film total.

Sergei Prokofiev: El contrapunto musical eisensteiniano

FRANCISCO JOSÉ CUADRADO MÉNDEZ

En el ámbito del cine europeo, tras la segunda Guerra Mundial, un conjunto de relaciones profesionales entre parejas de compositores y directores marcará una estética y una profunda compenetración e investigación en el desarrollo de la unión de la imagen fílmica y la música. Podemos considerar a Prokofiev y Eisenstein, en los años previos al conflicto bélico, como el punto de partida de esta corriente. Las posteriores "parejas" que surgirán en el cine europeo (Rota y Fellini, Jarre y Lean, Fusco y Antonioni, Delerue y Truffaut) continuarán la trayectoria iniciada por los autores rusos.

De las tres colaboraciones llevadas a cabo por Eisenstein y Prokofiev ("Alexander Nevsky" en 1938, "Iván el Terrible" en 1944 y "La conjura de los Boyardos" en 1948) he seleccionado la primera para articular esta visión sobre ambos creadores en torno al cine como fenómeno audiovisual. Tal elección viene determinada por el hecho de ser el film más impersonal de Eisenstein, inserto dentro de un tenso clima político y una situación de hostilidad contra la Alemania nazi. El tema (la derrota infringida en el siglo XIII por el príncipe Alexander Nevsky y el pueblo ruso a los caballeros teutones) le es impuesto. "Aconsejado" por el Comité de Asuntos Cinematográficos, tras diez años sin poder terminar un solo film y con los fracasos de "¡Que viva México!" y "El prado de Bezhin" a sus espaldas, "Eisenstein advirtió lo importante que era para él elegir un proyecto que agradara a los burócratas de la cultura" (Harlow 1988:372); descarta el uso del montaje de atracciones puesto de manifiesto en *El acorazado Potemkin* y realiza una obra destinada a educar al pueblo soviético y traer al presente el recuerdo de las gestas de un pasado más glorioso¹. En este contexto, el realizador basa la significación del relato fílmico en la relación entre imagen y música. Es a partir de esta película cuando surge la noción de montaje vertical tratada por Eisenstein en su libro "El sentido del film".

Frente a las dos líneas de significación que se dan lugar en el montaje mudo por la conjunción de dos planos (A y B / B y C) y que dan como producto el sur-

gimiento de un tercer elemento significativo que no es ni uno ni otro pero que parte de ambos, en el montaje sonoro este esquema se multiplica, pues a las relaciones entre planos visuales A, B y C hay que añadir, por un lado, las relaciones igualmente intrínsecas a los planos musicales (A1, B1 y C1), y por otro, las establecidas entre los planos visuales y los musicales (A-A1, B-B1, etc.). Es de este modo como surge una sincronización física, en la que los elementos tonales y plásticos han de fusionarse por completo en un lenguaje común que Eisenstein identifica con el movimiento. Se origina de esta forma en el espectador una sensación física en primer lugar, a continuación una percepción y finalmente una cognición que conjugan estímulos imaginativos de la música y de las escenas visuales. A la imagen retiniana hemos de añadir una segunda imagen que podríamos llamar acústica y que enriquece la percepción hasta el punto de formar una imagen mental completamente distinta a la originada como producto de la exposición a un estímulo exclusivamente visual.

Esta relación simbiótica sirve como punto de partida para analizar de qué forma la música de Prokofiev se funde con la construcción visual eisensteiniana. Al igual que el realizador construye un relato que podríamos definir como epopeya histórica, la partitura para su banda sonora, con abundantes intervenciones corales y una rica orquestación transforma al conjunto fílmico definitivo en una grandiosa ópera cinematográfica. En una primera lectura superficial nos encontramos ante la construcción de un producto de una estructura lineal extremadamente simple y que transforma un acontecimiento histórico en un enorme espectáculo audiovisual, todo ello concebido para llegar directamente al pueblo ruso y fomentar en él un sentimiento de profunda unión.

Sin embargo, la unión de ambos discursos es mucho más profunda. "En 'Alexander Nevsky' se emplearon todos los métodos de montaje posible: hay secuencias en las que las tomas se recortaron para ajustarlas a un curso musical previamente grabado. En otras la música fue escrita para el encuadre definitivo de la película." (Eisenstein 1994:115). Encontramos una doble determinación del ritmo fílmico. Es este ritmo interno la ley estructural que preside el cruce de duraciones y de cadencias de cada fragmento de película, la norma que rige su composición, de la cual surge ese movimiento interior que otorga al relato cinematográfico una fluidez imprescindible para su percepción unitaria. El análisis efectuado por el propio realizador respecto a la secuencia del amanecer previo a la batalla sobre el

lago Peipus, aunque manifiesta un error de forma, sí es acertado para ilustrar la elaboración del movimiento fílmico y su percepción por el espectador².

Eisenstein argumenta que las líneas construidas a partir de la disposición de las diferentes notas de la melodía sobre el pentagrama son idénticas a las que rigen la composición de los doce planos que forman esta secuencia. Su error consiste en identificar la notación musical sobre el papel con la impresión de la imagen sobre el celuloide. Lo que sí es cierto (y quizás Eisenstein no supo manifestarlo correctamente) es que la evolución melódica sí establece un paralelismo con la visual. Existe una correspondencia entre la estructura visual del plano y el movimiento psicológico/mental que se produce con el paso de una nota a otra en la melodía. La imagen renuncia en este caso a su modo natural de ser percibida por el espectador, a su simultaneidad comunicativa, para transmitirse como lo hace la música, de forma lineal. La curva melódica de la partitura "guía" la exploración de la imagen fílmica por parte del espectador.

Se observa cómo, por ejemplo, la escucha de dos notas consecutivas transmite una sensación de estabilidad, que se completa con el mensaje visual de un plano del horizonte del lago; del mismo modo una sucesión ascendente de notas provoca una sensación acústica de curva ascendente, corroborada con una imagen visual de igual construcción plástica. A partir de aquí (y tengamos en cuenta que esta percepción se realiza de modo inconsciente), el espectador construye una imagen mental que unifica ambos estímulos de forma indisociable. De esta forma el "cognoscimiento" del mensaje que se pretende comunicar, la tensión existente en los soldados rusos instantes antes de la batalla, queda doblemente afianzado.

La construcción visual de la película responde a un elaborado simbolismo gráfico, en una doble vertiente: las formas y los colores. La geometría escrupulosa de los soldados teutones, siempre agrupados en triángulos, cuadrados o rectángulos, sus escudos, cascos y lanzas siempre dispuestos según figuras perfectas, contrasta con el "desorden" y el bullicio de los soldados rusos, como igualmente contrastan los rostros descubiertos de estos últimos con los cascos de los primeros que ocultan sus facciones y anulan su personalidad. La segunda vertiente es la que hace referencia al color: el blanco compacto, uniforme, sin manchas, de los caballeros teutones, que refleja el horror de un mundo deshumanizado se opone a las diversas gamas de colores que van desde el gris al negro en los soldados rusos, símbolo de vitalidad, de generosidad popular. Esta construcción visual tiene una

doble proyección sobre la música. Los tonos mayores, el tempo alegre y vivo, la rica instrumentación y el canto claro y natural de temas como la Canción sobre Alexander Nevsky establecen su oposición con los tonos menores, el tempo lento, la monocromía no ya solo instrumental sino melódica y armónica y la estridencia de resonancia metálica que conforma el tema *Peregrinus expectavi*, leitmotiv que identifica al ejército alemán a lo largo de todo el film.

Prokofiev realiza un espléndido trabajo a partir de la tímbrica, explotando todos los recursos que le ofrece la orquesta sinfónica: identifica inicialmente unos grupos diferentes de instrumentos con cada bando. En los temas asociados a Alexander Nevsky y el pueblo ruso predominan claramente sobre el resto de la orquesta los grupos de cuerda (violines, violas, cellos y contrabajos). Sin embargo, en los temas relativos al ejército teutón, el grupo de viento metal (trombones, tubas, saxofón) y gran parte del viento madera (oboes, clarinetes, fagotes) guían la melodía³.

Hay que destacar aquí el magnífico uso que Prokofiev, tras su experiencia y aprendizaje de la tecnología del cine sonoro en los estudios de grabación de la productora Disney, realiza en cuanto a la grabación con diferentes micrófonos, dividiendo la orquesta en dos salas y disponiendo los instrumentos a diferentes distancias de los receptores a fin de conseguir variados efectos acústicos de superposición de unos sobre otros⁴.

Prokofiev va más allá de esta mera división orquestal: se vale de la construcción subyacente en la mente del espectador, que ha identificado una instrumentación determinada con unos temas, con unos sentimientos y con unos protagonistas, para establecer relaciones que "superan" a lo que aparece en la pantalla. En la entrada de Alexander en Pskov y el ajusticiamiento de los prisioneros, a la imagen de estos últimos subyace una melodía basada en el vibrato del grupo de cuerda. Lo que se intenta transmitir aquí no es el sentimiento de los alemanes, sino el de los rusos proyectado sobre el enemigo. A su vez, la melodía triunfal que acompaña a la entrada del ejército de Alexander viene marcada por los instrumentos de viento metal, asociados originariamente al ejército teutón. Al igual que Alexander les ha vencido, también la música vital y popular de los rusos vence a la monofonía de *Peregrinus expectavi*, apropiándose de los timbres musicales antes pertenecientes al enemigo. En la famosa secuencia de la batalla sobre el lago helado se reúnen los diferentes temas aparecidos anteriormente, reflejando de forma visce-

ral y directa la lucha de los combatientes. Gracias al discurso musical, el espectador conoce a cada momento las distintas proyecciones realizadas a partir del punto de vista inicial bajo el que se rige toda la película, la perspectiva rusa. La imagen no se identifica nunca con los soldados alemanes, pues recordemos que estos carecen de personalidad y de sentimientos. La música sí adopta esta visión, unas veces a través de la percepción del pueblo ruso o asociándose directamente con las acciones de sus enemigos. En los planos que anuncian el comienzo de la batalla, el perspectivismo visual viene determinado por las miradas de Alexander y los soldados hacia el ejército alemán que se acerca. La música refuerza la tensión del instante así como la fuerza del ataque de los caballeros teutones, en contraste con el estatismo del ejército ruso. Es una de las secuencias en las que la intervención de Prokofiev se hace más patente y magistral, desencadenando una fuerza musical que culmina con el choque de ambos ejércitos.

Un último punto que quisiera tratar es la perfecta plasmación en este film de la concepción eisensteiniana de sincronización interna entre sonido e imagen. Ya en el manifiesto sobre el sonoro redactado por Eisenstein y firmado conjuntamente con Alexandrov y Pudovkin, manifestaba el realizador ruso que "sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje." (Eisenstein 1990:235).

La imposición de la sincronización física era un hecho al que ni Eisenstein pudo huir. Sin embargo, Prokofiev sí supo corresponder, al menos de forma parcial, a esta concepción de asincronía. Dos casos, ambos además de una extraordinaria belleza poética, se pueden ver en el film. En la secuencia de "reclutamiento" de combatientes para la batalla contra los invasores germanos, la llamada a la lucha lanzada por los oficiales es sustituida en este caso por el canto extradiagético del coro, en cuyo texto se encuentra esa llamada que no hace falta mostrar físicamente, sino que existe dentro del corazón del pueblo ruso.

El otro ejemplo lo constituye el comienzo de la secuencia denominada El campo de la muerte. En ella, finalizada la batalla, se vislumbran poco a poco, entre las tinieblas del atardecer, numerosas figuras que se acercan con antorchas. Son las esposas, novias o madres de los soldados, que buscan a sus familiares entre los caídos sobre el lago helado. Los gritos de estas mujeres son sustituidos en esta ocasión por el canto de una mezzosoprano solista, que integra a todas las vo-

ces de llamada, al tiempo que constituye un canto fúnebre y a la vez heroico a todos los muertos en la contienda. Los caídos reaccionan respondiendo a esa única llamada como si fuera la de su esposa, madre o hermana.

NOTAS:

1. Culmina así la serie de films sobre la exaltación de figuras legendarias dentro de la historia y la tradición rusa, iniciada en 1934 con Chapaiev, el guerrillero rojo, de Sergei y Giorgi Vassiliev.
2. Para una mejor comprensión de la exposición puede seguirse el gráfico reproducido en Eisenstein, S.M. (1994): *El sentido del film* (pág 115 y ss) o en Prendergast, R.M. (1992): *Film music, a neglected art* (pág 224).
3. La secuencia del ajusticiamiento de los rusos en Pskov al inicio del film da buena muestra de esta distribución orquestal, ya experimentada por Prokofiev en su obra justamente anterior, el cuento "Pedro y el lobo", donde Pedro está representado por el cuarteto de cuerdas, mientras al lobo corresponden las trompas.
4. "Prokofiev manifestó que 'en nuestras orquestas tenemos instrumentos muy potentes, como el trombón, y en comparación el sonido más débil del fagot. Si ubicamos el fagot bastante cerca del micrófono y el trombón a unos veinte metros del mismo, tendremos un potente fagot y en el fondo un trombón apenas audible. Esta práctica puede ofrecer un significado completamente invertido de la orquestación, que habría sido imposible en composiciones para una orquesta sinfónica'" (Prendergast 1992:49, traducción libre).

BIBLIOGRAFÍA:

- EISENSTEIN, S.M. (1994): *El sentido del cine*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
EISENSTEIN, S.M. (1990): *La forma del cine*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
HARLOW, R. (1988): *Prokofiev*. Argentina, Javier Vergara Editor.
PRENDERGAST, ROY M. (1992): *Film music, a neglected art*. New York, Norton.

"El sol del membrillo"

"No se descubre lo absurdo sin sentirse tentado a escribir algún manual de la felicidad"

DANIEL CUBERTA TOUZÓN

Ha pasado mucho tiempo desde que tuvo lugar la conferencia que aquí presento, entonces me vi con aproximadamente los mismos problemas con que me encuentro ahora. Tuve que plantearme qué era realmente lo que me atraía de esta película y por qué. Entonces empezó todo un proceso, de pensamientos, de lecturas que fue lo que quise contar en aquella conferencia. Por supuesto la película únicamente sirvió como primera referencia, como desencadenante de todo el proceso. Es una decisión que ya tomé entonces y que vuelvo a tomar. Me fascina la idea de un diario de imágenes, de impresiones, de una realidad que va creando la cámara con su estar allí. Una mirada que se cuenta a través de un proceso. Bien, eso quería yo, contar mi proceso, no dejando de hablar nunca de la película porque todo el tiempo quería encontrar y reconstruir al transmitir mi experiencia, lo que yo creía haber visto allí, lo que me había gustado de esa película. Espero que quede claro que todo el tiempo estoy hablando de esta película, y también que podría haber elegido cualquier otra para contar exactamente lo mismo. La cita que encabeza el texto (Camus, "El Mito de Sísifo") la encontré al final del proceso, fue un poco un punto de llegada, de llegada a ningún sitio, por supuesto.

JUNTO AL ÁRBOL. Aproximadamente a mitad de película un amigo de Antonio López lo visita mientras este continúa intentando plasmar en el cuadro la última luz de la tarde sobre el membrillero. Con una varilla mantiene las hojas en la posición que López le indica, comentan y comparten recuerdos y se ponen a cantar. Cantan: "cariño, cariño mío/ramito de mejorana/espuma que lleva el río/lucero de la mañana".

Ya no se si me gusta esta película, incluso creo que no me gusta en absoluto, pero esta escena y esta canción me gustan y mucho. Cuanto más se de esta peli-