• Patricia Juan Pérez

Las composiciones musicales para cine: apuntes sobre el uso de la música en *LA DOBLE VIDA DE VERÓNICA* de Krzysztof Kieślowski

Cuando el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière presentaron sus primeras películas en París, quedó fijado lo que se considera ampliamente como el inicio del cine. No tardó demasiado en llegar la sonoridad a las proyecciones, aunque de una manera muy diferente a la que se escucha hoy en las grandes producciones hollywoodenses. En poco más de un siglo el uso del sonido en el cine se ha perfeccionado y ha revolucionado la configuración del lenguaje cinematográfico. La introducción de la música en las obras fue, junto a los diálogos, el mayor cambio en el paso del cine mudo al sonoro. Con ella se abrieron nuevas posibilidades expresivas que han sido explotadas por compositores y directores. En este ensayo se pretende poner de relieve algunas de esas posibilidades en las composiciones creadas para el cine, a partir del análisis del filme *La doble vida de Verónica* (1991), de Krzysztof Kieślowski.

Desde muy temprano, la producción cinematográfica ha tenido una estrecha relación con la música. Incluso antes, las representaciones teatrales y óperas ya utilizaban el elemento musical como parte esencial de la experiencia estética y este tenía gran influencia en la recepción de las obras por parte de los espectadores. En la época del cine mudo se contrataban músicos que eran ubicados en algún lugar de la sala de proyección e interpretaban en vivo, por lo que el efecto conseguido era diferente cada vez. Inicialmente, el cine se concibió como espectáculo de entretenimiento para un público acostumbrado a presentaciones más interactivas donde se gritaba y conversaba, por lo que la música se empleó, según refiere Alfonso Cisneros, para mantener a la audiencia en silencio (Cisneros Cox, 2005). También tenía otras utilidades, como disimular el ruido del proyector y resaltar ciertos elementos de la imagen.

Un poco después se popularizaron las cue sheets, especie de partituras donde se indicaba a los intérpretes qué tipo de música tocar en cada escena. En *Napoleón* (1927), Abel Gance da ciertas directrices para la interpretación, como cantar *La Marsellesa* en

algunos fragmentos específicos. Con el estreno de *El cantante de jazz* ese mismo año, irrumpe el cine sonoro y se comienza a introducir la música en escena. Al principio todo se grababa en una sola pista, por lo cual el resultado de la unión de voces, música y ruidos podía ser un poco caótico. A partir de los años treinta, se comenzó a grabar en tres o más pistas distintas, lo cual dio lugar a que los compositores se liberaran de muchas ataduras técnicas y pudieran experimentar más abiertamente. En la película *King Kong* (1931), por ejemplo, Max Steiner desplegó recursos musicales que enriquecieron el discurso fílmico y fueron signo de un nuevo momento para la música cinematográfica.

De esta forma, Hollywood –con sus grandes estudios– comienza a crear departamentos de música especializados que se encargaban enteramente del diseño musical. Como la mega-industria cinematográfica estadounidense tenía el objetivo de satisfacer a amplios públicos y generar altos ingresos a través de ello, se concentraron en géneros y fórmulas que funcionaban para causar impacto y emociones en el espectador. En los cuarenta y los cincuenta se produjeron también grandes musicales hollywoodenses como *Un americano en París* (1951) o *Cantando bajo la lluvia* (1952), que implicaban una composición musical previa a la grabación de la película. Desde este momento se empieza a comprender la necesidad de idear un lenguaje propio de la música para cine que sentaría las pautas para los nuevos caminos creativos de los años sesenta.

En esta década emergieron movimientos innovadores en Europa como la Nouvelle Vague, el Free Cinema o el Nuevo Cine Alemán, y hay un florecimiento de los estudios independientes. Estos incorporaron nuevas sonoridades como el jazz, la música griega o brasileña (Cisneros Cox, 2005). Por otro lado, el decenio estuvo marcado también por el nacimiento de los *spaghetti western* y por el uso del pop en la música cinematográfica, lo cual daba un aire más *light* y comercial.

Los setenta representaron un regreso a las composiciones orquestales y la introducción de tecnologías novedosas como los sintetizadores. La década siguiente continuó explotando los recursos de años anteriores ya mencionados como el pop, los sintetizadores y las orquestas sinfónicas. No es de extrañar entonces que, para los noventa, existiera una gran pluralidad creativa, marcada por el estilo individual de cada compositor.

Este breve recuento permite conformar un panorama de la evolución de la música para cine, que estuvo siempre marcada por las innovaciones técnicas y conceptuales.

A través de la música, en el contexto fílmico, es posible generar en el espectador emociones concretas y caracterizar a los personajes, objetos o situaciones. Respecto a sus funciones Jaume Radigales declara:

> Se puede decir que (...) crea atmósferas ambientales, da continuidad suavizando las elipsis, puede ser objetiva (bloque de enlace) o subjetiva (interpretación por el espectador), y, por último, puede jugar con las metonimias diciendo más de lo que narra la palabra o la imagen (2008).

Por consiguiente, la música es un elemento constitutivo del discurso fílmico, ya que complementa estética, estructural y emocionalmente la obra. Su análisis debe estar en relación directa con los aspectos visuales de la película. Imagen y música no pueden separarse, pues son interdependientes en tanto aportan significados la una a la otra. Asimismo, es necesario acotar el valor artístico y creativo del compositor en el cine actual, el cual, más que ceñirse a un modelo dado por el director, elabora un discurso musical que se articula con el filme, a la vez que mantiene una esencia propia.

En el cine europeo de la segunda mitad del siglo XX los compositores, herederos de una tradición experimental menos convencionalista que la norteamericana, han apostado por disímiles búsquedas individuales. En este contexto se inscribe Zbigniew Preisner, quien ha dejado plasmado su gusto por el uso de orquestas sinfónicas y melodías clásicas. Él considera la obra musical como un actor más dentro del filme, capaz de influenciar el inconsciente. El compositor polaco confiere a sus creaciones un tono a menudo trascendentalista y melancólico, que se encuentra en consonancia con el estilo romántico que él mismo se ha adjudicado (Mainer Martin, 2014). Ha trabajado con directores como Thomas Vinterberg, Agnieszka Holland, Fernando Trueba o Krzysztof Kieślowski. Con este último tuvo una relación especial, pues compuso para la mayoría de sus películas. Kieślowski y Preisner formaron un binomio prodigioso dentro de la historia del cine. Producciones como Decálogo (1988), *La doble vida de Verónica* (1991) o la *Trilogía de los colores* (1993-1994) constituyen ejemplos de la complicidad que tuvieron para fusionar poéticamente música e imagen. Influenciados ambos por el movimiento *Kino moralnego niepokoju* (o cine de la ansiedad moral) siguieron una línea que planteaba en el producto audiovisual preguntas existencialistas. Así, el director reflexiona sobre el amor, el pecado, la libertad o la muerte, con el acompañamiento de un sonido que exalta sentimientos profundos sobre el vacío y la trascendencia. Entre los dos autores crearon un personaje ficticio para el cine llamado Van den Budenmayer, compositor neerlandés del siglo XVIII que está presente en todas las películas en las que trabajaron en conjunto.

En *La doble vida de Verónica*, la música posee una fuerza semántica tal que es imposible concebir la historia sin su presencia. La película narra la vida de dos mujeres en dos latitudes diferentes: Cracovia y París, que siempre han tenido la sensación de no estar solas. Veronika es cantante de un coro en Polonia y posee una voz casi hipnotizadora. En el filme se van mostrando sus deseos, recuerdos, relaciones familiares y amorosas de forma tal que se construye una fuerte empatía por el personaje. Por eso, su muerte mientras interpreta una melodía de Van den Budenmayer en un teatro es una sorpresa para el espectador. Empieza entonces la segunda parte de la película con Véronique en Francia. Ella es profesora de música en una escuela primaria y pasa la mayor parte de la cinta tras los pasos de un marionetista, cuya función le causa gran extrañamiento e interés. Cuando Veronika muere, la otra siente su dolor y abandona la música. Hacia el final de la película, la francesa mantiene una relación con el titiritero, llamado Alexandre, quien le muestra dos marionetas hechas a su imagen y le cuenta que forman parte de la historia de dos mujeres conectadas en lugares diferentes del mundo.

Tras esta mínima descripción pueden comprenderse mejor las consideraciones referentes al uso de la música y la genialidad de

Preisner reflejada en la composición de esta obra. La música es clave dentro de la narrativa, pues las protagonistas comparten una pasión por esta manifestación artística y se convierten en intérpretes de la mayor parte de las piezas. Dichas piezas han sido cuidadosamente insertadas en el filme, de modo que –más que un recurso– son elementos sustanciales en la constitución de la obra. En este caso, la música tuvo que ser diseñada en el momento de la producción e incluso previamente, a partir del trabajo con el guionista.

La obra comienza con una corta escena a manera de prólogo que introduce el *leitmotiv* de la composición musical. Este se repite a lo largo de la película un total de nueve veces con variaciones en la mayoría de los usos. En algunas ocasiones está interpretado por instrumentos y en otras se adiciona la voz. Siempre acompaña la aparición en escena de Veronika o Veronique, y sirve como elemento cohesivo entre ambas, pues refuerza la idea de existencias paralelas desde el plano sonoro. De esta forma, refiere a una estructura de tipo wagneriana (c.f. Radigales, 2008), evidenciada por una reiteración del motivo principal intercalado con motivos intermedios, los cuales siguen una tonalidad similar a la del leitmotiv. Incluso en los créditos se emplea la misma melodía, lo que otorga cierta circularidad al discurso musical.

Van den Budenmayer, el compositor ficticio, se materializa en la película como un autor que acaba de ser descubierto y se revela que es él quien ha compuesto el *leitmotiv* que venía escuchándose todo el filme. Así, se reafirma la indisoluble relación entre lo visual y lo musical. Su melodía repetida contribuye a crear una atmósfera de velada melancolía y emotividad, además de establecerse como principio de continuidad en el discurso cinematográfico.

Un aspecto que llama la atención en la película es el uso de la música diegética. En la vida de Veronika se da en todos los casos en relación a las interpretaciones musicales que hace: al inicio cuando canta en el coro; cuando acompaña a los hombres en su canción; cuando audiciona para la profesora; y en el concierto donde muere. En cada situación, el personaje parece entrar en un estado de éxtasis por la música y derrocha una verdadera vocación para el canto. Hacia la segunda mitad de la obra, existen varios ejemplos donde la música diegética es elidida. Quizás los que más resaltan son la escena de la función de marionetas de Alexandre, donde se infiere que la música proviene de detrás del escenario, y la escena donde Veronique escucha la interpretación de su contraparte polaca en el teléfono. En el primer caso se usa para crear un ambiente alrededor del encuentro de Alexandre y Veronique, mientras que en el segundo constituye una forma ingeniosa de hacer que la protagonista francesa escuche la voz de Veronika, su propia voz.

Los elementos que han sido abordados en este ensayo sobre la composición musical en *La doble vida de Verónica* reafirman la genialidad de Zbigniew Preisner respecto al dominio de la música cinematográfica. Kieślowski y él demuestran sentirse seducidos por atmósferas lúgubres, que recrean a través de la conjunción poética de imagen y sonido. Para este filme, la música se ha concebido como parte íntegra de la narración y sus expresiones se acompasan con la vida de los personajes.

Patricia Juan Pérez, licenciada en la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.

Bibliografía

Cisneros Cox, Alfonso. «La música en el cine: Géneros y compositores». Lienzo, no. 26 (2005): 59-104.

Fraile Prieto, Teresa. «La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción». Trípodos, no. 26 (2010): 67-80.

Mainer Martín, Ana. «Construyendo cine con el compositor Zbigniew Preisner». El Artista, no 11 (diciembre, 2014). ISSN: 1794-8614

Molina Sosa, Juan José. «Metodologías aplicadas a la crítica de Música de Cine: El uso del *leitmotiv* y su funcionalidad y articulación en "El Imperio Contraataca"». Communication&Methods, Vol. 2, no. 1. art. 62 (2020): 76-89.

Radigales, Jaume. La música en el cine. Barcelona: Editorial OUC, 2008.

Sánchez Noriega, José Luis. Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Zubiazur, Francisco Javier. Historia del Cine y de otros medios audiovisuales (tercera edición). Navarra: EUNSA, 2008.