

## *Entrevista con José María Sánchez Verdú (2) «Es muy importante no molestar a la película desde la música»*

PACO YÁÑEZ

**Paco Yáñez.** Además de la dimensión educativa, que une su pasado y su futuro en este presente en el que ha accedido a una nueva cátedra en Madrid, nos convoca hoy su llegada a Santiago de Compostela gracias a un encargo del Festival de Stresa, de la Casa da Música de Oporto y de la Real Filharmonía de Galicia, futo del cual es su banda sonora para la película *La chute de la maison Usher* (1928), de Jean Epstein, la segunda gran banda sonora original que compone, tras *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (2002-03), partitura orquestal para la cinta homónima de Friedrich Wilhelm Murnau que se ha convertido en uno de sus mayores éxitos por la cantidad de veces que se ha tocado junto con la película. En el caso de *La chute de la maison Usher*, se trata de un proyecto vinculado a un realizador que sé que lo motiva especialmente, no sólo como director de cine, sino como pensador. ¿Qué le atraía de esta película, en particular, y qué del pensamiento de Jean Epstein, en general?



José María Sánchez-Verdú  
© by J. M. Sánchez-Verdú

**José María Sánchez-Verdú.** Las primeras lecturas que realicé, hace años, de algunos de sus libros sobre cine o filosofía, como *Buenos días, cine (Bonjour cinéma!, 1921)*, o *La inteligencia de una máquina (La intelligence d'une machine, 1935)*, me golpearon muy fuertemente. Eran pensamientos muy profundos desde el punto de vista de un cineasta que, además, estaba muy vinculado a la filosofía: como pensador y cineasta iba de la mano, y esto me parecía enormemente enriquecedor porque no se podía separar una faceta de la otra. Desde hace ya años tenía esta película suya, *La caída de la casa Usher*, como una posibilidad de trabajo en torno no sólo al sonido sino también a los aspectos filosóficos del pensamiento de Epstein. Para mí son muy cercanos, y el desarrollo dramático y de montaje

de la película me ofrecía un terreno fascinante de trabajo como compositor.

Primeramente, hace dos años, en la Academia de las Artes de Berlín estrené una obra-instalación enorme (coproducción entre el ensemble ascolta y la Akademie der Künste Berlin), de más de una hora de duración, con tres proyectores cinematográficos analógicos, de 16 y de 35 milímetros, un proyector digital, con varias pantallas enormes para proyecciones, electrónica en vivo y todo unido al ensemble ascolta espacializado, al Studio für Elektroakustische Musik de la propia Academia y aparatos pioneros en la electrónica de Hermann Scherchen, como su esfera rotante de treinta y dos altavoces en dos canales, etc. Era un proyecto enorme en un espacio diáfano muy grande en el que el público se movía libremente entre diferentes instalaciones y zonas espacializadas dramáticamente. Todo, junto a los films y con manipulaciones en vivo de las películas cinematográficas por parte de la artista y especialista Deneb Marcos. Esta obra estaba vinculada, entera, al libro *La inteligencia de una máquina*. La obra se titula *Alegorías de la luz* (2017), y es, precisamente, porque Epstein siempre hablaba del cinematógrafo como del arte de la imagen en movimiento: ese concepto de esos momentos paralizados de luz que eran desplegados a través del uso del tiempo. Esta obra fue una experiencia muy especial; y, a partir de ahí, incluso propuse al ensemble ascolta pensar en hacer *La caída de la casa Usher* juntos, porque ellos hacen muchos proyectos de nuevas bandas sonoras sobre cine mudo; y la cosa estuvo así, hasta que vino este encargo, a través del Festival de Stresa, en Italia, por medio de su director artístico y de uno de sus asesores, Carmelo Di Gennaro, que me propuso hacer la música para una película después de haber conocido mi trabajo con el *Nosferatu* (1922) de Murnau. Una propuesta inicial fue el film de Dziga Vértov de *El hombre de la cámara* (*Человек с киноаппаратом*, 1929), pero realmente yo tenía en mente la película de Epstein, así que intenté convencerlo, y lo conseguí. Incluso surgió la posibilidad de hacer esta película junto a la versión inacabada de la ópera de Debussy [con libreto del propio compositor a partir del relato *The Fall of the House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe], lo cual hubiera sido muy interesante, también: enfrentar la misma historia en dos formatos distintos. La cosa fue perfilándose y, al final, el proyecto fue hacer la banda sonora para una orquesta grande sobre la película de Jean Epstein, solamente, y así fue como se estrenó, a finales de agosto [31 de agosto de 2019, a cargo de la Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, bajo la dirección de José Antonio Montaña, en el marco del Festival de Stresa]. Y ahora ha venido aquí, a Santiago de Compostela.



Real Filharmonía de Galicia en el estreno español de *La chute de la*

Lo que más me interesaba eran aspectos relacionados con su pensamiento como filósofo y como director de cine, que tienen que ver, sobre todo, con el uso del tiempo y el uso del montaje, con la reflexión sobre cómo crear un montaje de imágenes en diferentes *tempi*. En Epstein todo esto es algo absolutamente musical; y después, el uso de algo que él empezó a hacer, primero, con las imágenes, como es el *accelerando*, el *ritardando*, casi con claves que tienen que ver con la mística, con el simbolismo, con elementos de la revelación, con Zenón,

*maison Usher*, de José María Sánchez-Verdú. Santiago de Compostela, 28 de noviembre de 2019. © 2019 by Xaime Cortizo / RFG

uno de los presocráticos, que aparecía por detrás, etc. Debo decir que estoy muy vinculado desde hace unos años con Parménides, por un gran proyecto para el

año que viene [que será estrenado por la Orquesta Nacional de España el 27 de marzo de 2020 en Madrid]; es decir, que todo iba de la mano, y todas estas cualidades y elementos integrados de la película me parecían fascinantes, precisamente, para hacer un trabajo que enriqueciera y que fuera de la mano de la película de Epstein. Éstas eran las coordenadas en las que me quise mover, y ahí es donde he desarrollado esta pieza de sesenta y tres minutos para orquesta.

**PY** Nos habla del proyecto operístico inacabado de Claude Debussy, y no sé en qué grado lo cita, siguiendo algo que ya es habitual en su obra, como la creación de un palimpsesto superponiendo otras músicas, pero es cierto que ayer, en el estreno español de su nueva banda sonora, reconocí un tema que nacía en las trompetas, un tema de naturaleza tonal, más clásico, que después iba evolucionando siempre muy vinculado a los metales, ¿era éste el material extraído de la ópera de Debussy?

**JMSV** La idea germinal y fundamental en este trabajo ha sido la creación de una serie de líneas que aparecían en varios momentos, y que se van moviendo en el tiempo, como trazos caligráficos... Éstas no vienen de Debussy. Son líneas de tiempo en el espacio... Sin embargo, es una trompeta la que, sobre todo al inicio, interpreta muy leve y fragmentariamente ese tema debussyano como un eco; son varios guiños casi imperceptibles los que aparecen en mi partitura, creando una especie de pequeño palimpsesto con ese proyecto inacabado de Debussy, que para mí es uno de los grandes compositores de la historia.

**PY** Guiños que, asimismo, incorporan a su partitura un lenguaje completamente distinto del suyo: de repente, escuchamos unas relaciones interválicas que no tienen nada que ver con el resto de la obra. Lo que también acompañó a la interpretación de la banda sonora, al menos ayer, y a modo de preludio, fue *El palacio encantado* (2019), una breve pieza para guitarra y orquesta. ¿Cómo surge este preludio y qué relación tiene con lo que es la banda sonora original para *La chute de la maison Usher*?

**JMSV** Como la película dura sesenta y tres minutos, y puede ser un poco justa para un formato de concierto sin pausa, se habló de la posibilidad de anteponer una pequeña pieza como introducción. Así surgió la idea de hacer algo especial, y me lancé a componer esta pieza. *El palacio encantado* (*The Haunted Palace*) es un poema que está dentro del propio relato de Allan Poe. Es un poema, simbolista, maravilloso, muy hermoso, sobre un castillo que parece estar desapareciendo; digamos que es como una *mise en abyme* de todo el cuento de *La chute*. Con la inspiración de ese poema de Poe, la idea fue hacer una obra donde la guitarra, además, tuviera, al igual que en la obra grande para el film, un peso especial. En *La chute de la maison Usher* la guitarra es una especie de eje o centro; la guitarra aparece continuamente como una especie de símbolo, una especie de tótem, una especie de elemento que a veces se toca, a veces no se toca, se mueve, se manipula, se le rompen las cuerdas, resuena o se calla... Su presencia se antoja muy esencial, y proveniente, en una primera percepción, de la música popular: el sonido del rasgado, de tocar sólo las cuerdas, dan su perfil a este instrumento. El protagonista, Roderick Usher,

toca la guitarra en varias ocasiones... El olor a madera y a cuerdas de esta guitarra se transubstancia en la película y en la banda sonora; y en *El palacio encantado*, ocupa el centro. La pieza, ahora mismo, es bastante breve, pero, en realidad, es un *work in progress* de un futuro concierto para guitarra y orquesta. Su futuro pasa por Helsinki.

**PY** De hecho, y aunque se trate de distinta estética y planteamiento, en algunos momentos nos recuerda a *Grabstein für Stephan* (1978-79, rev. 1989), de György Kurtág, con esa guitarra cuyas cuerdas al aire que se lanzan a la orquesta.

**JMSV** Exactamente, es el lado más primigenio de una guitarra: qué puede hacer una guitarra si no interviene la cultura de la interpretación; en realidad, es lo primero que hace un niño cuando toca. Es poner en vibración sus cuerdas en forma de arpegiado.

**PY** Sin embargo, en su banda sonora para *La chute de la maison Usher* hay más de una guitarra, el guitarrista toca dos instrumentos.

**JMSV** En la película, a veces, aparece el lado primigenio de estos acordes, de estas cuerdas al aire; pero, además de esta aura, la parte de guitarra recorre muchos otros vericuetos. El guitarrista usa dos guitarras, y a veces, las dos a la vez. Cada una tiene una afinación distinta. En seguida se transforman en instrumentos ricos y complejos en la película. Ayer, el guitarrista gallego Ramón Carnota hizo un trabajo excepcional. Esta guitarra posee decenas de posibilidades distintas, y aparece en innumerables perspectivas; muchas veces, transformada. En realidad, tiene muchos papeles en el film, y a veces aparece como guitarra, y muchas otras veces, no. Cuando se tocan las dos guitarras a la vez, cada mano hace una cosa. Esto hace que esté jugando con dos sillas y tenga los dos instrumentos, siempre, preparados y alternando: es una especie de metaguitarra. Es un instrumento, digamos, expandido para representar esa figura esencial que en el film juega el instrumento guitarra.

**PY** Una guitarra que tiene, además, una vinculación muy especial en su partitura con el arpa del piano.

**JMSV** Sí, el piano de cola pasa a ser una ampliación de la guitarra en muchos momentos. Además, el piano es también la encarnación de un instrumento que aparece en el film: el arpa. Esta arpa virtual se expande a través de la guitarra, a través del piano (en sus cuerdas por dentro, especialmente). Al final, se trata de cuerdas resonantes de varios tipos, que se van expandiendo como aparatos productores de sonidos por todo el espacio instrumental de la orquesta.

**PY** En su banda sonora hay elementos musicales claramente diegéticos, como los golpes a los clavos, la tormenta, las campanadas, el reloj...; pero también hay mucha música extradiegética, por medio de la cual entra en la psique de cada personaje. Tampoco es que, por lo que he visto y escuchado, se perciba una voluntad en su trabajo de acompañar cada imagen de su sonido estrictamente diegético, sino que crea texturas y ambientes que van más allá de lo contingente. Me gustaría saber, por tanto, ¿cómo se ha planteado esta relación entre lo diegético y lo extradiegético; es decir, la relación de su banda sonora con lo que estrictamente sucede en la

pantalla en términos sonoros?

**JMSV** Realmente, es lo mismo que ha hecho Epstein en su película con respecto al montaje, en cuanto a los anclajes o los pasos de unas secuencias a otras. De una forma autónoma, la música tiene que tener también sus propias reglas de dramaturgia, de montaje, de cambios y de evolución, y eso hace que la banda sonora no sea siempre un trasunto paralelo de lo que ocurre en la película: la música intenta no recrear una dramaturgia sólo paralela, que sería algo absolutamente previsible y fácil. Por eso se producen diferentes desfases y diversas formas de interactuar entre ambas. De ahí, que los momentos diegéticos son clarísimos: todos esos que has dicho y muchos más; por ejemplo, cuando se llama a la puerta, o cuando se gira un personaje, que hay instrumentos que realizan un pequeño chirrío imitando ese giro. Pero el gran campo de trabajo pertenece al mundo de las asociaciones.

**PY** También, las muchas caídas de objetos que vemos en pantalla, como las de los libros, que se acompañan en la banda sonora de sucesivos *glissandi* en las cuerdas.

**JMSV** Exacto. O el sonido de su papel, o el de las atmósferas de los espacios que se presentan en el film, etc. Es decir, hay muchas cosas evidentes; pero, en muchos casos, son muy sutiles, desarrolladas de forma superpuesta: son como muchas capas que van primando unas sobre otras en movimientos tectónicos... Lo que no es diegético, es todo lo que tiene que ver con el mundo de la psique, con el mundo de la naturaleza, de esa perspectiva de la revelación de la que hablaba el mismo Epstein, y van creando capas de sentido. Uno va viajando en la película y se va creando estratificaciones de una especie de sentido semántico muy interior, muy epidérmico, y eso es lo que te va creando la propia dramaturgia de la banda sonora de la película, de la música en sí. La película y la música juegan con estas dramaturgias que se van rozando casi como dos pañuelos, como dos paños de seda, y entre ellos se van creando transparencias. Una idea muy importante es no molestar a la película desde la música, y que a veces parezca que la música no está. Esta sutilidad, para mí, es un objetivo poético con mis trabajos para el cine. Algunas de las críticas más interesantes sobre mi *Nosferatu* han venido por ahí: que uno, al final, pensaba que no había música, que estaba, pero se adaptaba como un sutil guante que no molesta, pero que la enriquece enormemente. Se trata de que la música no moleste nunca a la imagen, de conseguir una especie de adecuación que, en el fondo, le cree un sustrato de profundidad, pero no de imposición.

**PY** Nos habla de las fases de montaje fílmico del propio Epstein, y hay momentos en su banda sonora en los que la relación musical con ese ritmo de montaje resulta muy evidente; por ejemplo, en la parte central de la película, cuando se suceden de forma frenética las imágenes del lago y los árboles, la música avanza vertiginosamente en varias capas; o, de forma muy clara, en la conducción del cadáver de Madeleine Usher hasta el cementerio, con las imágenes superpuestas que Epstein monta en imagen y que tienen su correlato en los diferentes *tempi* simultáneos de la orquesta. Esto es algo que me hace pensar si no se habrá llegado a plantear la necesidad de más de un director al frente de la orquesta, por la profusión de *tempi* simultáneos en la banda sonora.

**JMSV** Se podría haber hecho, pero preferí hacer algo no especialmente difícil en ese

sentido, y manteniendo un rigor muy claro y hasta complejo, hacer uso de esta cierta reducción de los medios. Con un director se puede crear una música en la que la orquesta puede moverse en diferentes *tempi* superpuestos; a veces hay hasta cuatro o cinco *tempi* distintos a la vez, pero nunca hace falta más de un director: el director puede controlar todo, hay maneras de marcarlo y de hacer cosas (incluidos *accelerandi* o *ritardandi* superpuestos) para que se creen planos politemporales en la composición.



José María Sánchez-Verdú saludando al público tras el estreno español de *La chute de la maison Usher* a cargo de la Real Filharmonía de Galicia. Santiago de Compostela, 28 de noviembre de 2019. © 2019 by Xaime Cortizo / RFG

**PY** Todo este recorrido nos conduce a un final que diría típico de José María Sánchez-Verdú, pues nos recuerda a otras obras suyas: parece que en los últimos minutos de la banda sonora, con el colapso de la casa Usher, hubiese una unión de destrucción y construcción, una circularidad en la que se alcanza un clímax en el que, a pesar de la caída de la *maison*, se produce como una reconstrucción de elementos musicales previos que se relacionan con algo que señalaba sobre su música Rainer Pöllmann hace ya años: esa nostalgia del material, que aquí genera cierta circularidad, aunque en esta partitura no utilice usted especialización para acentuarlo, como en *Nosferatu*, donde el coro se espacializaba; aquí se centra más en lo que sucede sobre el escenario.

**JMSV** Sí, realmente es curioso que hay conexiones entre *Nosferatu* y ese pensamiento del cine expresionista del Murnau de los años veinte con el pensamiento de este cine simbolista de Epstein, o esta literatura que tanto amó, también, Debussy. Me refiero a lo que tú has adelantado de la circularidad, que no es algo que sea Verdú, sino que yo creo que ese mismo capullo que aparece al final, que parece que se destruye, vuelve a ser un regenerador de otro ciclo, es el paso para una nueva metamorfosis. La circularidad aparece en este pensamiento, y ha sido importante; por eso, esos clímax de consumación que están en la película, dentro de la casa, tienen un trasunto, también, en la música, en la que se produce una disolución absoluta en el sonido primigenio de piedras; queda la resonancia del basalto, de la base de algo. Pero sobre ese algo vuelve a aparecer otra cosa que puede ser el reinicio de otro ciclo, como la misma dinastía de los Usher.

**PY** Es obvio que existe cierta continuidad entre sus respectivas bandas sonoras para *Nosferatu* y *La chute de la maison Usher*, pero hay diferencias manifiestas en las relaciones que cada una de ellas establece con la imagen filmica. En *Nosferatu*, por ejemplo, había elementos del fotograma que tenían su forma musical directa, como el acordeón, que representaba al vampiro; el arpa, que daba forma musical a los mordiscos de *Nosferatu*; o el oboe, que era el trasunto orquestal de Ellen. En esta nueva banda sonora podemos decir que se ha reinventado usted, y no ha utilizado una vinculación tan lineal y directa entre fotograma y orquesta. En este sentido, ¿cómo se planteó las relaciones entre la película y la banda sonora, qué nueva propuesta, a nivel estético, nos presenta con respecto a *Nosferatu*?

**JMSV** Haces una muy importante consideración, porque realmente, al escuchar esta nueva banda sonora, uno se da cuenta de que ha cambiado, precisamente, este acercamiento a través de *leitmotive*, por un lado, y también la interrelación entre instrumentos, o tipologías

de sonidos, y personajes, por el otro. Y esto es porque en la casa Usher estamos en un mundo casi metafísico, estamos en un mundo de espíritus, no de personas vivas. Digamos que la casa es un edificio casi vacío en la historia, en el espacio y en el tiempo, y éstas son coordenadas para personajes que interactúan, pero que parece que no existen. Estoy pensando en las películas de Marguerite Duras, con esos edificios vacíos... Aquí es algo parecido, con ese carácter casi traslúcido y fantasmagórico de los personajes que me hace centrar la música y la reflexión del sonido sobre otros aspectos, como son los objetos, como la guitarra, o las luces, o los movimientos de la cámara sobre ciertos ángulos; o los espacios, por ejemplo con esos planos tan profundos que filma Epstein; o esos *ostinati* que hago en la música cada vez que se está en el espacio interior, que es aquél condicionado por esas máquinas, con ese trasunto del *tempo* que se va expandiendo cada vez más, a diferencia de lo que es el mundo exterior, que ofrece unos condicionamientos de la naturaleza distintos, con atmósferas orgánicas (agua, viento, fuego...) que te envuelven, con el lago, las brumas, el incendio final. El mundo interior te abre el mundo de las máquinas, en el sentido de Epstein, y ambos mundos son mucho más importantes que los personajes, así que ninguno de ellos tiene una fuerza dramática musical en sí, sino que es el contexto el que los conduce a través de la película

**PY** En su mirada al cinematógrafo, que me consta es atenta, ¿a qué películas le gustaría poner banda sonora en el futuro? Normalmente, hablamos de películas mudas.

**JMSV** Siendo un amante del cine, veo que muchísimos autores de cine, desde los años veinte o treinta, han solucionado muy bien los temas relacionados con el sonido, con la imagen, con el uso o no de la música, hasta llegar a Andréi Tarkovski o a Béla Tarr... Asimismo, no tengo ningún proyecto en torno a una película, aunque me encantaría volver a esta apasionante forma de componer.

**PY** Y, aparte de lo que es el cine mudo, de componer para una película ya existente, ¿ha tenido alguna propuesta para componer la banda sonora original para una película actual?

**JMSV** Hace muchos años hice varias bandas sonoras para películas experimentales de la Escuela de Cine de Berlín, y cosas así; pero, en los últimos años, ha sido más bien al revés: diferentes cineastas con una búsqueda de sonido muy particular, tanto en Alemania como en España, han buscado obras mías que ya existían, o fragmentos, o alguna forma de montaje, para enriquecer o crear lo que es el sonido para determinadas películas y varios cortos; y también, incluso, para una obra de teatro, hace dos años. Me sorprendió mucho, en el sentido de la música para el cine, que hace año y pico me dieran un premio en el Festival Iberoamericano de Mallorca, por una banda sonora de un corto de Marta Eguilior, una estupenda joven cineasta y directora de escena con la que ya colaboré, como director musical, cuando dirigió la puesta en escena de *Der Kaiser von Atlantis* (1943-44), de Jakob Ullmann. Usamos varios fragmentos de una obra mía para un corto suyo. Pero, por el lado que dices, no: no tengo ninguna vinculación con el cine comercial, o para hacer proyectos distintos. Por ahora, mi trabajo está por otros terrenos.

**PY** *Nosferatu* es una de sus partituras más exitosas, pues ha sido programada en numerosas

ocasiones y países; ahora, *La chute de la maison Usher*, ¿qué próximos escenarios tiene ya asegurados?

**JMSV** *La chute de la maison Usher*, tras Italia y Santiago de Compostela, en unos meses [octubre de 2020] irá a Colonia, con la WDR Sinfonieorchester. Y después, a la Casa da Música, en Oporto, con su orquesta titular y Brad Lubman. Estos son los dos siguientes lugares. Teniendo en cuenta que la banda sonora se estrenó hace dos meses y pico, está muy bien que ya esté programada en cuatro sitios, estoy muy contento tras tanto trabajo. Y espero que después salgan más sitios y que pase como con *Nosferatu*, que se ha hecho continuamente en múltiples países del mundo.

© 2020 Paco Yáñez / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados