

Bloch-Robin, Marianne, *Carlos Saura*. *Paroles et musique au cinéma*.

Antonia del Rey Reguillo

Universidad de Valencia (España)

Référence : Marianne BLOCH-ROBIN, *Carlos Saura. Paroles et musique au cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, 334 p.

Uno de los cineastas españoles que mejor y más asiduamente ha hecho uso de la música en sus películas es sin duda alguna Carlos Saura. Al revisar su filmografía, se observa que su interés por utilizarla como un elemento temático o expresivo ha ido creciendo a lo largo del tiempo, en paralelo al avance de su trayectoria profesional. Esta tendencia se intensifica a partir de la década de 1980, cuando el realizador inicia sus incursiones en el género musical. Desde entonces su producción ha estado jalonada por una serie de filmes donde la música asume un papel protagonista al convertirse en el imprescindible soporte sobre el que las tramas filmicas articulan su sentido. Dicho esto, en el preeminente papel que el cineasta español otorga al elemento musical subyace su propia circunstancia vital, la huella que en su ADN han trazado las raíces familiares, donde la figura de la madre pianista resulta el germen determinante de esa sensibilidad e interés hacia la música que caracteriza al realizador. Mediante ella se articula la impronta de la memoria en sus obras, la atención que el cineasta presta a los recuerdos, convocados frecuentemente en sus películas y dotados de una dimensión significativa susceptible de matizar los diversos sentidos del relato.

Y es esa voluntad de la que hace gala Carlos Saura la que atrae el interés investigador de Marianne Bloch-Robin, cuyo trabajo se ha centrado en el estudio de los roles que la música desempeña en el cine. Como ella misma se encarga de recordarnos, hasta la década de 1950 el papel concedido a la música en la historia del cine había sido secundario y solo a partir de entonces la tendencia empezó a cambiar, aunque harían falta algunos años más para que la música vocal

comenzara a tener reconocimiento como valor expresivo por parte de los cineastas. Y precisamente al uso de dicha música por parte del realizador español atiende su estudio *Carlos Saura. Paroles et musique au cinéma* publicado recientemente. Es el segundo título que ella dedica a la obra del cineasta tras el acercamiento previo que supone *Madrid dans l'oeuvre de Carlos Saura: Los Golfos, Deprisa, deprisa y Taxi*. Ambos demuestran no solo el aprecio e interés que la autora siente por el realizador, sino también el amplio conocimiento que de su obra posee.

1 - Una estructura bien armada

Por lo que respecta a *Carlos Saura. Paroles et musique au cinema*, la autora ha descartado ocuparse de los títulos musicales del cineasta y centra su estudio en sus veinticinco filmes no musicales. Desde esa elección, emprende un estudio que se sirve de una estructura muy medida con la que intenta guiar al lector en su exploración de las diversas vertientes de la música vocal. Está enfocado particularmente en el funcionamiento que dicha música cumple en la narración, es decir, la forma en que es capaz de evocar elementos culturales o históricos proyectando el relato hacia espacios, épocas, etc. que conectan con los de la diégesis, aunque no pertenezcan estrictamente a ella. El estudio lo articulan tres amplios capítulos dedicados, el primero, a valorar el peso y la evolución de la música en las obras de ficción dirigidas por Saura entre 1959 y 2003, es decir desde *Los Golfos* a *El séptimo día*, una franja creadora de más de cuatro décadas en la que se enmarcan algunas de sus películas más reconocidas. En el conjunto que tales filmes conforman, Bloch-Robin distingue cinco grandes periodos 'musicales' que va definiendo a partir de las peculiaridades que caracterizan a sus películas correspondientes. En paralelo, la estudiosa marca con cuidadosa precisión los porcentajes de uso de fragmentos musicales en cada caso y el peso específico que en el conjunto alcanza la música vocal. De definir esta última se encarga mediante el uso de numerosos ejemplos que evidencian las funciones expresivas y narrativas que es capaz de desempeñar en el contexto diegético.

El segundo capítulo está dedicado a analizar el papel que la música vocal cumple en el orden del relato, en su tiempo y en su espacio y a demostrar hasta qué punto es capaz de alcanzar una función determinante para facilitar los mecanismos de comprensión espectatoriales, singularmente en las secuencias memoriales, oníricas o fantasmáticas que habitualmente Saura intercala en el cuerpo del relato fílmico para volver al pasado, a sus sueños y a sus obsesiones. Es en esos casos cuando la música vocal contribuye a incorporar nuevos niveles narrativos que funcionan en paralelo a la trama central. Ella misma juega también un papel determinante en la percepción del tiempo fílmico por su capacidad para modificar la vivencia de la velocidad narrativa en el contexto de una secuencia fílmica. Así lo testifican los ejemplos de los que Bloch-Robin se sirve para evidenciar hasta qué punto resultan efectivos los motivos musicales elegidos por el cineasta como recursos dramáticos capaces de acelerar o ralentizar el tempo del relato en un momento o secuencia dada. En esa suma de capacidades discursivas, la música vocal se muestra también eficaz a la hora de contribuir a la construcción del espacio diegético, ampliándolo, reduciéndolo o conectando espacios diversos. En cualquier caso, la eficacia de la música vocal para modelar tanto el tiempo como el

espacio diegéticos reside en el hecho de que por sí misma puede llegar a constituir un espacio específico con múltiples implicaciones metafóricas. De ahí su eficacia como instrumento discursivo polivalente.

Por lo que respecta al tercer capítulo, su contenido tiene que ver con el papel que juega la música vocal en el proceso de la instauración del punto de vista. Si se piensa en los personajes, el rol que desempeña dicha música en la definición de sus puntos de vista en el marco de la ficción resulta determinante para lograr su caracterización específica. Igualmente, aquella también es esencial para marcar la huella del enunciador fílmico, que en la obra de Saura se hace presente de forma notoria. Por otra parte, dado que la música vocal utilizada en sus películas suele provenir de textos preexistentes, el uso que de ella hace el cineasta representa en sí mismo el ejercicio de intertextualidad inherente a cualquier actividad creadora.

2 - Un libro tan útil como necesario

Con esta exhaustiva incursión en la obra de Carlos Saura, además de lograr un estudio notablemente profundo de los mecanismos significantes puestos en juego por el cineasta en su empleo de la música vocal, Marianne Bloch-Robin logra trascender el caso particular de su objeto de estudio para situar su trabajo en el marco general del relato cinematográfico. Así, el análisis de la obra del cineasta español se transforma en el vehículo propicio para conformar un cuadro teórico capaz de definir y aprehender el papel que en el cine desempeña la música vocal, considerada en su doble naturaleza musical y verbal. Sirviéndose de una metodología de carácter multidisciplinar que combina los recursos propios de los estudios cinematográficos —el análisis fílmico, la historia y teoría del cine, la narratología y la estética— con otras disciplinas como la musicología y el hispanismo, la autora sustenta su estrategia de análisis en los trabajos de Gerard Genette mediante la adaptación de algunos de sus conceptos para definir las relaciones de diferente orden que surgen entre la música vocal y el texto fílmico. En paralelo a esa estrategia metodológica, la autora también hace uso del análisis cuantitativo de la materia musical en relación con la duración total de las películas, intentando establecer las posibles correlaciones existentes entre la música empleada y el valor estético y narrativo que alcanza en el marco del conjunto dramático. Con un exhaustivo muestrario de ejemplos tomados de las películas y desgranados a lo largo de los capítulos, Bloch-Robin desvela cómo el sentido de la música vocal hay que situarlo antes en el nivel de la connotación y de la sugerencia que en el de la denotación. Así, merced a la combinación de ambas, sugerencia y connotación, las palabras que incorporan los fragmentos musicales alcanzan un valor semántico suplementario capaz de orientar sustancialmente el significado de una secuencia y hasta de la película en su totalidad.

Sin lugar a dudas, el modelo de análisis empleado por la autora y las múltiples perspectivas desde las que ha estudiado el funcionamiento y las posibilidades significantes de la música vocal han sido factibles merced a la extraordinaria amplitud y diversidad de la filmografía sauriana y a la enorme cultura musical del director, cuyo eclecticismo permite observar en sus películas períodos musicales y estilos muy diversos. Gracias a ello, el trabajo de análisis ha podido sustanciarse en un

modelo suficientemente genérico y susceptible de ser aplicado al análisis narratológico y estético de los fragmentos de música vocal habidos en cualquier película de ficción.

Teniendo en cuenta que, como la propia autora señala, desde principios de los años sesenta, viene dándose por parte de los realizadores una tendencia creciente a integrar canciones en el marco de la trama fílmica para vehicular a través de ellas opiniones, sentimientos y emociones tanto de los personajes como de la propia enunciación, no es exagerado afirmar que el estudio contenido en este libro constituye una obra fundamental para los futuros investigadores. Por eso mismo, no sería errado calificar su modelo de análisis como una herramienta que se percibe de gran utilidad para los interesados en continuar trabajando este tema. Es decir, aquellos que quieran seguir avanzando en el estudio de la música vocal en el cine tienen en este texto una sólida base metodológica en la que apoyarse. Y consecuentemente el interés de su autora por contribuir a reforzar la consciencia del gran valor de la música y la materia sonora en los estudios fílmicos no se verá defraudado. Con su trabajo, Marianne Bloch-Robin ha contribuido de forma muy notable a que la materia sonora deje de ser la pariente pobre de la imagen en las películas para que se le otorgue a la música vocal la importancia y consideración que merece en su condición de elemento tan esencial como indispensable en el proceso de conformación de el/los posible/s sentido/s de la película.