

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**Estudio analítico de la música de "*El paciente inglés*" en el marco
de la narrativa musical cinematográfico**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Celia Martínez García

Director

Francisco García García

Madrid, 2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



**ESTUDIO ANALÍTICO DE LA MÚSICA
DE *EL PACIENTE INGLÉS* EN EL MARCO
DE LA NARRATIVA MUSICAL
CINEMATOGRÁFICA**

CELIA MARTÍNEZ GARCÍA
DIRECTOR: DR. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA
MADRID. 2015

Título:

Estudio analítico de la música de *El paciente inglés* en el marco de la narrativa musical cinematográfica

Edición: Celia Martínez García

Diseño de portada: David Montero

Editado en Berlín, 2015

Impreso en Madrid, 2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO ANALÍTICO DE LA MÚSICA
DE *EL PACIENTE INGLÉS* EN EL MARCO
DE LA NARRATIVA MUSICAL CINEMATOGRAFICA**

CELIA MARTÍNEZ GARCÍA

DIRECTOR: DR. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

MADRID, 2015

A MI FAMILIA

“esas viñetas de entremedias se me quedaron encoladas para siempre
en el desván que tenemos detrás de la retina [...]
eran como compases en el afán con que iba yo tratando de poner algo en orden,
para aplacar mi insomnio, las fechas de la historia de finales de siglo [...]
colocándolo todo con esmero, como cuando se vuelven a arreglar los papeles de un cajón
donde alguien ha metido la mano a la desesperada.”

(Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, 1974)

AGRADECIMIENTOS

Si algo he aprendido durante estos años de investigación es que el tiempo pone todo en su lugar. Precisamente terminé de escribir mi tesis doctoral el día en que se cumplen 25 años de la caída del Muro de Berlín, de manera que la sensación de que hoy se cierra un ciclo es considerablemente intensa. Motivos personales, laborales y académicos me han traído hasta donde estoy ahora, a todos los niveles. Y sé que si no hubiera sido por todas las personas con las que he compartido algo de esta investigación durante estos años, me hubiera sido imposible llegar tan lejos.

Es curioso cómo todo se inició de la manera más casual en 1997, cuando se estrenó *El paciente inglés* en España y todo mi interés por la película se limitaba a la música promocional del tráiler. Cuando la proyección en el cine terminó, me di cuenta de que había esperado durante más de 150 minutos para oír una música que no había sonado. Y me olvidé de ella. Tardé bastante tiempo en comprender que se trataba de músicas distintas, y, una vez más, fue el tiempo el que me llevó a interesarme por las dos, especialmente por la que sí pertenecía a la película.

Si bien uno de los principales retos con los que me encontré al principio fue la dificultad para intelectualizar y verbalizar el hecho musical cinematográfico, he comprendido también que era necesaria una trayectoria académica determinada y la necesidad de recorrer un camino con todas sus etapas.

Puesto que este trabajo se ha realizado a caballo entre Madrid y Berlín, tengo la sensación de que más que repartir mis agradecimientos, en realidad tengo que duplicarlos y dirigirlos a ambas ciudades. Y aunque suponga caer en un tópico de este tipo de textos, estoy segura de que no podré mencionar a todas las personas que, directa o indirectamente, me han ayudado en este proceso, a pesar de que deban sentirse implícitamente incluidas aquí.

Desde un punto de vista esencialmente emocional, quiero manifestar un sentido agradecimiento a mis dos familias, la de Madrid y la de Berlín. Ambas han sido pilares y puntos de apoyo para no perder el contacto con la realidad en el día a día. En una línea similar, también agradezco a mis amigos y compañeros de trabajo de ambas ciudades, con los cuales he compartido dudas, quebraderos de cabeza y

esencialmente monólogos. Gracias por escuchar y facilitar la realización de esta investigación. En concreto, a David Montero, Ricardo Ramos y Ana Bustelo les agradezco su disponibilidad y creatividad para el diseño del exterior, los aspectos estéticos del trabajo y su ayuda en la impresión del mismo.

Igualmente, agradezco a mis compañeros de la universidad su motivación y todo lo que he podido aprender de ellos, así como a mis compañeros de investigación y profesores. Especialmente quiero destacar y agradecer la ayuda prestada por parte de Cristina Bordas, Matilde Olarte, Josep Lluís i Falcó, Julio Arce, Gloria Camarero, Guido Heldt y sobre todo Mar Marcos.

Me gustaría hacer una especial mención al entorno académico de Berlín, del cual sigo aprendiendo y al que estoy profundamente agradecida por la flexibilidad y generosidad prestadas. Empezando por mis profesores de la Universidad Humboldt de Berlín -Martin Klepper y Tobias Plebuch-, siguiendo con Guido Heldt (Universidad de Bristol) y terminando por Peter Moormann, de la Universidad de Colonia. Gracias a él tuve la oportunidad de conocer el FilmPhilharmonic Institute de Berlín, institución que de manera más cercana me ha marcado en los últimos años de investigación. Desde aquí envío mi eterno agradecimiento a Beate Warkentien por la oportunidad que me dio para 'quedarme con ellos'. Aparte de los medios, me han ofrecido sobre todo el ambiente idóneo de trabajo, motivación y entusiasmo, ayudándome a redescubrir mi vocación por la investigación y mi pasión por la música cinematográfica.

Nunca me cansaré de dar las gracias a Gabriel Yared, por el ejercicio de sinceridad y entrega que supuso su colaboración en la investigación. Dejarme entrar, real y metafóricamente hablando, en su espacio enriqueció el trabajo de manera inestimable. Sólo espero que sepa hasta qué punto le estoy agradecida.

Por su espontaneidad, energía y disposición, gracias a Márta Sebestyén. Su tiempo y su transparencia me hicieron entender la importancia que tuvo para ella nuestra conversación, algo que espero haber trasladado a las páginas de este trabajo.

Por último, mi agradecimiento a mi director el Dr. Francisco García García por todos estos años de conversaciones, orientación y su total apoyo para que pudiera hacer 'la tesis que yo quería hacer', y sobre todo entender lo que eso significaba.

Berlín, 9 de noviembre de 2014

TÍTULO

“Estudio analítico de la música de *El paciente inglés* en el marco de la narrativa musical cinematográfica”

PALABRAS CLAVE

El paciente inglés, narrativa musical cinematográfica, análisis cinematográfico, análisis musical, *Gesamtkunstwerk*, *leitmotiv*, narratología cinematográfica, Gabriel Yared, Anthony Minghella.

RESUMEN

El objeto de estudio de este trabajo es el análisis de la música de la película *El paciente inglés* dentro del marco de la narrativa musical cinematográfica, la comprensión y desarrollo de sus procesos narrativos y las funciones tanto de la música original como de la preexistente respecto al resto de elementos que forman el relato.

La concepción de la música cinematográfica con una doble vertiente constitutiva es todavía un aspecto que en ocasiones queda pendiente en su estudio. Existen algunos planteamientos teóricos y analíticos que sí atienden a esta doble naturaleza audiovisual, donde podemos destacar la obra de Michel Chion, que aborda la cuestión especialmente desde el punto de vista del sonido. Sin embargo, es frecuente que los modelos propuestos, análisis realizados o aspectos teóricos desarrollados privilegien el estudio de alguno de los aspectos en detrimento del otro. Por este motivo, entre los estudios de cine y los de musicología existe un intento de conciliar ambas partes, pero faltan algunas herramientas necesarias para ello, así como el corpus teórico que tienda un puente entre las dos. Para los primeros, hablar de música cinematográfica suele implicar hablar esencialmente de cine, y para los segundos, hablar de música cinematográfica suele implicar hablar esencialmente de música.

Por otro lado, los intentos que se han llevado a cabo, especialmente en España, de poner en común las aproximaciones de estudio musicales y cinematográficas no han sido tanto hacia el análisis como hacia la teoría. Existe por tanto cierta necesidad de cubrir la carencia en forma de análisis realizados que conciban la película desde los planteamientos del drama lírico del s. XIX y el concepto de *Gesamtkunstwerk*.

Asumiendo que debemos tomar este concepto operístico con cierta distancia, entendemos también que algunos de los aspectos que lo caracterizan deben ser rasgos identitarios de la música cinematográfica: su rol narrativo, su integración inextricable con el resto de elementos, su significado orgánico y sustancial respecto al conjunto y la capacidad de la unidad musical de favorecer la unidad narrativa.

El propósito de este análisis de *El paciente inglés* es, por tanto, intelectualizar, y conceptualizar el hecho narrativo musical, así como lograr las herramientas para su estudio que logren poner de la mano las aproximaciones al mismo desde los estudios de cine y desde los de música.

Según estos planteamientos dramáticos del cine, debemos entender la película en cuanto que relato y la música como un elemento perteneciente a él. Desde esta perspectiva narratológica, la propuesta teórica de Seymour Chatman y la disociación del relato en historia y discurso se constituyen como las herramientas principales empleadas para el estudio de la narrativa musical cinematográfica.

Partiendo de ello, la historia está formada por dos grupos de elementos: existentes (escenarios y personajes) y sucesos (acciones y acontecimientos), lo cual nos lleva al nivel narrativo del *qué*. Todo ello viene planteado a partir de un discurso -en este caso, audiovisual- cuya forma nos hará entender el *cómo* según los principios de orden, duración y frecuencia. El resultado de la interacción de historia y discurso es por tanto el relato cinematográfico.

Así, la música puede adoptar casi infinitas formas y cumplir casi infinitos roles: definiendo escenarios, caracterizando personajes, creando líneas narrativas o incluso matizando todo lo que el lenguaje visual o verbal está planteando. Ayuda a crear un relato denso y profundo y tiene la capacidad de ser mucho más incisiva, clara y precisa que otros elementos de la sustancia expresiva.

La mejor forma de lograr que la música alcance estos niveles de profundidad y relevancia narrativas es hacer que su proceso de composición se inicie en las fases iniciales de la producción. Hilando con el concepto de *Gesamtkunstwerk*, la alteración de éste o cualquiera de los elementos que constituyen el relato afecta a los demás a partes iguales. De esta forma, cuando la música se concibe, crece y evoluciona de la

mano del resto de aspectos de la película, la música *es* la película. No se trata de un añadido *a posteriori* ni de un mero elemento decorativo, sino de una parte estructurante del conjunto narrativo global.

Tomando este marco teórico como referencia para el estudio de la película, el análisis se ha realizado además a partir de estudios de música cinematográfica, análisis musical y narrativa y teoría cinematográficas. Se ha completado la aproximación al conocimiento de la composición musical gracias al análisis de la partitura proporcionada por el compositor y a la realización de entrevistas a los creadores de la película.

Esta forma de entender el cine fue aplicada por Anthony Minghella y Gabriel Yared en la realización de cinco películas. El trabajo en común comenzó en 1996 con *El paciente inglés* sentando las bases de una forma de trabajar que hizo que la música se convirtiese en un elemento consustancial de la película. El trabajo de composición llevado a cabo por Yared se inició cuando Minghella estaba todavía adaptando la novela homónima de Michael Ondaatje, lo cual fue posible porque el director le dio tres referencias iniciales al compositor: Oriente, Puccini y Bach. Hubo una cuarta referencia que debía ir de la mano en la conceptualización de Oriente y que era una canción de folk húngaro llamada *Szerelem, szerelem*, interpretada por Márta Sebestyén y con un extraño sabor oriental que no permitía identificar claramente su origen.

A partir de estas referencias, Yared compuso una *demo* en febrero de 1996 que se empleó como *temp music* durante el proceso de producción y que contenía la gran parte del material temático: una introducción para canon, un tema A en si menor, un tema B en fa menor y una coda. Tomando el intervalo de tercera menor que abre el tema en si menor, se concibió el resto de la composición, tanto las variaciones derivadas de estos temas iniciales, como otra pieza para piano formada a su vez por otros dos temas: un tema derivado de la inversión del intervalo en si menor y otro en sol mayor formando un preludio *alla* Bach. La idea de que toda la composición naciese del germen inicial del intervalo de tercera menor respondió a la intención de servir a la unidad musical y en consecuencia a la unidad narrativa de la película. Minghella y el montador y editor de sonido Walter Murch trabajaron con este material musical para, a partir de las diferentes variaciones y desarrollos, ir musicalizando las

escenas. La riqueza narrativa con la que fue concebida la novela de Ondaatje fue trasladada al guión y en consecuencia al resultado final de la película.

El paciente inglés parte una narrativa compleja que se basa, entre otras cosas, en una importante mediación discursiva. La historia se desarrolla en dos líneas narrativas paralelas que abarcan escenarios y tiempos distintos: el desierto del Norte de África antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, y un monasterio de la Toscana italiana al final del conflicto. En este monasterio se encuentra una enfermera cuidando de su paciente, un piloto quemado tras un ataque en el desierto tiempo atrás. Su identidad se va revelando poco a poco a partir de una serie de recuerdos, lecturas y recortes extraídos de un libro de Historia de Heródoto que él lleva consigo. El piloto se trata en realidad del Conde Lázsló de Almásy, explorador húngaro que vivió en el desierto del Norte de África una intensa historia de amor con una mujer británica (Katharine Clifton). Ella era esposa de otro de los exploradores del equipo que se encontraba haciendo mapas en el desierto y los acontecimientos llevaron a que éste finalmente conociese el romance entre Almásy y su mujer.

El relato hace así una combinación entre *showing* (línea narrativa de Italia) y *telling* (línea narrativa del desierto), en la que la música sirve en algunas ocasiones para aclarar aspectos argumentales y en otras para colaborar a dificultar la comprensión de la historia a través de una mediación discursiva en ocasiones invasiva.

El papel de la música es uno de los principales pilares en los que se apoya la narración de esta película, ya que tiene la capacidad de simbolizar y dar corporeidad a aspectos que de otra manera resultarían mucho más planos.

Por ejemplo, desde el punto de vista del espacio, el uso de diferentes tipos de música sirve para construir microespacios en el escenario del Norte de África: por un lado, el espacio privado creado en el desierto para los dos amantes a partir del uso de música no diegética original; y por otro el espacio público, social y culturalmente connotado a través de un corpus de canciones preexistentes de *jazz* y *swing*. Además, la referencia al desierto se lleva a cabo a través de la música de dos maneras diferentes: para hacer una referencia geográfica más concreta e inmediata, se emplea el canon, típico instrumento de la música clásica árabe que con su característica sonoridad es capaz de evocar el desierto tanto cuando la acción tiene

lugar en él como cuando no. Con una carga de significación más potente, el tema en si menor construye el espacio del desierto como un espacio simbólico, que a su vez crea un continuo de la mano de un tiempo simbólico. Se trata de una *romantización* del escenario a través del elemento musical, ya que es el recuerdo del pasado de un personaje. Entrando en cuestiones discursivas vinculadas al tiempo, existe un recurso narrativo recurrente a la hora de musicalizar las transiciones del desierto a Italia. El elemento musical empleado es la coda, última parte de la *demo*, compuesta en un registro agudo y con un carácter sumamente ligero que favorece las transiciones espaciotemporales.

Desde el punto de vista de los personajes, la historia gira en torno a cuatro principales: Almásy/el paciente (con su doble vertiente en función de la línea narrativa que se muestre), la enfermera Hana, Katharine Clifton y Caravaggio. Todos ellos gozan de una caracterización musical rica e interesante que muestra sus capas no tan fáciles de apreciar a primera vista. Ocurre así con el tema empleado para musicalizar la relación entre Almásy y Katharine, que se lleva a cabo a través del tema en fa menor. Lo verdaderamente relevante de este tema es que no hace exactamente hincapié en el aspecto romántico de la historia, sino en el componente de traición que esta historia trae consigo. Traición al matrimonio, a los amigos, y a la patria en última instancia.

El que podríamos entender en realidad como el verdadero 'tema de amor' es la canción húngara *Szerelem, szerelem*, que a modo de regalo, Almásy entrega a Katharine haciéndole participar de algo profundamente suyo. La caracterización musical de Katharine, por tanto, se produce siempre por y a partir de Almásy, como una muestra de su mutua pasión.

También la caracterización de Caravaggio viene de la mano de Almásy, que a través del tema en si menor traza una maraña de relaciones entre personajes que lo conectan con él. La relación con Caravaggio se origina en su pasado común en El Cairo, cuando ambos trabajaban vinculados a la Embajada Británica. La entrega de los mapas del desierto a los alemanes a cambio de ayuda para ir en busca de Katharine perjudicó a Caravaggio, que fue arrestado y torturado por los colaboradores de Rommel. El personaje, que se presenta en la película como alguien bien distinto a quien realmente es, es poco a poco vinculado a Almásy a través del

tema en si menor, que, escondido al principio, acaba revelando la verdad de la relación entre ambos personajes.

De igual forma, Hana mantiene una vinculación musical a través de este tema con el protagonista, pero su caracterización musical es notablemente más destacada y autónoma, ya que ella *disfruta* de temas musicales propios. Su evolución interna parte de un planteamiento básico pero tremendamente eficaz, donde se representa su tristeza inicial con un tema en modo menor (la inversión del tema en si menor) y su alegría final con un tema en modo mayor (el tema en sol mayor). El punto de inflexión entre ambos es la escena del Aria de las Variaciones Goldberg, interpretada por ella misma como muestra de su expresión natural a través del lenguaje del piano.

A pesar de que cada personaje tenga una caracterización musical diferente, todos ellos comparten un elemento común con Almásy: como dijimos, el tema en si menor, de diferentes formas, orquestaciones, variaciones o combinaciones con otros elementos musicales. Sin embargo, el alcance narrativo que tiene este tema no se limita a los personajes o a la simbolización del espacio del desierto, sino que sirve de red para abrazar toda la historia y vincularla en una unidad narrativa única. El concepto de relato como tal se aprecia gracias a la presencia de este tema que vehicula la narración conectando espacios, tiempos, personajes y tramas, y haciendo participar a todos de una gran historia común. Podríamos entenderlo como el tema principal por su riqueza musical, su constante aparición en la historia y sobre todo su potencial narrativo.

El paciente inglés se plantea por tanto como un ejemplo rico y complejo que da buena cuenta de las posibilidades narrativas que puede ofrecer la música cinematográfica, en su doble vertiente: teniendo en cuenta la riqueza y valor musicales y teniendo en cuenta su aspecto funcional como elemento narrativo. En este caso, se trata de música tanto original como preexistente, pero el trabajo de edición y montaje realizado por Walter Murch de la mano de Anthony Minghella hizo que algunas de las piezas de música preexistentes adquirieran también un nuevo significado tornándose en elementos narrativos potentes y significativos.

De igual manera que se consideró a la música un elemento tan importante como a otros componentes del discurso, también su estudio debía llevarse a cabo con la dedicación y el detalle con que sus autores lo hicieron. Así, trabajar con la partitura

manuscrita de Yared antes de entrar a hacer un análisis conjunto con la imagen permitió llegar a comprender la esencia compositiva de la obra, el alcance del intervalo de tercera menor y las diferentes formas que de él se derivaron, todas ellas para cumplir necesidades narrativas diferentes. Entendiéndolo, por tanto, como *Gesamtkunstwerk*, era necesario un análisis profundo de todos los elementos constitutivos del discurso y de la historia y siempre concibiendo la película como un todo. El análisis de escenas aisladas rompiendo la sintaxis cinematográfica hubiera mostrado una visión limitada e incompleta de las funciones musicales, sus connotaciones y las evoluciones internas que sufrió.

El análisis de la película realizado en este trabajo resulta rico no sólo por el conocimiento de la obra en sí, o del trabajo de Yared y Minghella, sino porque se trata de un ejemplo que permite teorizar sobre aspectos más generales de la música cinematográfica. Conceptos como 'mundo musical de la película', transferencia musical, espacios y tiempos simbólicos, etc., son aplicables a otros ejemplos. Todo ello en el marco de la narrativa cinematográfica, permite diseccionar cómo la música va alcanzando y connotando todas y cada una de las capas que construyen un relato para ofrecer un resultado prolijo, completo y profundo.

TITLE

“Analytic study of the music in *The English patient* within the framework of film music narrative”

KEYWORDS

The English patient, film music narrative, film analysis, music analysis, *Gesamtkunstwerk*, *leitmotiv*, film narratology, Gabriel Yared, Anthony Minghella.

ABSTRACT

The object of study of this work is the analysis of music in the film *The English patient* within the framework of film music narrative: the understanding and development of its narrative processes and functions of the original and the preexisting music in relation to the rest of the elements that constitute the narration.

The conception of film music with a two constituent aspects is sometimes something still lacking in its study. There are some theoretical and analytic approaches that do pay attention to this double audiovisual nature, where Michel Chion's work can be highlighted, which deals with this question specially from the point of view of sound. However, it is frequent that the proposed prototypes, methodologies of analysis or theoretical terms favour the study of one of these aspects to the detriment of the other. For this reason, between film and musicology studies there is an attempt of reconciling both parts, but there is a lack of the necessary tools for it, as well as the theoretical framework that builds bridges between them. For the first ones, talking about film music normally implies talking essentially about film, and for the second ones, talking about film music means essentially talking about music.

Besides, the attempts that have been carried out, specially in Spain, of putting both film and music approaches in common have not been so much to analysis but to theory. Therefore, in a certain way it is necessary to fill the lack of examples of analysis that conceive the film with the reference of the lyric drama of the Nineteenth Century and the idea of musical and narrative unity inherited from the *Gesamtkunstwerk*.

Given the fact that this operistic concept must be used at a distance, we also understand that some of its main characteristic aspects must be identity features of film music: its narrative role, its inextricably integration with the rest of the elements, its organic meaning and the ability of musical unity to favour narrative unity.

According to this dramatic approach in cinema, we must understand film as a narration and music as a constitutive element of it. From this narratological perspective, Seymour Chatman's theoretical proposal and the dissociation of the narration in story and discourse are the main tools used for the study of film music narrative.

Thus, the story is constituted by two groups of elements: existents (settings and characters) and events (actions and happenings), which takes us to the narrative level of the *what*. All this is formulated through a discourse -audiovisual, in this case- that helps us to understand the *how* according to the principles of order, duration and frequency. The result of the interaction between story and discourse is, therefore, the film narration.

Thus, music can adopt almost infinite forms and fulfill almost infinite roles: creating settings, defining characters, developing narrative lines and even explaining or contradicting what visual or verbal elements are saying. It helps to create a dense and deep narration and it has the ability of being much sharper, clearer and more precise than other elements of the substance of the expression.

The best way of making that music gets to these levels of narrative depth and relevance is by starting its compositional process at the earliest stage of the film production. According to the concept of *Gesamtkunstwerk*, the variation of this or any of the elements that constitute the narration affects the others. So when music is conceived, grows and evolves together with the rest of the constituents of the film, the music *is* the film. It is not something added afterwards or just an ornamental element, but a structuring part of the narrative whole.

The purpose of this analysis of *The English patient* is, therefore, intellectualising and conceptualising the musical narrative fact carried out by music in this film, as well as creating the tools for its study taking into account both film and musicology studies.

Taking this theoretical framework as a reference for the study of the film, the analysis has also been developed taking into account studies of film music, music analysis and film narrative and theory. The approach to the study of the musical composition has been completed with the analysis of the original film score and the interviews to some of the authors of the film.

This way of approaching and understanding music was applied by Anthony Minghella and Gabriel Yared in five films. The work started in 1996 with *The English patient* setting the grounds of a way of working that made music become a consubstantial element of the film. The compositional work carried out by Yared was started when Minghella was still adapting Michael Ondaatje's homonymous novel, which was possible because the director gave the composer three initial references: Oriental, Puccini and Bach. There was a fourth reference that should be connected with the conceptualisation of Oriental: a Hungarian folk song called *Szerelem, szerelem*, performed by Márta Sebestyén and with a "quasi"-oriental style that did not allow to clarify its origin easily.

From that point on, Yared composed a demo in February 1996 that was used as temp music during the production process, and that had most of the thematic material: an introduction for quanoun, an A theme in B minor, a B theme in F minor and a coda. Taking the minor third interval that opens the B minor theme, the rest of the composition was conceived with that reference: the variations derived from these initial themes, as well as an *alla* Bach piece for piano that had another two themes: one derived from the reverted interval in B minor, and the other one in G major.

The idea that the whole composition was born from the initial germ of the minor third interval was used for favouring musical unity and subsequently narrative unity. Minghella and the editor and sound designer Walter Murch worked with that material and its variations to musicalise the scenes. The narrative richness of Ondaatje's novel was therefore transferred to the script and to the final cut of the film.

The English patient is based on a complex narration that is characterised, among other things, by an important discursive mediation. The story is developed through two narrative parallel lines that imply different settings and timelines: the desert in North Africa before the beginning of World War II, and a monastery in Tuscany at the end of the conflict. In this monastery, a nurse is taking care of her patient, a burnt pilot injured after a fire attack in the desert. His identity is revealed through a series of memories, readings and scraps from a book of Herodotus that he always carries with him. This pilot is actually Count Lázsló Almásy, a Hungarian explorer that lived an intense romance in the desert with a British woman (Katharine Clifton). She was

married to one of the explorers of the team that was making maps in the desert and that finally found out the story between Almásy and his wife.

Thus, the narration combines the level of *showing* (the narrative line in Italy) and the level of *telling* (the narrative line in the desert), and in this combination, music is used sometimes to clarify plot aspects and some other times to make it more difficult to understand through an invasive intervention of the discourse.

The role of music is one of the main pillars on which the narration of this film is supported, since it has the ability of symbolising and embodying aspects that, in other way, would be much plainer. For instance, from the point of view of the space, the use of different kinds of music serves to build microspaces in the setting of North Africa: on the one hand, the private space created in the desert for the two lovers by using original non diegetic music; on the other hand, the public space, socially and culturally connoted by using swing and jazz songs. Besides, the reference of the desert is created through music in two different ways: in order to get a more concrete and immediate geographical reference, it is used the *qanoun*, typical instrument from classical Arabic music, whose characteristic sound is capable of recalling the desert even when the action is not taking place there. With a stronger and significant ability, the B minor theme makes the space of the desert a symbolic space, which creates a continuum together with a symbolic time. We could be talking about a setting that has been *romanticised* by the musical element, which is the memory's depiction of the character's past.

From the discursive point of view, and connected with time, there is a recurring narrative resource when musicalising the time transitions between the desert and Italy. The musical element used is the coda, the final part of the demo, composed in a very high register and with a style that favours the spatial and temporal transitions. From the point of view of the characters, the story evolves around four main protagonists: Almásy/the patient (with his double aspect depending on the narrative line that is shown), the nurse Hana, Katharine Clifton and Caravaggio. All of them have a rich and interesting musical characterisation that shows some layers that are not easy to appreciate in a first approach. This happens with the theme used to musicalise the relationship between Almásy and Katharine, which is done by using the F minor theme. What is really relevant is that this theme does not emphasise the

romantic aspect of the story, but the element of betrayal that comes with it. Betrayal to marriage, friends and nation ultimately.

The theme that could be understood as ‘the romantic one’ is the Hungarian folk song *Szerelem, szerelem*, which, as a gift, Almásy gives to Katharine, making her taking part of something deeply his and intimate. Therefore, the musical characterisation of Katharine is always done by and through Almásy, as a sign of their mutual passion.

Also Caravaggio’s characterisation is connected to Almásy, who through the B minor theme traces a net of relations that connect him to the other characters. The relation with Caravaggio is originated in their common past in Cairo, when both worked connected with the British Embassy. The delivery of the maps of the desert to the Germans in return for help to go back to Katharine damaged Caravaggio ultimately, and he was arrested and tortured by Rommel’s collaborators. The character, who introduces himself as somebody completely different, is little by little linked to Almásy through the B minor theme, which, not very identifiable at the beginning, finally reveals the truth in the relation of both characters.

Hana has a musical connection with Almásy through this theme too, although her musical characterisation is remarkably more prominent and autonomous, since she also has her *own* musical themes. Her inner evolution is developed through a really simple but efficient approach, where initial sadness is depicted with a theme in a minor key (the reverted theme in B minor) and her final joy with a theme in a major key (the G major theme). The turning point between both is the scene where she plays the Aria of the Goldberg Variations, as a sign of her natural expression through the *bachian* language of piano.

In spite of the fact that every character has a different musical characterisation, all of them share a common element with Almásy: as we said, the B minor theme, in different forms, orchestrations, variations or combinations with other musical elements. However, the narrative scope of this theme is not limited to the characters or the symbolisation of the space of the desert, but it also works as a net to embrace the whole story and signify it as a narrative unity. The concept of narration can be, therefore, appreciated through the presence of this theme that mediates the film connecting spaces, times, characters and plots, and making them participate of a

great common story. It could be understood as the main theme due to its musical richness, its constant presence in the film and, mostly, its narrative potential.

The English patient is therefore a rich and complex example that helps to understand the narrative possibilities of film music in its two constituent aspects: its musical richness and value, and its narrative ability. In this case, there is original and pre-existing music, but Walter Murch's work in the editing room together with Anthony Minghella made that some of the pre-existing musical pieces gained a new meaning turning into significant and powerful narrative elements.

Just like music was considered as important as other discursive elements from the beginning, also its study should be carried out with dedication and in detail. Thus, working with Yared's hand-written score before doing the analysis together with the images helped to understand the compositional essence, the scope of the minor third interval and the different forms derived from it, all of them to fulfill different narrative needs. Understanding it as *Gesamtkunstwerk*, a deep analysis of all the constituent elements of the discourse and the story was mandatory, and always conceiving the film as a whole. The analysis of isolated scenes breaking the film syntax would have given a limited and uncomplete result of the musical functions, its connotations and the internal evolutions that it experimented.

The analysis of the film is therefore rich, not only because of the knowledge of the film itself, or Yared's and Minghella's work, but also because it is an example that allows to theorise about more general aspects of film music. Concepts such as 'musical world of the film', musical transference or symbolic spaces and times can be applied and transferred to many other examples. All of this in the theoretical framework of film narrative helps to dissect how music reaches and connotes every layer that builds the narration to give an exhaustive, complete and deep result.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	vii
TÍTULO, PALABRAS CLAVE Y RESUMEN	ix
TITLE, KEYWORDS AND ABSTRACT	xvi
ÍNDICE DE CONTENIDOS	1
I INTRODUCCIÓN	7
1.1. Presentación del objeto y su contexto	9
1.2. Propósito de la investigación	13
1.3. Justificación	15
1.4. Finalidad	18
1.5. Oportunidad	20
1.6. Recursos	25
1.7. Structure	27

II MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	31
2.1. Marco teórico	33
2.1.1. Concepto de música cinematográfica	33
2.1.1.1. ¿Qué entendemos por música cinematográfica?	
Alcance y límites del concepto	33
2.1.1.2. El problema terminológico	40
2.1.1.3. Elementos diferenciadores de la música cinematográfica	43
2.1.2. Narrativa musical cinematográfica	50
2.1.2.1. Aspectos generales	50
2.1.2.2. Orígenes y consolidación de la narrativa musical cinematográfica	69
2.1.2.3. Aplicación del modelo narrativo de Seymour Chatman al estudio de la narrativa musical cinematográfica	108
A. Historia	111
B. Discurso	145
2.2. Estado de la cuestión	159
2.2.1. Aspectos generales	159
2.2.2. Estudios sobre narrativa cinematográfica	161
2.2.3. Estudios sobre música cinematográfica	163
2.2.4. Estudios sobre <i>El paciente inglés</i> y sus autores	172
2.3. Conclusions	175
2.4. Proposal	177
III RESEARCH DESIGN	179
3.1. Object of research	181
3.2. Justification	183
3.2.1. The need for analysis	183
3.2.2. The importance of the narrative aspect	186
3.2.3. The choice of <i>The English patient</i>	188
3.3. Objectives	192
3.4. Hypothesis	193
3.5. Methodology	193
3.5.1. Methodological frame	193

3.5.1.1. What is going to be analysed?	195
3.5.1.2. Structure of the analytical process	199
3.5.2. Material used for the research	207
IV ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	211
4.1. <i>El paciente inglés</i>	213
4.1.1. Aspectos generales	213
4.1.2. Aspectos narrativos de la película	218
4.1.3. Gabriel Yared, Anthony Minghella y su concepción de la música cinematográfica	225
4.2. La música en <i>El paciente inglés</i>	236
4.2.1. Música original	238
4.2.1.1. Introducción para canon	240
4.2.1.2. Tema A en si menor	241
4.2.1.3. Tema B en fa menor	246
4.2.1.4. Coda	249
4.2.1.5. Preludio <i>alla</i> Bach	249
4.2.2. Música preexistente	252
4.2.2.1. Música húngara	252
4.2.2.2. Otras músicas	260
4.3. Análisis y desarrollo de procesos narrativos musicales en <i>El paciente inglés</i>	264
4.3.1. Definición del espacio	266
4.3.1.1. La definición del espacio público a través del uso de música diegética	270
4.3.1.2. La definición del espacio geográfico del desierto	278
4.3.1.3. La simbolización del espacio del desierto a través del tema en si menor	283
4.3.2. Definición del tiempo	302
4.3.2.1. Las transiciones espacio-temporales entre el Norte de Italia y África	304
4.3.2.2. Tiempo de la historia versus tiempo del relato	313

4.3.3. Caracterización musical del personaje	322
4.3.3.1. Hana y el arco de transformación	324
4.3.3.2. La música húngara y el concepto de transferencia musical	343
4.3.3.3. Caravaggio, la anticipación narrativa y la ausencia de un tema musical propio	356
4.3.4. <i>Resignificación</i> del tema en fa menor. Del hecho puro al hecho narrativo	371
4.3.4.1. Análisis de escenas	372
4.3.4.2. Conclusiones desde la narrativa musical cinematográfica	387
4.3.5. La mediación narrativa	390
4.3.5.1. Los títulos de crédito iniciales como indicadores de la gramática de la película	393
4.3.5.2. El metarrelato de Gíges y Candaules como metáfora de la historia entre Almásy y Katharine	405
4.3.6. El tema en si menor y el concepto narrativo de tema principal	412
4.3.6.1. Las relaciones entre el protagonista y el resto de personajes según el eje de relaciones de Todorov	414
4.3.6.2. El libro de Heródoto como metáfora de la historia	421
4.3.6.3. La idea de <i>Gesamtkunstwerk</i> , el sentido de unidad narrativa y el concepto narrativo de tema principal aplicados al tema en si menor	427
4.3.7. Aspectos conclusivos del análisis	439
V HYPOTHESIS CONTRAST AND CONCLUSIONS	445
5.1. Hypothesis contrast	447
5.2. General conclusions	454
VI DISCUSIÓN	465
6.1. Análisis crítico de la investigación	467
6.2. Valoración de la investigación en relación con otras	469
6.3. Valoración de las aportaciones	471
6.4. Nuevas líneas de investigación	472

VII APLICACIONES	477
7.1. ¿Para qué?	479
7.2. ¿Para quién?	481
VIII REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES DOCUMENTALES	485
8.1. Referencias bibliográficas	487
8.2. Webgrafía	498
8.3. Videografía	499
8.4. Discografía	500
8.5. Otros tipos de fuentes	500
8.5.1. Entrevistas (incluidas como Anexos I y II respectivamente en en el Capítulo IX)	500
8.5.2. Partituras consultadas	501
8.5.3. Guiones cinematográficos citados	501
8.5.4. Índice de películas mencionadas	502
8.5.5. Otros	516
IX ANEXOS	519
9.1. Anexo I: Entrevista a Gabriel Yared	
9.2. Anexo II: Entrevista a Márta Sebestyén	





CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO Y SU CONTEXTO

Hablar de música cinematográfica implica hablar necesariamente de música. Sin que esto pueda resultar una afirmación redundante o incluso sonar a verdad categórica, tampoco debe parecer una obviedad. Bien es cierto que *pensar la música cinematográfica* supone también, y casi de manera inconsciente, la asociación inmediata con una escena, historia o personaje de una película, porque esta música existe en cuanto que existe relato cinematográfico, ya que ésa es su naturaleza. Pero por encima de todo, se trata de materia musical, en su sentido físico, cuyo germen compositivo no es otro que, tomando la definición propuesta por la RAE (2001), “melodía, ritmo y armonía, combinados”.

Por este motivo, desde un punto de vista eminentemente ontológico, la afirmación 'hablar de música cinematográfica implica hablar necesariamente de música' se hace casi inevitable, lo cual no debe llevarnos a equívoco y a entender que su valor radica en el que tiene como tal separada de la imagen, esto es, música pura¹. En esencia cualquier tipo de manifestación musical parte del principio de la combinación de armonía, ritmo y melodía, y es posteriormente cuando sufre una serie de procesos específicos de adaptación y transformación en función de su finalidad, adquiriendo así unas características concretas que permiten diferenciar a la música pura de la música cinematográfica. Asumir que, por ejemplo, Gabriel Yared, al componer su obra *Eternity*² (2009), empleó elementos diferentes a los de su composición para *El talento de Mr. Ripley* (1999) sería cometer un error de partida que nos alejaría de la esencia del hecho musical cinematográfico, que antes que cinematográfico es musical.

Al abordar este tema, María de Arcos (2006) habla de entrar en un "terreno de cierta ambigüedad" (p.11), lo cual está haciendo referencia a la doble vertiente que caracteriza a esta música, ya que como decíamos, la música cinematográfica existe en cuanto que pertenece al lenguaje del cine, y donde una no puede existir -ni *ser*-sin el otro. Adorno y Eisler (2007) critican que la música cinematográfica "en parte se ha guiado por las necesidades inmediatas de la producción cinematográfica" (p.15), y que no ha podido mantener su independencia, siendo víctima del mismo proceso de estandarización que ha sufrido el medio cinematográfico. Si bien no debería tratarse tanto de una cuestión de dependencia de la música respecto a la

¹ El *New Grove Dictionary of music and musicians* recoge el término 'música absoluta' como equivalente al de 'música pura', ambos en oposición al término 'música programática'. Si bien el diccionario plantea un problema conceptual y de falta de consenso en la definición, podemos concluir que es aquella música que "carece de un referente externo a ella", a pesar de que autores como Liszt o Wagner pudieran afirmar que no existe tal concepto de música absoluta. El autor considera que "la mejor manera de definirlo es diciendo lo que no es", para lo cual afirma que "no es música subordinada a las palabras (como en una canción), al drama (como en la ópera), a un significado representado (como en la música programática)". (Scruton en Sadie, vol. 1, 2001, p.37).

² Obra para soprano y orquesta basada en un poema de Emily Dickinson. Compuesta en 2009, la obra fue dedicada por el compositor Gabriel Yared a la memoria del director británico Anthony Minghella, que había fallecido el 18 de marzo de 2008.

imagen, sí ha de entenderse la música cinematográfica como música funcional³, un elemento al servicio de la historia, de la misma forma que la imagen lo está. De hecho, todos los elementos que constituyen el discurso cinematográfico lo están, y han de trabajar por y para un fin común: la narración.

El lenguaje musical cinematográfico fue elaborado por los primeros compositores de la historia del cine, muchos de ellos procedentes de la música de concierto en Europa, que fueron capaces de atreverse a desarrollar una “gramática musical” (Radigales, 2008, p.43) o forma de narración que nació de la misma mano del cine, rediseñándola y reinterpretándola. Así, este nuevo lenguaje narrativo, que en los albores del s. XX acababa de nacer, adoptó a la música como uno más de sus principales elementos discursivos, y asumió casi de manera sistemática e inamovible que las películas *debían* llevar música de fondo, idea con la que empezó a romperse a partir de las décadas de 1950 y 1960 con la creación de un nuevo discurso cinematográfico y con la llegada de un público, unos cineastas y unos tiempos distintos.

En cualquier caso, el carácter narrativo de la música cinematográfica viene definido siempre por la combinación de ambos elementos, y en ningún caso podemos tratar de entender el conjunto audiovisual sin tener en cuenta a los dos a partes iguales. Por lo tanto, se hace aquí preciso decir también que hablar de música cinematográfica implica hablar necesariamente de cine, ya que, si bien se trata en esencia de materia musical, la característica principal de esta música, que la define, determina y diferencia respecto a las otras, es su carácter cinematográfico: pertenece a la narración, al relato, a la ficción.

En numerosos ejemplos se puede observar cómo la música cinematográfica *hace* la película, pero quisiéramos centrar el trabajo en uno en concreto: *El paciente inglés* (*The English patient*, Anthony Minghella, 1996), donde la música -

³ Cochran (1991) recoge una afirmación de Gail Kubik en la que éste insiste en el aspecto funcional de la música cinematográfica pero rebaja ligeramente su calidad por ser un producto de masas: “no podemos olvidar que el primer requisito es que sea funcional (una composición para cine no está compuesta para un público reducido e inteligente, sino para el público masivo de hoy día y está condenada a fallar a no ser que colabore al éxito de la película a través de este público) (p.68).”

compuesta por el libanés Gabriel Yared- construye, estructura, engaña, muestra, esconde, matiza, desarrolla e incluso contradice lo que está diciendo la imagen. En esta película la música se convierte en un elemento intrínseco y consustancial al discurso cinematográfico, donde se entrelaza con el resto de elementos narrativos de manera inseparable.

Es precisamente el hecho de pertenecer al lenguaje narrativo del cine lo que define una de las principales particularidades de la música cinematográfica: su calidad de elemento de ficción. Como veremos a partir del estudio de esta película, se trata de un elemento narrativo de primer orden y a la vez el más difícilmente justificable del discurso cinematográfico, pero su calidad de artificialidad es lo que la convierte en un elemento enormemente poderoso. El espectador sabe que el cine es ficción y tomando esta afirmación como punto de partida, todos los recursos empleados en él son tan artificiales y válidos como él. La música cinematográfica es de hecho el elemento más ficcional de todos, por eso puede permitirse todo tipo de artificios y licencias siempre que sea al servicio de la historia, llegando incluso hasta el extremo de pasar inadvertida cuando está bien elegida y utilizada, porque se convierte en un elemento inherente al conjunto narrativo global. Existe además cierta necesidad de sonido por parte del espectador, donde la música proporciona información espacial y temporal, algo que se concreta como veremos en *El paciente inglés* con la creación de diferentes y contrastantes escenarios narrativos. En ellos, la música es capaz de construir, junto con los demás elementos sonoros del discurso, un ecosistema sonoro de 360° necesario para la existencia de la diégesis.

Sin embargo, y como decíamos antes, para evitar una verdad categórica que durante muchos años se asumió como cierta, en ningún caso podemos afirmar que hablar de cine implique necesariamente hablar de música. Gorbman (1987) incluye una cita del productor Jack L. Warner cuando éste afirmó que “el cine es fantasía y la fantasía necesita música” (p.65), algo que durante las décadas de 1930 y 1940 se tomó casi al pie de la letra. La música cinematográfica se convirtió en parte esencial del discurso cinematográfico, llegando incluso a extrañar su ausencia, pero nunca ha llegado a convertirse en un elemento sonoro imprescindible. Sólo cuando co-existen música e imagen en un mismo soporte llamado cine, forman un todo indisoluble en relación de

interdependencia, retroalimentándose, limitándose, completándose y enriqueciéndose mutuamente. Pero no ha de asumirse el tándem narrativo música-imagen como un patrón que existe y funciona siempre de la misma forma.

Dadas la ambigüedad y complejidad que definen en parte a la música cinematográfica, parece que ha existido cierta tendencia a considerarla casi inaccesible en términos de estudio y de intelectualización, pero en numerosas ocasiones tal derrotismo no hace más que entorpecer el proceso analítico de una de las manifestaciones musicales más presentes en nuestra sociedad. Por ello, para tratar de *allanar* el camino, Larsen (2007) toma como punto de partida una serie de interrogantes en el estudio del aspecto narrativo de la música cinematográfica: “¿qué narra la música? Y ¿quién ‘narra’ la música?” (p.8), cuestiones a las que, a partir del ejemplo de *El paciente inglés*, queremos añadir una pregunta más que consideramos el germen esencial del estudio de la música cinematográfica y del trabajo de investigación que aquí introducimos: ¿cómo narra la música cinematográfica?

1.2. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

Se ha escrito mucho sobre música cinematográfica, en especial desde el punto de vista histórico, pero creemos que uno de los aspectos que más atención merece es el narrativo. No quiere esto decir que no se haya contemplado esta aproximación, sino que consideramos que en tanto que el cine es narración y uno de sus elementos narrativos principales es la música, es esta perspectiva la que debe ser estudiada con mayor profundidad.

El proceso de producción de una película requiere, entre otros, la atención a una serie de aspectos legales, estéticos o tecnológicos, pero todo este trabajo de producción tiene un único objetivo, que es el de contar una historia. Por este motivo, el propósito de esta investigación es el de estudiar la música del cine de ficción desde una perspectiva narrativa, esto es, la película en tanto que relato (historia + discurso), y la música dentro de ese conjunto como uno de los elementos narrativos más importantes; así como conocer mejor sus procedimientos y técnicas y ser capaces de generar las herramientas necesarias para el estudio de la música cinematográfica.

Como decíamos, el ejemplo que hemos elegido es *El paciente inglés*, sobre el cual se ha escrito sobre todo desde el punto de vista de la post-colonización o los conceptos de nacionalidad o identidad, pero entendemos que gran parte de este componente connotativo viene creado a partir de la participación de la música: contraste de escenarios geográficos y simbólicos, interrelación de líneas narrativas, construcción y evolución de personajes, etc. De hecho, la complejidad y riqueza narrativas de esta película se deben, en gran medida, al aspecto musical, ya que está formado por un corpus de músicas muy heterogéneo constituido por la composición original de Gabriel Yared, canciones populares americanas, o folk húngaro, por ejemplo.

Creemos por ello que en ejemplos como éste existe la necesidad del desarrollo, alfabetización y fijación de cierta base teórica y analítica del proceso musical cinematográfico con un criterio narratológico; necesidad que pretendemos solventar como analistas, no como espectadores. Es aquí donde entra en juego uno de los aspectos cruciales de esta investigación, ya que no se trata tanto del aspecto emocional como del aspecto intelectual de la música cinematográfica lo que nos proponemos estudiar. Annabel J. Cohen es una de las figuras que más atención ha prestado al aspecto psicológico y emocional de la música de cine, considerando -tal y como titula uno de sus artículos-, que la música es “fuente de emoción en la película” (Cohen, 2001, p.263). Incluso en ese texto plantea que, de las ocho funciones que establece para la música cinematográfica, seis de ellas van de la mano del aspecto emocional. Asumiendo que, evidentemente, la música de cine afecta a los niveles de la emoción y que tiene un efecto psicológico que no percibimos siempre de manera consciente, al pertenecer a un lenguaje narrativo donde todo está pensado y nada queda abandonado al azar, el proceso musical cinematográfico puede -y debe- ser intelectualizado. Existe una tendencia en los estudios de música cinematográfica -afortunadamente cada vez menos habitual-, que consiste en tildar su efecto de *misterioso*, pero una vez más, partir de esta asunción limita nuestro trabajo y precisamente nos conduce a lo contrario, esto es, a no poder verbalizar y explicar su proceso y a alejarnos de él cada vez más. Es más, si partimos de esto, la conexión lógica que automáticamente podemos llegar a hacer entre el uso de la música y el aspecto emocional de la película puede llevarnos a equívoco, porque eso sería dar por hecho que toda película necesita de la música para ser emocionante, o yendo aún más lejos, que debemos

entender los momentos musicales como momentos con mayor carga emocional que los no musicales. Sin embargo, un ejemplo que puede tener un gran impacto emocional y psicológico en el espectador es el de *La pianista* (2001), película tremendamente intensa y perturbadora en la que se hace un uso muy rico y poco habitual de la música: irónicamente los momentos más personales, íntimos y de mayor emoción del personaje protagonista prescinden de la música, que pasa a aparecer en escenas con una (aparentemente) menor carga emocional.

El hecho de querer centrarnos en el nivel más intelectual del uso de la música cinematográfica no quiere decir que no consideremos importante el aspecto emocional. Sin embargo, sí creemos que es un nivel demasiado variable en función de cada espectador y que queda sujeto a condicionantes que difícilmente un analista puede conocer y llegar a controlar, además de que entran en juego aspectos que deben estudiar mejor la psicología o la psicomusicología. Sin dejar de lado totalmente esta cuestión, el propósito de esta investigación es, por tanto, poder racionalizar, pensar, describir, alfabetizar y entender una serie de procesos narrativos de la música cinematográfica en *El paciente inglés*. Más que hablar en términos de lo que la música nos hace sentir -sin desdeñar este aspecto-, debemos tratar de mantener ciertos mínimos de objetividad y hablar en términos de lo que la música nos cuenta y cómo lo cuenta. Queremos entender el proceso musical cinematográfico como una experiencia intelectual perteneciente al conjunto de la película en el que no hay absolutamente nada casual, y a partir de lograr las herramientas necesarias y adecuadas para el estudio y el análisis de este ejemplo, podremos entender la vertiente narrativa de la música en *El paciente inglés*.

1.3. JUSTIFICACIÓN

El mundo está creado a base de sonidos. Empezamos a oír antes que a hacer cualquier otra cosa, incluso antes de nacer. El sonido procede de todas partes, en un radio de 360°, a diferencia de la imagen, de la que sólo percibimos lo que se encuentra en nuestro campo de visión; por eso, la cantidad de información que recibimos a través del oído es mucho mayor, y más compleja. (Murch, 2013).

Así comenzaba su ponencia el montador y editor de sonido Walter Murch⁴ el 11 de febrero de 2013 en el marco del Festival Internacional de Cine de Berlín, hablando sobre la cantidad de sonidos que constituyen el mundo que nos rodea. Se trata de un ecosistema sonoro que no se limita al mundo real, sino que el cine trata de reproducir con la mayor verosimilitud posible, especialmente hoy día con la alta tecnología. Este componente sonoro del cine que conocemos como “banda sonora” o “banda de sonido” se encuentra a su vez subdividido en tres subcomponentes de naturaleza diferente: diálogos, efectos y música. Es en el último de estos tres elementos donde vamos a centrar el interés de la investigación: como decíamos antes, la música cinematográfica en su calidad de elemento narrativo en la película *El paciente inglés*.

Leonard B. Meyer (2005) comienza el primer capítulo de su obra *La emoción y el significado en la música* con la siguiente afirmación:

Los compositores e intérpretes de todas las culturas, los teóricos de las diversas escuelas y estilos, los especialistas en estética y los críticos de tendencias muy diferentes están de acuerdo en que la música posee un significado y en que dicho significado se comunica de algún modo a los que toman parte en ella y a los oyentes [...] Pero qué constituye el significado musical y por medio de qué procesos se comunica, ha sido objeto de numerosos y a menudo acalorados debates. (p.23)

De entrada, un error aplicable a nuestro estudio estaría en considerar los sonidos musicales “como existencias puramente físicas”, ya que, tal y como plantea Meyer (2005), “carecen de significado, volviéndose significativas sólo en tanto que señalan, indican o implican algo que está más allá de sí mismas” (p.53). Si afirmamos que un do es un do y por tanto no significa nada, a pesar de ser cierto, estaríamos pecando de atomistas, porque un do *per se* no es música. En la medida en que no existe combinación de melodía, ritmo y armonía, no existe tampoco hecho

⁴ Walter Murch fue el montador y editor de sonido de *El paciente inglés*, y este trabajo con el director Anthony Minghella le llevó a repetir la experiencia en *El talento de Mr. Ripley* (1999) y *Cold Mountain* (2003), ambas dirigidas también por este director y cuya música fue igualmente compuesta por Gabriel Yared, el compositor de *El paciente inglés*. Además de este trabajo con Minghella y Yared, Murch ha trabajado con Francis Ford Coppola en películas como *La conversación* (1974), *Apocalypse now* (1979) o en la segunda y tercera parte de la trilogía de *El padrino*, (1974 y 1990 respectivamente).

musical. Con lo cual no podemos aislarlo y atomizarlo en unidades tan pequeñas que carezcan de significado, sino que tanto en el caso del cine como en el de la música - y en consecuencia en el caso del audiovisual-, hay que tener en cuenta la sintaxis del lenguaje, donde sujeto y predicado no pueden separarse, y menos aislarse. En cualquier caso, Meyer está hablando de música pura, que no es el caso que nos ocupa, pero que nos puede servir como punto de partida para llegar a comprender cómo se produce la transformación del hecho puro en el hecho conjunto, es decir, cómo la música, careciendo de un significado inmediato, cuando entra en conjunción con los demás componentes del discurso cinematográfico, acaba convirtiéndose en un elemento narrativo, aludiendo a algo que queda fuera de ella pero a lo que pertenece, un conjunto mayor llamado narración.

Otra de las particularidades que encontramos en el hecho musical cinematográfico y que nos mueve a estudiarlo es el hecho de que esta música la mínima parte de las veces es justificable en términos narrativos, algo especialmente característico de *El paciente inglés*, donde existe una presencia casi constante de diferentes tipos de música, la mayor parte de ellos prácticamente imposibles de justificar. Esta característica de ubicuidad de que goza la música cinematográfica viene directamente de la mano de la flexibilidad que ofrece el cine. Y, una vez más, puesto que el cine es ficción y todos los elementos que lo constituyen deben colaborar a la construcción de ese mundo de ficción llamado diégesis, la música podrá estar presente -literalmente- en cualquier situación: en una tormenta de arena del desierto, en un monasterio de la Toscana italiana o en una celebración del día de Navidad en El Cairo, como ocurre en este ejemplo. Citando a Roberto Cueto (1996), “se trata de un comentario *externo* a la acción, tan poco justificable como la propia presencia de la cámara. El público ya lo ha aprendido como una especie de convención” (p.15), y desde el momento en que el espectador se sienta en la sala de cine, acepta todo como parte de una ficción sin la actitud crítica necesaria como para no admitir música en todos estos escenarios narrativos. Esta convención o acuerdo que el espectador tiene de antemano con el director lleva a una *suspensión voluntaria de la incredulidad*, actitud que posibilita la existencia de la ficción cinematográfica.

Así nos encontramos con uno de los elementos del lenguaje cinematográfico que, al formar parte de un conjunto significativo y narrativo mayor, es capaz de proporcionar más cantidad de información, y creemos firmemente que llegar a comprender cómo se producen estos procesos en *El paciente inglés* a partir de una aproximación narratológica puede resultar de gran ayuda no sólo para futuros investigadores, sino para todos aquellos compositores y directores que deseen sacar el máximo provecho del uso de la música en sus obras.

1.4. FINALIDAD

Comenzábamos este capítulo hablando de la ambigüedad de la música cinematográfica como un elemento definido por una naturaleza de doble vertiente: musical y cinematográfica, y de hecho es aquí donde radica uno de los principales motivos de su complejidad y riqueza. A diferencia de lo que podría parecer, creemos que llegar a conocer en profundidad esta manifestación musical sólo puede lograrse concibiéndolo como un todo inseparable, donde la cualidad cinematográfica es inherente al hecho musical cinematográfico mismo (no quiere esto decir que como parte del proceso de estudio y análisis haya fases en las que no tratemos de desgranarlo y separarlo en dos aspectos distintos -musical y cinematográfico, naturalmente-, pero siempre volviendo a ponerlos en común y a entenderlos como un todo).

Tanto en los estudios de música como en los de cine, hemos observado que, en líneas generales, existe cierta tendencia a tratar a la música cinematográfica como un elemento esencialmente musical en el caso de los primeros o cinematográfico en el caso de los segundos. Es decir, lo que verdaderamente entendemos que define a la música de cine -esa dualidad audiovisual- es en ocasiones obviado por ambas aproximaciones de estudio de una u otra manera.

A lo largo de estos años de investigación, nos hemos encontrado con algunos especialistas en cine que dan poca importancia, rechazan e incluso niegan la necesidad de un estudio estrictamente musical de la música cinematográfica (lo cual, por otro lado, no resulta más que una pura contradicción), alegando que es más

que suficiente para un análisis profundo con un estudio exclusivamente cinematográfico. De igual forma, por parte de algunos músicos o musicólogos, existe la tendencia a *pensar* la música cinematográfica como música pura, no como un elemento funcional, narrativo o cinematográfico. Este error supone un gran obstáculo para estos autores porque en numerosas ocasiones no llegan a comprender la verdadera dimensión que alcanza la música en el discurso cinematográfico y no son siempre conscientes de las posibilidades que ofrece como elemento narrativo. Supone además una frustración para algunos compositores ver cómo en la sala de montaje su composición no tiene todo el volumen sonoro que a ellos les gustaría o no es un elemento tan destacado como en un primer momento esperaban. Y he aquí una de las principales diferencias entre la música cinematográfica y la música pura que, sobre todo para compositores noveles, suele pasar desapercibida: una película no es un concierto. La pieza musical no es el fin mismo del proceso compositivo, sino que la música está al servicio de la historia, de igual forma que la fotografía, el montaje y el resto de elementos discursivos lo están. Consideramos así que una buena forma -y sobre todo, esclarecedora- de mostrar la necesidad de este estudio desde ambas facetas integradas es poner de la mano las dos aproximaciones a partir del análisis de la música en *El paciente inglés* y poder así llegar a comprender de forma práctica y específica la riqueza que tanto musical como cinematográfica tiene el objeto que nos ocupa.

El proceso de verbalización, intelectualización y alfabetización que hemos mencionado en el punto 1.2 es lo que nos permitirá elaborar y afianzar una base teórica cuya finalidad no consiste tanto en establecer significados, como en entender desde los planteamientos de la narratología el funcionamiento de la música cinematográfica en relación con el resto de los elementos de la narración. Debemos entender este corpus teórico como una herramienta que nos permita desgranar el proceso narrativo de la música en *El paciente inglés*, y que a la larga sea aplicable a futuros estudios e incluso susceptible de adaptarse al mayor número de ejemplos posibles.

Queremos con esta investigación trazar las líneas de un camino futuro que otros investigadores puedan emplear, completar y seguir mejorando, así como poder proporcionar y facilitar estas herramientas a la comunidad científica. Para aquéllos que aún no tienen interés en la música cinematográfica, poder generarlo; para aquéllos que ya lo tienen, poder acercarlo.

1.5. OPORTUNIDAD

Si bien este trabajo se centra en el estudio en profundidad del ejemplo de *El paciente inglés*, no podemos obviar que, en la cultura audiovisual en la que vivimos, existen infinidad de productos como él que articulan su lenguaje a través de la combinación de elementos sonoros y visuales. Estamos, por tanto, cada vez más expuestos a estos estímulos, y paradójicamente, el consumo de música cinematográfica es uno de los que pueden llegar a pasar más desapercibidos. A la vez, se trata de una de las manifestaciones musicales en las que el público, aunque de manera indirecta, invierte más cantidad de dinero. Y decimos ‘de manera indirecta’ porque, en la mayoría de los casos, el público cinematográfico no está en la sala de cine para escuchar música exclusivamente. Aun así, y éste es uno de los aspectos más interesantes de esta música, para gran parte de este público, es el único momento de estar en contacto con música sinfónica o escrita para orquesta, lo cual es otra de las principales características que definen a la música cinematográfica: su capacidad para conectar dos mundos distintos pero cada vez más complementarios: la música de concierto y un medio de masas como el cine⁵. Este carácter audiovisual de nuestra cultura popular no se manifiesta sólo en el medio cine, sino en todos los aspectos de la comunicación: televisión, móvil,

⁵ Cuando se publicó la edición discográfica de la música de *El paciente inglés*, el interés de gran parte del público estaba en la canción húngara *Szerelem, szerelem*, que había resultado el elemento musical más llamativo de la película. Y gracias a ello, muchos espectadores pudieron conocer más de cerca la obra clásica de Gabriel Yared, autor que hasta entonces no había tenido demasiada repercusión fuera de Europa pero que gracias al éxito de *El paciente inglés* se convirtió en uno de los autores más reconocidos a nivel internacional y en consecuencia logró una amplia proyección fuera de las fronteras del continente.

internet, videojuegos, etc. Y en todos estos casos se parte de la asunción de que música e imagen son un todo indisoluble, por ello es de suma importancia llegar a comprender el funcionamiento de este conjunto audiovisual como una sola cosa, ya que es así como el individuo puede llegar a tener una mejor relación con su entorno (Gértrudix Barrio, 2010). Algo que, como decimos, no se limita al ámbito cinematográfico, sino que implica una “alfabetización audiovisual [...] como herramienta indispensable para formar ciudadanos críticos” (Ortiz Sobrino en Gértrudix Barrio, 2010, p.102).

La música cinematográfica es además uno de los nichos del mercado discográfico que, proporcionalmente, se ha visto ligeramente menos afectado por la crisis y las consecuencias de la piratería. Existe todo un mundo en torno al coleccionismo de música cinematográfica que la convierte en objeto de culto para un grupo de aficionados cada vez mayor, puesto que ya no se trata sólo de la composición musical en sí, sino del disco como objeto, por su calidad de rareza, pieza exclusiva o edición especial. Entre otros motivos, porque en la gran parte de las ocasiones se hacen ediciones discográficas con la mayor parte de la música que aparece en la película, pero no en su totalidad, con lo cual a veces se editan posteriormente otros discos con la música al completo, y piezas que fueron compuestas y grabadas pero que finalmente no fueron incluidas en el filme. Incluso existe una modalidad que resulta ser también bastante frecuente en la que, en función del potencial éxito de la película o del compositor que firma la partitura, salen al mercado -a veces incluso antes del estreno en las salas de cine- dos ediciones discográficas: una de ellas con las canciones preexistentes que fueron incluidas en el montaje final, y la otra con la composición original (en numerosas ocasiones es ésta la última en aparecer, y su edición queda muchas veces sujeta al éxito que ha tenido la primera, al éxito de la película tras su estreno o incluso al número de premios que ha llegado a conseguir)⁶. En cualquier caso, al margen de las posibles modalidades, todo forma parte del trabajo de *marketing* que constituye la promoción de un producto cinematográfico, y que aunque no tenga como objetivo final dar a la música el valor

⁶ Sobre el coleccionismo de música cinematográfica, hablan extensamente Heriberto y Sergio Navarro Arriola en su libro *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras* (2005, pp. 423-471).

que merece -sino uno mucho más mercantil-, sí consigue indirectamente que el consumidor se interese por el aspecto musical de forma especial y pueda centrar más en ello su atención que lo que podría hacerlo en la sala de cine. Así ocurrió en el caso de *El paciente inglés*, donde la composición original de Gabriel Yared, además de lograr numerosos premios internacionales⁷, tuvo una edición discográfica en la que se incluyeron también dos piezas de la música folk húngara interpretadas por Márta Sebestyén y algunas canciones populares de *swing* y *jazz*.

Otro de los actuales medios de difusión para la música cinematográfica es el concierto, práctica cada vez más habitual que, en vez de relegar esta música al ámbito exclusivo de la sala de cine, ha conseguido que en los últimos años se institucionalice como una de las prácticas más habituales a la hora de desarrollar una programación concertística.

Parte de la elaboración de esta investigación se ha realizado desde el año 2011 en Alemania, concretamente en Berlín, lo que nos ha permitido acercarnos a esta práctica lo suficiente como para conocerla desde dentro y experimentar la consideración y tratamiento que desde este punto de vista recibe la música cinematográfica en este país. Ya en la década de 1970 se organizaban este tipo de eventos en ciudades como Berlín, Frankfurt o Munich, en los que el corpus cinematográfico principal estaba formado por películas reconstruidas de los años '20 y '30 para las cuales se interpretaban en directo recopilaciones musicales, nuevas composiciones o incluso su música original. Desde entonces la oferta se ha ampliado enormemente y en las últimas décadas se ha convertido en uno de los géneros musicales más demandados, para lo cual tanto salas de conciertos, como orquestas y organizadores parecen haberse preparado y especializado, llegando a tener una oferta cada vez más amplia y variada. En este sentido, cabe destacar la labor realizada por el FilmPhilharmonic Institute

⁷ La película recibió el Oscar a la Mejor Música en Película Dramática, Premio Anthony Asquith en los Premios BAFTA a la Música de Cine, Globo de Oro a la Mejor Música Original, Grammy a la Mejor Composición Instrumental escrita para Cine o Televisión, Premio Golden Satellite a la Música Original, Premio Victoire de la Musique y Grand Prix de la SACEM (<http://gabrielyared.com>).

de Berlín⁸, compañía dedicada a la realización y organización de conciertos, la producción de nuevas composiciones y la edición de partituras, todo en el ámbito de la música cinematográfica. Aun así, aunque pongamos especial énfasis en el trabajo que realiza esta institución⁹, no quiere esto decir que el creciente interés y especialización en la música de cine sea algo exclusivo de la escena musical alemana, puesto que en casi toda Europa y las principales orquestas de Estados Unidos, es cada vez más habitual que se organicen conciertos con música cinematográfica incluidas no como piezas de relleno, sino como pilares que estructuran la programación musical, o incluso eventos dedicados exclusivamente a ello.¹⁰

Uno de los motivos por los que se ha producido este aumento en la producción de conciertos de música cinematográfica es el hecho de que cada vez hay más facilidad para acceder a partituras de cine que se puedan interpretar en salas de conciertos. En 1989, Tucker (1989) se lamentaba de la escasez de partituras de música cinematográfica disponibles, lo cual suponía uno de los principales obstáculos para este tipo de estudios¹¹. Y lo cierto es que uno de los problemas de base es que

⁸ Fundado en Munich el 13 de septiembre de 2000, el FilmPhilharmonic Institute, ubicado en Berlín desde el año 2003, se encuentra bajo la dirección ejecutiva de Beate Warkentien y la dirección artística de Frank Strobel, uno de los directores alemanes más especializados en la interpretación de música cinematográfica en las salas de conciertos. Nació como la primera compañía en Alemania en especializarse en este género musical ampliando cada año a diferentes estilos, repertorios y teatros, llegando a ofrecer uno de los trabajos de mejor calidad musical de los que hemos conocido hasta ahora. Además realizan un trabajo a escala internacional con un grupo de programadores, orquestas, agrupaciones musicales y estudios de grabación que va siendo cada vez mayor. Su filosofía de trabajo parte de la asunción de que la música cinematográfica merece un lugar especial en las salas de conciertos, para lo cual desarrollan tanto conciertos cinematográficos (consistentes en la proyección de una película con la interpretación musical de toda la partitura en directo por parte de una orquesta sincronizada con la imagen), y conciertos de música cinematográfica (consistentes en la interpretación de piezas sueltas de diferentes películas y compositores). Para más información, consúltese la siguiente dirección web: <http://www.filmphilharmonie.de/>.

⁹ Entre otros motivos, porque hemos tenido la posibilidad de trabajar con ellos durante los últimos años de esta investigación, siendo parte de su equipo de investigación y producción.

¹⁰ Para más información, se recomienda la consulta del texto de Wünschel (2013) *Filmmusik im Konzertsaal*, incluido en la bibliografía.

¹¹ De hecho, Neumeyer (1991) lo plantea como uno de los principales problemas para el análisis de la música cinematográfica.

sigue sin haber editoriales especializadas en este tipo de música, pero afortunadamente está aumentando la oferta de material musical cinematográfico preparado para conciertos¹², algo que podemos observar en el caso de la obra de John Williams, editada por Hal Leonard Corporation con el nombre de *John Williams signature*¹³, lógico en cierto modo, ya que se trata del compositor de cine cuya obra se programa con más frecuencia. Poco a poco, otras editoriales van ampliando su oferta no sólo a la obra de compositores contemporáneos de cine, sino también de los años '30 y '40, puesto que entonces era impensable escuchar la obra cinematográfica de Steiner, Korngold o Rózsa fuera de la sala de cine. Y una vez más no tenemos que irnos fuera de las fronteras españolas para observar este fenómeno, ya que, por ejemplo, el compositor José Nieto depositó en 2012 las partituras de sus obras en la Biblioteca de la Filmoteca de Cataluña facilitando considerablemente el acceso a las mismas.

A pesar de esta tendencia, existe un factor que puede dificultar la publicación de partituras de música cinematográfica cuando se trata de autores vivos o desaparecidos recientemente, y es la gestión de los derechos de autor. Por otro lado, el hecho de que muchos de estos compositores estén vivos facilita a veces una comunicación directa con ellos o sus agentes, así como una posible negociación de las condiciones legales para la interpretación. Y más allá de la cuestión puramente interpretativa, desde el punto de vista que nos interesa para la realización de esta investigación, la posibilidad de estar en contacto con el compositor de la obra a analizar supone una de las principales ventajas de tratarse de música contemporánea. En nuestro caso, al centrarse la investigación en el ejemplo de *El paciente inglés*, resultó fácil y de muchísima utilidad contactar con el compositor de la partitura, Gabriel Yared, que no sólo colaboró en el proceso de investigación

¹² En muchas ocasiones, como en el caso de *El paciente inglés*, lo que se edita es la adaptación de los temas principales de la película para piano (Yared, G., *The English Patient. Selections from the Oscar-winning picture arranged for solo piano*. Incluida en la bibliografía) lo cual no sirve para su interpretación orquestal, ni tampoco para su análisis, al no ser la pieza original con su textura orquestal original. Aun así, gracias a la colaboración del compositor y de SACEM -la editorial con la que trabaja Yared- se ha interpretado su obra en directo en numerosas ocasiones, incluidas algunas piezas pertenecientes a *El paciente inglés*.

¹³ Se está también preparando la publicación de la obra de Dimitri Tiomkin y Elmer Bernstein por parte de esta misma editorial.

respondiendo a nuestras preguntas¹⁴, sino que proporcionó material enormemente valioso para el análisis: entre otras cosas, la totalidad de la partitura original manuscrita para orquesta.

Así, a partir del trabajo realizado por el FilmPhilharmonic Institute y el recientemente mencionado grupo de investigación, nuestra labor con este análisis de la narrativa musical en *El paciente inglés* no es otra cosa que una aportación para el estudio, conocimiento y comprensión del fenómeno musical cinematográfico que sirva en el futuro a la comunidad científica para próximas investigaciones y que en última instancia sea capaz de acercar y facilitar la comprensión de la narrativa musical cinematográfica a todos aquellos interesados en el tema.

1.6. RECURSOS

La realización de esta investigación se ha llevado a cabo gracias a una serie de recursos documentales, personales y metodológicos. En referencia a los primeros, bien es cierto que la aproximación a la música cinematográfica se puede hacer desde numerosas perspectivas, que en última instancia ayudan y enriquecen la investigación final, pero hemos orientado el empleo de los recursos a través de dos líneas temáticas esencialmente:

- estudios de narratología y narrativa cinematográfica
- estudios de música cinematográfica (planteamientos sobre todo analíticos, algunos históricos y en menor medida, estilísticos).

¹⁴ A partir de una serie de conversaciones por correo electrónico, Gabriel Yared nos ofreció la posibilidad de realizar una entrevista en su domicilio de París, algo que finalmente tuvo lugar el sábado 18 de abril de 2009. En el Anexo I de este trabajo se incluye la transcripción prácticamente literal de la entrevista que mantuvimos. También Márta Sebestyén, cantante de origen húngaro que interpreta las dos canciones folk que aparecen en la película (*Szerelem, szerelem y Én csak azt csodálom*), nos ofreció una entrevista telefónica el 24 de julio de 2009. Ella se encontraba en Barcelona y nosotros en Madrid. En el Anexo II incluimos la transcripción de la misma.

De manera que la bibliografía, artículos o tesis doctorales con los cuales empezamos a investigar, se apoyaban en estos dos pilares, y a partir de ellos hubo oportunidad de profundizar y ampliar a otros temas estructurales como el análisis musical, la relación de la música de cine con la ópera y el drama lírico o el análisis cinematográfico. Como se verá, gran parte de los volúmenes consultados de origen anglosajón fueron publicados en la década de los años '80, '90 y 2000; sin embargo, las referencias bibliográficas en castellano que han surgido de instituciones y universidades españolas pertenecen a un pasado más reciente, y vemos además que el número tanto de aquéllos como de éstos ha crecido considerablemente en los últimos años. Esto nos ha permitido reconsiderar nuestra orientación en el estudio, centrar la investigación en algo más concreto y poder avanzar con más facilidad sobre un camino que va teniendo pautas cada vez más sólidas y marcadas.

Durante los años de investigación en el FilmPhilharmonic Institute de Berlín, hemos tenido además a nuestra disposición otra serie de recursos documentales que hasta entonces habían estado mucho más limitados: partituras originales completas o arreglos de las mismas de muchas de las películas con las que estábamos trabajando. Si bien ya contábamos con la partitura manuscrita de *El paciente inglés*¹⁵, para el resto de ejemplos el proceso fue bastante más complicado. Sin embargo, a partir de 2011 y de empezar a formar parte de esta institución, pudimos contar con las partituras originales para orquesta de películas como *Psicosis*, *Las horas* o *Lawrence de Arabia*, entre otras. De igual forma, pudimos también disponer tanto de películas como de ediciones discográficas especiales y ampliadas pertenecientes a su archivo. Además de las fuentes proporcionadas por ellos, debemos mencionar nuestra propia colección discográfica de música cinematográfica que nació y se ha ido ampliando durante los últimos 15 años, en su mayor parte en formato CD. La escucha sistemática - algo que recomendamos a cualquier persona interesada en el tema- y el conocimiento de este repertorio en bastante profundidad han supuesto una gran

¹⁵ Gabriel Yared nos hizo llegar por correo electrónico una copia en formato pdf. el 15 de enero de 2009.

ventaja a la hora de afrontar un estudio sobre música cinematográfica, puesto que hemos educado al oído en este tipo de música y nos hemos familiarizado con una forma específica de ver cine que nos ha ayudado a prestar especial atención al aspecto musical.

1.7. STRUCTURE

After this brief introduction, in Chapter II we have addressed the main theories that have approached the narrative aspect in film music: on the one hand, narrative studies and film analysis and, on the other hand, musicology studies.

Also in Chapter II we have reconsidered the origins and evolution of film music from the narrative perspective. The aim is to understand the development of this narrative element from the moment it was originated as the combination of many different forms of art until it became one of the principal pillars of the film narrative structure. Besides, the theoretical framework on which this research is based has also been established in Chapter II, so we have taken Seymour Chatman's (1978) proposal for the narrative structure and we have applied the study of film music to it, developing a theoretical corpus that will be a methodological resource for the study of the music in *The English patient*.

The methodological approaches, criterion and procedures carried out have been explained in Chapter III, where we have also set out the objectives and formulated the hypothesis.

It is in Chapter IV where we have gone in depth into the analysis of the film. Taking the theoretical aspects from Chapter II and the methodological ones from Chapter III, we have carried out an analytical study of the music -original and preexistent- in *The English patient*. The analytical approach is essentially based on what was set out in Chapter II according to film music narrative. The sections between 4.3.1. and 4.3.7. offer therefore an exhaustive analytical work of both the elements of the story and the discourse, digging into, not only the conceptualisation of the narrative process,

but also the development and definition of the process itself. Aspects such as the characterisation of space and time -in all their facets-, musical definition of the characters, transformation of pure music into narrative music or the active presence of the narrative mediation in the narration itself are, among others, subjects that we have addressed according to the musical, visual and narrative analysis of the film.

Chapter V includes the conclusions of the analysis in Chapter IV in relation to the hypothesis formulated in Chapter III, as well as general conclusions about the whole process of research.

Also as a sort of evaluation of the work, in Chapter VI we have pointed out the main contributions that this work implies and its contextualization regarding previous researches, trying to set out ways for future studies. Likewise, Chapter VII is a reflection about its possible applications and purposes.

Finally, Chapter VIII details the bibliographical references, sources and the list of mentioned films along the work, finishing in Chapter IX with two appendices that include the interviews to Gabriel Yared -composer of the original music- and Márta Sebestyén -singer of the Hungarian folk music-.





CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1. Concepto de música cinematográfica

2.1.1.1. ¿Qué entendemos por música cinematográfica? Alcance y límites del concepto

Como una primera aproximación teórica, la definición de música cinematográfica nos permitirá concretar con relativa exactitud el alcance y los límites de un término que parece emplearse indistintamente para referirse a todas las manifestaciones musicales que hay en una película, con orígenes, estilos, funciones y resultados diferentes.

Una de las definiciones que hemos encontrado que concibe un marco conceptual más amplio es la de Fraile Prieto (2007), que afirma que la música cinematográfica es

“toda aquella que se inscribe en el marco de una obra cinematográfica” (p.530). En una línea similar, Kalinak (2010) considera que “puede ser definida tanto como música compuesta como elegida expresamente para acompañar películas” (p.XIII), donde ya incide más en una cuestión funcional. Sin embargo, nos ha sorprendido algo esta concepción de la música cinematográfica como elemento de *acompañamiento*, puesto que entendíamos que era algo que ya estaba superado por los estudiosos de la música cinematográfica. Muy al contrario, resulta bastante habitual encontrar todavía referencias a la música de cine como un elemento de mero refuerzo emocional cuya función esencial es intensificar el significado de la imagen. Precisamente en un diccionario como el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Cooke (en Sadie, 2001, vol. 8) aporta la siguiente definición: “Música compuesta, arreglada, recopilada o improvisada para acompañar imágenes en movimiento” (p.797). Se trata de una definición similar a la de Kalinak pero mucho más completa, ya que contempla más formas a partir de las cuales se puede incluir música en una película¹⁶.

En cualquier caso, si bien la tendencia a reducir automáticamente la función de la música de cine a la de un mero elemento de acompañamiento sigue siendo un lugar común, Clifford McCarthy (2000) aporta la definición que más se acerca a nuestra concepción de la música de cine: “la partitura que, tanto original como adaptada, es compuesta expresamente para una película” (p.3). Y es aquí donde radica uno de los aspectos cruciales de la música cinematográfica: la calidad de originalidad o bien de haber sido adaptada y arreglada ad hoc para una película concreta. Entendemos que no cualquier tipo de manifestación musical que aparece en una película puede llamarse música cinematográfica, ya que con muchísima frecuencia el cine hace uso de piezas preexistentes de música folk, números de ópera, canciones populares, etc. Por ejemplo, la práctica sistemática de emplear música pop en el cine se normalizó a finales de la década de los '60 con películas como *El graduado* (1967), *Easy rider* (1969) o *Cowboy de medianoche* (1969),

¹⁶ Díaz Yerro (2011) hace una interesante observación al comentar que “en sentido estricto el término ‘música de cine’ o ‘música cinematográfica’ no englobaría los productos concebidos para emisiones televisivas (tv-movies, series o programas de televisión, etc.). También quedarían fuera de esta denominación los videojuegos (cuya música cada vez se asemeja más a la de las producciones cinematográficas) y otros formatos más recientes ligados a internet, y en pleno desarrollo y auge en la actualidad, como las series online, los videoblogs, etc. Si bien hoy en día muchas de estas producciones tienen música original” (p.20).

algo que tuvo muy buena acogida potenciándose en los años '70 y '80 y estandarizándose en los años '90 como un recurso habitual, especialmente con la eclosión del cine llamado *teen*¹⁷. En algunas ocasiones, el empleo de estas canciones se debe a motivos puramente decorativos, en otras cumplen algún tipo de función narrativa o expresiva, y en muchas se corre el riesgo de tratar de lograr una estética propia del videoclip, donde incluso la razón de ser de la película puede ser la mera concatenación de bloques musicales, sin llegar a convertirse ni siquiera en cine de género musical (entendido como un problema por Donnelly [2001], como una sustitución de la música cinematográfica)¹⁸. La inclusión de estas músicas en las películas se ha convertido naturalmente en uno de los mayores reclamos comerciales de la industria del cine desde varios puntos de vista: como promoción del artista o grupo que interpreta la canción, promoción de la canción en sí o de la película; y si se trata de una buena recopilación, promoción de la edición discográfica.

Aunque no hubiese un gran número de canciones empleadas en esta película, *Ghost* (1990) es un buen ejemplo de la fama que puede llegar a tener una canción preexistente en una película en relación a la composición original. La partitura fue firmada por Maurice Jarre, pero la pieza musical que más fácilmente se recordó fue la canción *Unchained melody*, previamente compuesta por Alex North con letra de Hy Zaret para la película *Sin cadenas* (1955), drama carcelario por el que el compositor logró la nominación al Oscar a la mejor canción original¹⁹. La canción, que aparece en la película tanto en la versión orquestal como en la interpretada por los Righteous Brothers, automáticamente fue vinculada de manera inseparable a la película, pero en ningún caso podemos entenderla de igual forma que la partitura original de Jarre.

¹⁷ Harper (2008) describe este género como el formado por películas “sobre y para la ‘juventud’” (p.1).

¹⁸ Lo que se suele conocer también como ‘burgerscore’, definido por Román (en Olarte Martínez, 2009) como “aquellas ‘bandas sonoras’ compuestas casi exclusivamente por temas de la música *pop* o *rock*, generalmente éxitos del presente o del pasado de este estilo de música popular” (p.111).

¹⁹ La película fue olvidada pero no así la canción, que ha sido grabada por intérpretes como Elvis Presley, Roy Hamilton, Al Hibber, Dionne Warwick, Willie Nelson o los Righteous Brothers, entre otros. (Henderson, 2003, p.51).

Por otro lado, el empleo de música preexistente -en muchas ocasiones *clásica*- es otro gran recurso que resulta fácil, cómodo y que, dada la cantidad de ventajas que proporciona, termina por convertirse en cliché. Una de las principales finalidades, apunta Radigales (2005), ha sido la búsqueda de una “ligazón respecto a voluntades ilustrativas de ambientes o épocas; otras, en función del ritmo de las propias imágenes; y finalmente también con voluntades ideológicas de estilo y sellos variopintos” (p.14), llegando a adaptar el montaje al ritmo del discurso musical (práctica habitual en el cine de Stanley Kubrick). Además, con esta práctica se corre el riesgo de caer en la tentación de dotar a la película de cierto aire de prestigio²⁰ recurriendo a piezas de música clásica como ocurre con el habitual preludio de la suite para violonchelo solo n°1 en Sol mayor de Bach, utilizada en el cine casi hasta la saciedad²¹.

La cantidad de formas y funciones que puede adoptar la música preexistente en una película es casi infinita, incluso puede llegar a ser un elemento narrativo, pero en cualquier caso no podríamos estar hablando de música *de* cine sino de música *en* el cine. Existen numerosos ejemplos en los que estas músicas tienen un papel dramático importante, como es el caso de *Truly madly deeply* (1990), cuya estructura narrativa se apoya sobre piezas de música de cámara. En una de las escenas centrales, Jamie, personaje protagonista interpretado por Alan Rickman y representado en la figura del violonchelo, es introducido en la historia a través de un dúo para violonchelo y piano. La metáfora se construye a partir de la ausencia de este personaje que, tras su muerte y como una suerte de fantasma, vuelve a su hogar cuando comienza a sonar la línea del violonchelo -interpretada por él mismo- en contrapunto con el piano, interpretado por el personaje de Nina (Juliet Stevenson).

²⁰ Función que propone Fraile Prieto (2008, p.3).

²¹ Se ha empleado en una gran cantidad de películas como *El ansia* (1983), *Antonia* (1995), *Algo que perder* (1999), *Música del corazón* (1999), *Puedes contar conmigo* (2000), *Master and commander* (2003), *El pianista* (2003), *El silencio antes de Bach* (2007), *Principiantes* (2010) e *Intocable* (2011); o en series de televisión como *House* (2004), *El ala Oeste de la Casa Blanca* (1999) o *Smalville* (2001), entre otras (<http://imdb.com>).



Escena de *Truly madly deeply* (Anthony Minghella, 1990). (fuente: <http://www.youtube.com>)

La pieza que interpretan los personajes es el Adagio de la Sonata para *viola da gamba* y tecla nº 3 en Sol menor, de J. S. Bach. Y por la relevancia dramática de esta escena -que podríamos entender como uno de los puntos de giro centrales en la historia- no podemos decir que el Adagio de esta sonata de Bach sea un ejemplo de música cinematográfica, y que por extensión -y teniendo en cuenta el elevado número de veces que se han empleado piezas de este compositor en películas-, Bach sea un compositor cinematográfico. De otra manera, pero igualmente con gran profundidad y relevancia, Francis Ford Coppola cerró *El padrino. Parte III* (1990) estableciendo potentes paralelismos simbólicos y narrativos entre la historia de la película y la ópera de Pietro Mascagni *Cavalleria Rusticana* (1890). En este caso, la ópera está imbricada en la historia de los Corleone desde el comienzo de la película -debido al debut de Anthony, uno de los hijos de Michael Corleone-, y va tejiendo una maraña narrativa que culmina en forma de corolario con la escena de la matanza en las escaleras del Teatro Massimo de Palermo y el famoso “Intermezzo” de la ópera. De igual forma, y a pesar de ser música escénica (escenificada, o re-escenificada, al tratarse de una puesta en escena elaborada para el filme), no podríamos tampoco hablar de *Cavalleria Rusticana* como si de música cinematográfica se tratara.

Si la relevancia narrativa no es el criterio por el que entender que una pieza musical deba considerarse un ejemplo de música cinematográfica, la base principal de tal consideración debemos encontrarla en la concepción original de la composición. William H. Rosar (2002) analiza también la cuestión de la originalidad como rasgo definitorio pero admite que en ocasiones los límites entre música *de* cine y música *en* el cine están algo borrados, como en el caso de *2001: Odisea del espacio* (1968), donde fue el propio Kubrick quien “seleccionó, ubicó y editó la música” (Rosar, 2002, p.5). De hecho, éste es probablemente uno de los directores que más debate e interés ha generado a partir del uso que ha dado de la música en su obra. Por tanto, hablando en términos de originalidad, podemos encontrarnos con tres tipos principales de música según su procedencia: original, adaptada o preexistente²², lo cual nos lleva a hablar del inicio de *El resplandor* (1980), donde el director empleó el himno *Dies Irae*, orquestado para sintetizador y voz por Wendy Carlos y Rachel Elkind, al que añadieron además efectos como tañidos, vibraciones y sonidos animales (Lee Gengaro, 2013). Naturalmente el concepto de originalidad aquí se diluye, igualmente que se diluye el de música preexistente²³. Si, como en este caso, la música no ha sido simplemente colocada en sincronización con la imagen, sino que ha sufrido cambios sustanciales desde el punto de vista de la estructura musical, la melodía, la orquestación, u otros aspectos definitorios del lenguaje de la música, podríamos asumir que se trata de música cinematográfica o de música de cine. Ya no podemos hablar del *Dies Irae* atribuido a Tomás de Celano en el s. XIII, sino a una de las muchas adaptaciones que ha sufrido para su empleo en una película. No quiere esto decir que no deba pasar por los cauces analíticos necesarios para conocer su función en la película, pero ha de tratarse siempre con

²² Siguiendo la forma más habitual de referirse a esta clasificación; términos empleados, entre otros, por Cueto (1996, p.13 y ss.) y Xalabarder (2006, p.40 y ss. y 2013, p.23 y ss.).

²³ Chion (1997) apunta que “el mito de la ‘música original’, es decir, de una música que, independientemente del filme, sería como una flor cortada de su savia y perdería su sentido, es tenaz, pero siempre igualmente falso. Recordemos que Bach, Mozart o Haendel eran perfectamente conscientes de ello y no temían reutilizar en una obra sagrada una melodía extraída de una cantata profana, o adaptar letras nuevas sobre una música reciclada, sin que por eso sean menos compositores que los que les sucedieron. Utilizar la música en un filme nuevo con nuevas situaciones es como poner letra nueva a una ‘canción conocida’. Las combinaciones son infinitas, y siempre podemos conseguir un nuevo sabor o una nueva resonancia. Esto, por supuesto, no niega la existencia de la especificidad, de la unicidad de la obra cinematográfica con su música” (p.250).

una perspectiva diferente que no concibe la música como parte del relato en el sentido de la unidad temática y narrativa.

Volviendo a la definición propuesta por McCarthy (2000) y a la idea de que la pieza musical ha sido expresamente concebida para la película, estamos ante uno de los rasgos que más caracterizan a la música cinematográfica: se trata de música inspirada por la propia narración, nace de ella, con y para ella, en el sentido más orgánico y visceral. McCarthy no alude a características estilísticas o formales, sino a un aspecto esencialmente funcional, donde la narración cinematográfica es el fin de la composición musical.

Esta concepción de la música cinematográfica originada a partir de la narración nos acerca al concepto de música programática, que además es música narrativa y que puede a su vez ser no textual o textual. En este último caso, nos encontramos en la mayor parte de las veces con canciones que se convierten en elementos musicales muy recordados por el público -como *Desayuno con diamantes* (1961) y la canción *Moonriver*, escrita por Henry Mancini-, o menos recordados -como *La ventana indiscreta* (1954) y el tema de “Lisa”, compuesto por Franz Waxman-.

Así, la cantidad de formas, variantes y estilos que puede adquirir la música cinematográfica es casi infinita, y según Chion (1997) “no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes” (p.252), lo cual nos permite encontrar ejemplos tan diferentes como el “Evil Tango” que Roque Baños compuso para *Posesión infernal* (2013), el tema de Nino Rota que cierra *La Dolce Vita* (1960) o el inicio de *Paris, Texas* (1984) con la composición de Ry Cooder. Y podríamos continuar con una larga lista de ejemplos, todos válidos, todos diferentes y todos de música cinematográfica. Esta diversificación estilística de la música de cine no siempre ha sido así, puesto que con el surgimiento del cine sonoro, la idea de música cinematográfica era la de “música instrumental para orquesta” (Larsen, 2007, p.7), y el estilo musical por excelencia que acabó por culminar a finales de los años '30 y prolongándose a lo largo de los '40 -especialmente en la órbita de Hollywood- era una herencia del estilo musical orquestal decimonónico.

Por tanto, no son ni sus características estilísticas ni el hecho de estar sincronizada con la imagen lo que define la esencia de la música cinematográfica, sino su propia vocación narrativa: para qué se ha concebido (más allá de qué y más allá de cómo, y por supuesto sin entrar en ningún caso en valoraciones cualitativas). En la música cinematográfica, música e imagen coexisten en una relación simbiótica y sinérgica, y ambas son lo que son en la medida en que existe la otra; se necesitan y retroalimentan. La música cinematográfica posee un elemento intrínseco que es la imagen. Sin embargo, es un error asumir que en la imagen cinematográfica la música es un elemento intrínseco a ella, puesto que existen numerosos ejemplos de películas sin música. Lo que en este caso resultaría intrínseco a la propia naturaleza de la imagen sería la *no-música*, o el silencio con y en el que coexiste.

Con el término 'música cinematográfica', que será el que adoptemos para llevar a cabo esta investigación, concluimos que nos estamos refiriendo a la música que se encarga, concibe, compone o arregla para pertenecer a una película. En este sentido, hemos de incluir en esta definición tanto a las composiciones instrumentales como a la canción o canciones que se han compuesto o adaptado para el filme. Aun así, una de las características más destacables de estas canciones es que con frecuencia comparten una base temática común que les hace formar parte de todo el conjunto de la composición. Normalmente suele tratarse de la melodía principal, que es desarrollada, variada y reorquestrada de diferentes formas en la partitura, pero que parte de un germen musical común y forma parte de la unidad temática y narrativa.

2.1.1.2. El problema terminológico

El hecho de tener que fijar una definición como punto de partida nace en gran medida de un problema que ha resultado ser un lugar común en el estudio de la música cinematográfica: la falta de un consenso en los términos empleados para su estudio, así como en los significados asociados a tales términos. Resulta significativo observar cómo en bastantes publicaciones sobre música cinematográfica, sus autores añaden notas al pie con aclaraciones terminológicas, un glosario de términos o definiciones de los mismos para especificar y aclarar desde el principio

de lo que se está hablando²⁴. De hecho, Rosar (2002) dedica un editorial a fijar los límites y el alcance del término 'film music' -como una adaptación hecha en Inglaterra del alemán 'Filmmusik'-, y de otros términos empleados para referirse a la música *de* cine o *en* el cine a lo largo de su historia, usos y evolución, lo cual resulta interesante, pues la denominación parece no haber sido siempre la misma, igual que esta música tampoco lo ha sido.

En Estados Unidos en torno a 1920, los términos que se empleaban eran 'moving picture music' o 'movie music' y posteriormente también 'cinema music' o 'screen music'. Fue Kurt London quien, a partir de 1936 y su trabajo *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments*, extendió el uso del término 'film music' como el más adecuado. Durante el cine mudo, este término se refería a la "música interpretada en directo para acompañar películas mudas" (Rosar, 2002, p.2); sin embargo, a partir de 1927 y 1928 y la transición del cine mudo al sonoro, la palabra 'score' sustituyó a la palabra 'accompaniment', y en consecuencia surgieron términos como 'film score' o 'film composer'. Otros términos que empezaron a extenderse con la llegada del cine sonoro fueron 'background music' o 'underscoring', que claramente son un indicador de hasta qué punto la música que conocemos como 'música de fondo' era un elemento subordinado a la imagen, el diálogo o los efectos sonoros, más que un elemento narrativo autónomo con entidad suficiente para no quedar relegado a una función secundaria o ser una cortina sonora en el peor de los casos.

Como plantea Lluís i Falcó (1996), resulta arriesgado hablar de cine desde el punto de vista auditivo debido a "la poca precisión terminológica y la falta de un 'corpus' global de términos delimitados y definidos que nos permitan comunicar de manera verbal los mil y un recursos que nuestro oído percibe ante una película". Por ello nos

²⁴ Destacamos a autores como Buhler, Neumeier & Deemer (2010, pp.425-433), Cueto (1996, pp.474-476), Karlin & Wright (2004, pp.772-780), Larsen (2007), McCarthy (2000, p.6), Nieto (2003, p.257) o Rothbart (2013, pp.141-147) entre otros. Existe incluso un manual editado en 2012 por Laaber Verlag (Laaber, Alemania) que recopila un léxico sobre música cinematográfica: *Lexikon der Filmmusik*, y donde sus autores -Manuel Gervink y Matthias Bückle- incluyen tanto términos en inglés como en alemán, lo cual no ayuda a su proyección internacional. Resulta un manual interesante porque aclara muchos aspectos sobre la música cinematográfica y resuelve en cierta medida el problema terminológico y de alfabetización que previamente planteamos. Sin embargo, los autores incluyen indistintamente conceptos teóricos, aspectos técnicos y nombres propios, lo cual hace su lectura algo farragosa.

encontramos con una gran variedad de términos que no hacen otra cosa que dificultar la comunicación entre escritor y lector, ya que éste tiene que *aprender* cada vez qué términos se están empleando en cada texto, en vez de partir de una base terminológica común e inamovible con unos significados relativamente cerrados.

Respecto a los términos empleados en España, es el de 'banda sonora' el más generalizado y extendido pero a su vez el menos preciso, ya que "estamos hablando de todo el soporte sonoro que acompaña a las imágenes de un filme: esto es, diálogos, efectos de sonido y música" (Cueto, 1996, p.12). Diríamos incluso que se trata de un término reducido e incorrecto, ya que al emplearlo estamos refiriéndonos sólo a las películas posteriores al nacimiento del cine sonoro, excluyendo por tanto a todas las películas anteriores a 1927 que no tenían tal banda de sonido²⁵. Además, este término se está refiriendo a todas las músicas empleadas en la película -todas las contenidas en la banda de sonido-, incluidas las no originales, que, teniendo en cuenta lo expuesto en el epígrafe anterior, a nuestro juicio no pueden ser consideradas ejemplos de música cinematográfica.

A este respecto y completando al término 'banda sonora', existe también un término muy empleado en España -en muchísimas ocasiones a partir de sus iniciales 'BSO'-, que es el término 'banda sonora original'. Aunque incurre en los mismos errores que el anterior, al menos concreta una característica propia y definitoria de esta música: su originalidad, lo cual excluye de la definición a todo el corpus de música preexistente.

Desde otro punto de vista, Lluís i Falcó (1995) sugiere el término 'banda sonora musical', que también consideramos mejor que 'banda sonora', ya que excluye diálogos y efectos sonoros de su definición, pero sigue siendo insuficiente para el concepto que nosotros desarrollamos.

²⁵ "Podemos hablar de música cinematográfica desde el primer acompañamiento musical que se realizó en una proyección de cine mudo; pero sólo podemos hablar de banda sonora a partir de la aparición del cine sonoro. De este modo podremos afirmar que [...] no toda la música de cine forma parte de una banda sonora, ya que la música cinematográfica anterior a la aparición del cine sonoro no fue grabada sobre el citado soporte físico, y que, por tanto, quedó reducida a partituras, hojas de indicaciones musicales, etc., que, en demasiadas ocasiones, se han perdido sin remedio" (Lluís i Falcó, 1995).

Por ello, de entre todas las posibilidades, el término ‘música cinematográfica’ que propusimos en el apartado 2.1.1.1. satisface las necesidades que hemos visto hasta ahora en los tres niveles:

- Se limita al aspecto musical, separando a este componente del resto de componentes sonoros de la banda de sonido.
- Su adjetivo ‘cinematográfico’ califica a este tipo de música en función de la naturaleza de su composición y el contexto por y en el que ha sido concebida.
- No hace alusión a aspectos tecnológicos, por tanto incluye todas aquellas músicas originales compuestas durante los años del cine mudo, más allá del soporte sonoro o la forma en que tales composiciones fueron registradas.

Entendemos que este término podría ser el equivalente más aproximado al anglosajón ‘film music’, que, si bien hace especial hincapié en la característica de su naturaleza y originalidad compositivas, puede también hacer alusión, como plantea Rosar (2002), a una “técnica compositiva o un estilo en el sentido más amplio” (p.3). Ya comentamos cómo algunos autores, como Chion (1997), coinciden en que no existe un estilo musical propio en la música cinematográfica, pero sí creemos que existen una serie de características propias que la definen, diferencian y -quizá- identifican respecto al resto de músicas.

2.1.1.3. Elementos diferenciadores de la música cinematográfica

A este conjunto de características propias que diferencian a la música cinematográfica, Román (2008) se refiere a ellas como ‘estilo musical cinematográfico’ o ‘estética musical cinematográfica’, cuya existencia defiende en dos de sus trabajos: el artículo “Estética de la música cinematográfica: aspectos diferenciadores” (Román en Olarte Martínez, 2009, pp.105-118), donde afirma que “todas las músicas cinematográficas tienen en común algo que podríamos denominar como un estilo propio, una serie de características comunes que definen la esencia de este lenguaje” (p.107); características que plantea en el segundo trabajo que mencionábamos: *El lenguaje musivisual* (Román, 2008, pp.88-93). Sin embargo, a pesar de analizar la especificidad de este lenguaje, no

entra en rasgos del estilo puramente musical o que afecten sólo a cuestiones estructurales de la música de cine. Si tomamos, por ejemplo, dos obras de Philip Glass, una cinematográfica y otra de concierto, veremos cómo tales diferencias esencialmente musicales no se dan de manera tan manifiesta. Es el caso del primer bloque de música de la película *Las horas* (2003) y la última pieza de la obra *Glassworks* (1981), llamada "Closing". Si extraemos a ambas de su contexto -el relato cinematográfico en la primera y el conjunto de la obra de cámara en la segunda-, nos encontramos con que existen ciertas similitudes musicales, y que no hay ningún elemento en *Las horas* que *suene* necesariamente cinematográfico que nos pueda ayudar a diferenciarlo del otro. Es decir, ¿podemos establecer que uno de los rasgos diferenciadores de la música cinematográfica es el material estrictamente musical? El acorde de Do mayor seguirá siendo un acorde de Do mayor tanto si se trata de música pura como si es música cinematográfica. En realidad tal proceso diferenciador surge después, "cuando la música traspasa lo musical y se adentra en terrenos visuales" (Xalabarder, 2006, p.30), y donde más allá de adentrarse en terrenos visuales, sobre todo se adentra en terrenos narrativos. Por tanto, si tales rasgos no son fácilmente apreciables en la materia musical, ¿por qué podemos decir que se caracteriza la música cinematográfica?

A diferencia de Román, Gétrudix Barrio (2003) y Chion (1997) niegan la existencia de un estilo propio de la música de cine pero sí consideran que existen ciertas características concretas, y ambos coinciden en "el carácter de intermitencia y de diseminación en el interior del filme, [por lo cual] la música para la pantalla no es un género propicio a la edificación de una forma en sí" (Chion, 1997, p.254). A pesar de esta presencia intermitente y discontinua, gracias a los principios de identidad y variación, uno de los principales y más importantes rasgos de la música cinematográfica es el sentido de unidad musical y narrativa, algo que se transfiere al conjunto de la narración.

En sus "Principios de composición, mezcla y edición de música cinematográfica", ya clásicos en esta literatura, Gorbman (1987) apunta una serie de rasgos propios de esta música, de entre los cuales queremos destacar la invisibilidad y la

“inaudibilidad”(p.73)²⁶. Respecto al primero y en pro de la búsqueda de cierta verosimilitud, la autora se refiere a la *necesidad* de que la fuente sonora no se vea en pantalla cuando la música no se puede justificar narrativamente²⁷. En una línea similar, la “inaudibilidad”²⁸ hace referencia, según Fraile Prieto (2005) a lo siguiente:

Preponderancia de la narración y de lo visual, [que] hacen a la música que discurre junto a la imagen pasar desapercibida para el espectador [...] porque la música se encuentra supeditada a la narración. Ello no impide que la música pueda realizar una labor significativa, pero aunque el espectador de la película la capte, su atención está puesta en la diégesis de la película, y la percepción de la música se produce de manera inconsciente (p.297).

Sin entrar de momento en la cuestión de la subordinación de la música, esta teoría es más fácilmente aplicable a los ejemplos del cine clásico de Hollywood, respecto a lo cual Adorno (2007) considera que la limitación de la música a los ámbitos de la consciencia o la inconsciencia debería depender de las exigencias dramáticas, y no que fuese otro más de los aspectos estandarizados de la música cinematográfica. Tomando un caso bastante lejano a los años '30 y '40 del cine clásico, nos encontramos con la película *Shame* (2011), en la cual la música de fondo va creciendo en presencia a medida que se desarrolla la historia. En vez de pasar desapercibida, pretende todo lo contrario: invadir, chocar y crear una dialéctica muy significativa con la música de pantalla²⁹. Suele ser un recurso habitual crear estos *enfrentamientos* entre ambas músicas, donde en ocasiones es la de fondo la que

²⁶ A pesar de no existir tal vocablo en español (RAE, 2001), lo empleamos por tratarse del equivalente más cercano a “inaudibility”, también entrecomillado por la autora por no existir tal vocablo tampoco en inglés.

²⁷ Una de las mejores estrategias de la historia del cine a este respecto la podemos encontrar en *La ventana indiscreta* (1954), donde el director justifica la presencia de música de fondo (tomando el término empleado por Chion [1997, p.193]) -compuesta por Franz Waxman- con la figura de un vecino compositor que va componiendo un tema musical a medida que avanza la película, y que, gracias al hecho de que tiene las ventanas abiertas, los espectadores y personajes lo pueden oír. Cuando la película termina, la pieza musical, que será conocida como ‘tema de Lisa’, ha cumplido las funciones de música de fondo -sin serlo en el sentido estricto-, caracterizando a los personajes protagonistas, la evolución de su relación y dando sentido de cierre a la narración.

²⁸ Característica que también comenta Fraile Prieto (2005, pp.297-298).

²⁹ Empleando el término propuesto por Chion (1997, p.193).

construye al personaje a nivel interno (nivel más emocional) y la de pantalla la que define el espacio en que se mueve (nivel más físico y externo).³⁰

En cualquier caso, éste es uno de tantos ejemplos donde debemos tomar este rasgo de la “inaudibilidad” con algo más de cautela y más bien entenderlo como el hecho de que, siendo totalmente perceptible a un nivel consciente para el espectador, lo que en realidad ocurre en muchas ocasiones es que se asume con toda naturalidad y puede llegar a pasar desapercibido. Paradójicamente, y a pesar de los posibles recursos que emplean los compositores y directores para dotar a la música de cine de los rasgos de invisibilidad³¹ e “inaudibilidad” y tratar de justificar la presencia de la música en la narración, en la mayor parte de las ocasiones, la música cinematográfica se caracteriza por su artificialidad. Tal y como comentábamos en el Capítulo I, la música de cine es uno de los elementos del discurso más difícilmente justificables desde el punto de vista de la historia, lo cual se convirtió en uno de los principales argumentos que emplearon algunos de sus primeros detractores³². Sin embargo, este carácter de artificialidad está totalmente admitido por el espectador y permite, por ello, todo tipo de licencias, ya que la pieza musical no es el fin último de la composición. También otros elementos del discurso cinematográfico - especialmente en ciertas circunstancias- son totalmente artificiales: ciertos movimientos o posiciones de la cámara, tamaños de plano, rupturas temporales,

³⁰ Profundizaremos más adelante a este respecto cuando analicemos la caracterización musical del personaje en el epígrafe 2.1.2.3 y en el Capítulo IV acerca del uso que Minghella y Yared han dado en su obra a estos dos tipos de música.

³¹ Al respecto de la invisibilidad, Gétrudix Barrio (2003) comenta que la música de cine “no tiene encuadre, ubicación determinada, aunque su fuente tenga una justificación en la imagen. Tampoco tiene una localización fija en la imagen porque los sonidos no salen de los exactos lugares que referencia cada punto en ésta, sino unos altavoces tras la pantalla, o incluso fuera de ella, repartidos por toda la sala. Convención del extracampo sonoro” (p.151).

³² Si bien ha sido una anécdota contada hasta la saciedad en la literatura sobre música cinematográfica, se trata de una historia que bien muestra la actitud ante la presencia sistemática de la música en los primeros años del cine sonoro. Reproducimos a continuación tal historia a partir de la narración que incluye Cueto (1996): “El compositor David Raksin recuerda una anécdota cuando fue contratado en un principio para componer la música del filme de Alfred Hitchcock *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944). Un ejecutivo del estudio le dijo que Hitchcock había decidido que, puesto que el filme transcurría por completo en una barca en medio del mar, ¿de dónde iba a salir la música? Raksin respondió sin dudar: ‘Dígale al señor Hitchcock que me explique de dónde salen las cámaras y yo le diré de dónde viene la música’” (p.15).

montaje de escenas paralelas, etc. La justificación narrativa no debe movernos a la hora de analizar una película, puesto que estamos hablando de ficción, y en la medida en que es ficción, todos los recursos empleados para ello son válidos. Tampoco el objetivo es el movimiento de cámara en sí, la elipsis temporal o el uso de una lente concreta para fotografiar la escena, sino que el objetivo último es la narración. Por ello, todos los elementos del discurso y la forma de éste deben trabajar por y para que ésta sea posible, “al servicio de una síntesis nacida de la unión de la imagen secuencial en movimiento con un nuevo espacio sonoro narratológico” (Gértrudix Barrio, 2003, p.146).

El hecho de entender y asumir la música de cine desde el rasgo de la funcionalidad es probablemente uno de los aspectos más discutidos sobre ella. Tal y como plantea Fraile Prieto (2008), la intención de la musicología es “desterrar la idea de que la presencia de la música en la película tiene necesariamente que tener una razón funcional, para no valorarla sólo en cuestión de ‘utilidad’” (p.49). Naturalmente no sólo se la debe valorar como un elemento funcional, sino que el aspecto puramente musical debe ser también tenido en cuenta, pero siempre partiendo de la base de que es, como todos los demás elementos discursivos, un elemento al servicio de la historia cuya existencia se justifica por ella. Y esto no quiere decir que se privilegie el aspecto visual respecto al musical, sino que se comprenda su verdadera dimensión respecto al resto de elementos, cuyo fin último es el drama. Sin embargo, como apuntan Gértrudix Barrio & García García (2013), en esta conversión que se produce al insertarse en el discurso cinematográfico, la música no debe perder su identidad. Al contrario, la música no deja de ser lo que es, sino que pasa a significar algo más, de igual manera que ocurre con la imagen, que “es vista a través de lo que oímos” (Chion, 1997, p.209). Es el proceso que Chion (1997) llama del *valor añadido*, haciendo una crítica del efecto redundante de la música respecto a la imagen, “como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen” (p.209). Lo que en realidad ocurre es que ambos elementos se revalorizan en su significado y es en esta dialéctica como ha de entenderse cualquier proceso narrativo musical.

¿Podríamos entender por tanto que esta música pierde su valor si desaparece la imagen con la que ha nacido? ¿O que si hablamos de música cinematográfica nunca podremos hablar de autonomía musical? También este aspecto ha sido frecuentemente analizado y es precisamente Chion (1997) quien afirma que “acaba siendo el único elemento del filme que sigue siendo susceptible de retomar en todo momento su autonomía” (p.32). Obviando consideraciones sobre la calidad -tanto de la música como de la imagen-, una composición musical que se ha concebido para funcionar siempre dentro de esa dialéctica, deja de ser lo que es cuando la imagen desaparece; de igual manera que la imagen que ha nacido con esa composición musical deja de ser lo que es si esa música desaparece. Si bien entendemos que no podríamos hablar de autonomía, sí podemos decir que en esta independencia, la música cinematográfica toma una forma diferente que le permite sobrevivir y ser valorada por lo que es sin la imagen. En este proceso la música “es despojada de sus referentes y acaba siendo música más abstracta” (Román, 2008, p.284), donde las posibles formas que adquiere fuera de la asociación música-imagen son la edición discográfica y el concierto.

Suele ser un arma de doble filo valorar la autonomía de la música cinematográfica a partir de su expresión en la edición discográfica, puesto que se trata de una de las prácticas más habituales y fuente de ingresos casi segura para los sellos discográficos, sobre todo si la película ha tenido éxito. Pero una vez más nos encontramos a la música separada de sus otros elementos intrínsecos, que son la imagen y el resto de elementos sonoros, de manera que desaparece la idea de completitud que proporciona la unión de todos los aspectos. Por su disfrute estético, es muy habitual incluso la escucha de cortes sueltos del disco, en vez de la totalidad de la grabación, pero efectivamente la sensación que genera es que esta música en ocasiones deja un espacio para algo más.

De manera similar ocurre con el concierto de música cinematográfica cuando lo que se interpretan son piezas aisladas de varias películas, pero no así cuando la interpretación es de la totalidad de la partitura en sincronización con la imagen, que es proyectada en una pantalla detrás de la orquesta. En el primer caso, además de despojar a la música del resto de elementos del discurso cinematográfico, lo que se

interpreta puede haber sufrido cambios musicales sustanciales y haberse insertado en un programa con títulos y compositores muy diferentes³³.

Aun así, en ambos casos, a partir de este rasgo diferenciador que se produce en la interpretación en la sala de conciertos, se deriva una característica de la música cinematográfica que hemos llamado rasgo de unicidad. La música cinematográfica es un producto cerrado e invariable, a diferencia de una pieza de *jazz*, una ópera o un concierto, que, a pesar de la existencia de una partitura de la que partir, tendrán una interpretación en directo diferente cada vez (en función de los músicos, el espacio, el director, los medios económicos, etc.). Sin embargo, la música de cine se halla registrada e inserta en una banda de sonido que no varía combinada con una imagen que tampoco lo hace, sean cuantas sean las reproducciones que se hagan de la película. La ejecución de la música cinematográfica, su materialización sonora, se ha hecho una sola vez, en el estudio de grabación, y al ser editada en la sala de montaje, se dan otras variables que afectan a la sincronización, el volumen, la repetición, el orden..., etc., esencialmente aspectos discursivos. Pero lo importante aquí es entender que, una vez que todo esto está registrado en un soporte físico, la música cinematográfica no cambia, es única e irrepetible. En la película empieza y en la película termina.

³³ La principal diferencia radica en el hecho de que muchas veces la pieza que se interpreta no es exactamente igual a la que está insertada en la película, sino que se ve alterada y adaptada para una nueva interpretación en directo por motivos dramáticos, artísticos o económicos, reduciendo el número de instrumentos, el número de minutos, o creando, por ejemplo, el concepto de "Suite para concierto". Estas suites son piezas que, arregladas por los propios compositores en el menor de los casos o por arreglistas especializados en ello, constan de una serie de cortes y temas del disco concatenados o, en función de la profundidad de los cambios, conectados entre sí formando una pieza musical nueva, a veces sin demasiada lógica armónica y estructural. En otras ocasiones sí se interpretan las piezas tal y como aparecieron en la película, sobre todo si se trata de títulos de crédito iniciales o finales, oberturas, valeses, preludios o cualquier otro tipo de pieza con una forma relativamente cerrada. Otra de las principales diferencias en la interpretación en directo es que la orquesta, director y espacio de la interpretación no son en casi ningún caso los mismos a los de la grabación de la música para la película, lo cual afecta a cuestiones sutiles de sonoridad y otras más evidentes de dinámica, agógica, etc. La espectacularidad con la que se suele interpretar/dirigir la música de cine en los conciertos no siempre es así en la película. Y existe por último un tercer factor diferenciador que es el del público, puesto que más allá de la experiencia que implica la música en directo, la escucha nunca será igual para el que ha visto la película y tiene la referencia extramusical de la narración que para el que no la ha visto aún.

2.1.2. Narrativa musical cinematográfica

2.1.2.1. Aspectos generales

En el Capítulo I de este trabajo citamos a Meyer (2005) afirmando que existe consenso entre los estudiosos de la música en el hecho de que ésta tiene un significado que se transmite de alguna forma a los oyentes. Si bien no en términos de significado, Alcalde (2007) ahonda en ciertos aspectos similares al analizar el nivel comunicativo de la música en su obra *Música y comunicación*, desde las formas más básicas hasta llegar a la música como un elemento consustancial al cine. Podemos asumir como un hecho que la música es capaz de comunicar o transmitir ciertas emociones relativamente comunes a los espectadores, pero no siempre parece claro cómo ocurre tal proceso comunicativo.

Para tratar de ubicar algún punto de partida que acabe eclosionando en el cine, debemos tomar el pensamiento postromántico y la convergencia de las artes como referencias, donde la música tuvo una motivación extramusical y se fusionó con la literatura en búsqueda de una mayor expresión (Alcalde, 2007). Como formas musicales a medio camino entre la música pura y la cinematográfica, tenemos el ejemplo del poema sinfónico³⁴ y de la ópera, y en ambos casos “el material musical originalmente elaborado pasa a tener fines extramusicales [...]”.

³⁴ “La realización más característica de la música de programa es el poema sinfónico, forma típica del s. XIX, cuyos rasgos más característicos serían, a) afirmación de la música instrumental, b) predilección por los efectos de timbre, dinámica y contrastes, para estimular sensaciones asociadas, c) presencia de motivos conductores, que evocan personajes, acontecimientos, ideas, etc., y que construyen un argumento, d) absoluta libertad estructural, lo que no significa ausencia de forma [...] Algunos ejemplos de recursos descriptivos: movimiento direccional de las alturas tonales: el clarear del día es representado por la oposición registro grave (sombras) y el registro agudo (luz); correspondencias agudo = alto, grave = bajo; efectos armónicos: disonancia = tensión, inestabilidad, angustia... consonancia = reposo, descanso, equilibrio; sentimiento de los modos: menor = melancolía, contención... mayor = apertura, claridad, júbilo; oposición de escalas: diatónica = claridad, nitidez, simplicidad; cromática = indecisión, tormento, seducción, sofisticación; oposición de dimensiones: motivos repetidos = insistencia, transición, meditación, preparación; temas desarrollados = realización, descripción, afirmación; simbolismo instrumental: violines: el ego, el protagonismo, el centro de atención; metales: guerra, poder, ceremonia antigua; maderas; lo pastoral, amoroso, cálido, elegiaco; la percusión: tormenta, amenaza, sabor local” (Alcalde, 2007, pp.166-167). En una línea similar, Román (2008) dedica el capítulo 12, “Dependencia en la música audiovisual: clichés y estereotipos. Asociaciones y connotaciones” (pp.141 y ss.), a la tradición musical más o menos común a los que participan de una sociedad y educación cultural similares, siendo, aunque no siempre, la base sobre la que se apoyan gran cantidad de recursos de la música cuando se compone para el audiovisual.

La música dramática se inserta en un discurso dramático narrativo que la transforma y a la vez ella transforma al discurso” (Zamacois, 2004, p.9).

Es de estas manifestaciones artísticas de donde la música cinematográfica ha heredado elementos estilísticos, formales y narrativos. Especialmente desde el punto de vista del lenguaje, y a un nivel estrictamente musical heredado de la ópera del s.XIX, es el ejemplo de Richard Wagner y su aportación al nuevo drama musical lo que afianzó más las bases de un lenguaje narrativo, donde la música ya no era un mero acompañamiento, ni un elemento de relleno o un número más dentro de un espectáculo de variedades. Prendergast (1992) conecta de manera directa la tradición musical decimonónica de autores como Richard Wagner, Giacomo Puccini o Richard Strauss con la obra de Max Steiner, Alfred Newman o E. W. Korngold en los años '30 y '40 del s. XX, momento en que la música cinematográfica ya había alcanzado un considerable grado de madurez en los años del cine llamado *clásico*. Así, Prendergast (1992) establece esta conexión no sólo desde una perspectiva estrictamente musical o estilística, sino también funcional, afirmando que “las similitudes funcionales entre la música en la ópera y la música en el cine son fundamentales e indican una conexión directa entre ambas” (pp.39-40). Poco a poco fue afianzándose un lenguaje musical muy en la lógica del espectáculo grandilocuente de Hollywood con grandes orquestas como las del Romanticismo más tardío, que a finales del s. XIX había concebido una agrupación orquestal con nuevos instrumentos y en consecuencia nuevos timbres. Asimismo, igual que lo hizo la ópera, se permitían ciertos juegos con la tonalidad, como la disolución de la misma o ligeros usos de la disonancia que daban un color armónico muy rico a la composición, camino iniciado por Wagner y continuado por Debussy, entre otros. A diferencia del Clasicismo, donde la forma - fija, cerrada y estructurada- era casi el fin mismo de la composición, el espíritu del Romanticismo permitía más libertad dramática y formal, así como el uso de la melodía, tal y como había proliferado a lo largo del s.XIX gracias al empleo de la canción, la ópera o el *lied* (Larsen, 2007).

En cualquier caso, no es Prendergast (1992) el único en establecer esta casi continuidad entre la ópera y la música cinematográfica³⁵, ya que por ejemplo Ernő Rapée (1970) afirma que fue Wagner quien fijó los principios fundamentales del drama musical actual, y es su obra la que mejor y en mayor detalle representa el acompañamiento musical de la acción. Aun así, no está tan extendida la idea de que existe tal paridad entre el rol de la música en la ópera y en el cine. Para Van der Lek (1991), la música cinematográfica es un “elemento añadido, por lo que sería un error considerarla un componente esencial del film de igual manera que lo es la música en una ópera” (p.7). Si bien esta observación puede resultar obvia, efectivamente se destaca una diferencia crucial entre un medio y otro: el hecho de que no puede concebirse la ópera sin música, pero sí el cine sin música. Naturalmente, si una película es concebida sin música, no la necesita, pero una vez que se asume la concepción de una película con música original, ésta se hace imprescindible para que la película sea lo que es.

Si existe una crítica al hecho de trazar líneas tan directas entre la obra de Wagner y la música cinematográfica, hay que hacerla al concepto de *Gesamtkunstwerk*³⁶, y resulta especialmente interesante la que hace Paulin (en Buhler, Flinn, & Neumeyer, 2000), al fijar las diferencias -más que las similitudes- entre este concepto de *obra de arte total* y la música cinematográfica. Ha de entenderse el *Gesamtkunstwerk* como una concepción artística casi a un nivel metafísico y donde es la música la que está al

³⁵ A este respecto se recomienda la lectura de la tesis doctoral de José A. Sánchez Sanz (2010) acerca de las relaciones entre la ópera y el cine, entendiéndolo éste como una versión modernizada y actualizada de aquélla. Incluida en bibliografía.

³⁶ “*Gesamtkunstwerk*: ‘Obra de arte total’. Término empleado por Wagner, formulado en sus ensayos de 1849 a 1851, para referirse a una forma de arte que combinaba varios medios dentro del marco del drama. Remontándose al drama griego, sugería que en él, los elementos básicos de la danza, la música y la poesía debían ser idealmente combinados. Su división en géneros independientes disminuía su fuerza expresiva; sólo en la obra de arte total podían recuperar su dignidad original. De manera similar, el arte de la arquitectura, escultura y pintura podría recuperar su estatus clásico y auténtico como elementos constituyentes de la ‘obra de arte del futuro’. El arquitecto del teatro del futuro debería guiarse por las leyes de la belleza y los dictados de la inteligencia más que por necesidades sociales. Los escenarios se llevarían a cabo por pintores paisajistas, y las tres artes hermanas se pondrían en común en el actor del futuro, que sería tanto bailarín, como músico, como poeta. La nueva obra de arte sería el resultado, no de una sola figura creativa, sino de una compañía de artistas, en respuesta a una necesidad común”. (Millington en Sadie, vol. II, 1992, p.397).

servicio del drama. Si bien Schneider (1990) entiende el cine como una forma de *Gesamtkunstwerk*, considera también que éste “no se trata tanto de una forma de arte determinada como de una corriente cultural” (p.63), ya que fue una tendencia nacida en el s. XIX en un entorno multimediático. En palabras de Plantinga (2008):

Psicología del arte en el cual las tres ‘artes puramente humanas’ -la danza (o en un sentido más amplio, el ‘gesto’), el sonido y la poesía- se corresponden respectivamente con las facultades humanas de la visión, el oído y el intelecto. (p.291).

Esta idea de la confluencia de todas las artes en la obra cinematográfica bien puede ser entendida como el concepto de película en términos de unidad cinematográfica, musical y narrativa, con todo lo que ello implica. Aunque hay que tener cierta cautela a este respecto, porque, si bien existen ejemplos donde el resultado final es la unión integral del trabajo realizado entre director, montador y músico, cuyo resultado es una evolución orgánica y flexible de las tres aportaciones, con frecuencia se trata de fases estancas dentro del proceso de producción. Aun así, entendemos que es a lo que siempre se debería tender: al concepto de obra cinematográfica que ha logrado un resultado gracias a la unión e integración equilibradas de estos tres elementos, donde la alteración de cualquiera de ellos afecta y enriquece al otro, y donde su configuración final se ha hecho sin subordinar unos a otros, de manera que tanto la música se ha visto afectada por una necesidad del montaje como a la inversa³⁷. Si volvemos a la definición de *Gesamtkunstwerk* extraída del *New Grove Dictionary of Opera* (Millington en Sadie, vol. II, 1992), el autor también comenta que “su división en géneros independientes reduce su fuerza expresiva; sólo en la obra de arte total pueden volver a recuperar su dignidad original” (p.397)³⁸. Citando a Deathridge &

³⁷ “En la teoría estética de Wagner, el drama es la esencia -a un tiempo premisa y resultado- de la conjunción de texto, música y acción escénica; el texto, exactamente igual que la música, es uno de los medios, mientras que el fin es el drama”. (Deathridge & Dahlhaus, 1985, p.132)

³⁸ El 11 de febrero de 2013, en el marco del Festival Internacional de Cine de Berlín, tuvo lugar una ponencia a cargo del montador y editor de sonido Walter Murch. Tras su intervención inicial, se le preguntó acerca de la importancia de llevar a cabo el rodaje de una película a la vez que la composición y adaptación de la música. Su respuesta consistió en la comparación de este proceso con el de preparar un guiso, donde todos los ingredientes deben estar desde el principio en la olla el tiempo necesario para que el resultado buscado sea uno concreto, y donde, cuando no se respeta esta premisa y se añade un ingrediente importante al final, éste parece no pertenecer al guiso, resultando invasivo o fuera de lugar. Cerró la respuesta poniendo como ejemplo ideal de lo que, según su forma de trabajar, ha de hacerse siempre, el trabajo que realizó con el director Anthony Minghella y el músico Gabriel Yared en *El paciente inglés*, *El talento de Mr Ripley* y *Cold mountain*.

Dahlhaus (1985), “poesía, música y pintura alcanzan su realización completa y su verdadero significado sólo a través de su unión en el drama musical” (p.103). Según estos planteamientos, Paulin (en Buhler et al., 2000) afirma que no puede existir un *Gesamtkunstwerk* en el cine porque no se crea música que apoye las dos unidades principales: unidad de música y cine en mutua relación, y de manera interna, unidad musical narrativa. Sin embargo, esta crítica, planteada así, es algo reducida, ya que se está limitando a hablar sólo del cine mudo, donde en la gran parte de los casos, la música no *pertenecía*, en el sentido más orgánico y estricto, al filme; incluso en ocasiones, era algo añadido a posteriori en forma de improvisación.

Desde nuestro planteamiento de la música cinematográfica, entendemos que cuando estos elementos confluyen en el *Gesamtkunstwerk* (tomando el término wagneriano, pero salvando las distancias), la música se convierte en mucho más que un mero elemento de acompañamiento, crítica que hace Paulin (en Buhler et al., 2000) al término empleado por Rapée (1970) al referirse a la función de la música cinematográfica. Nos parece bastante acertada esta crítica al uso del término *acompañamiento*, porque de esta manera, estaríamos considerando a la música un elemento secundario, posterior, prescindible o que está ‘junto a algo’; en vez de entenderlo como algo que construye, estructura, define, determina, abre y cierra la narración. Bien es cierto que términos como los de ‘acompañamiento’ y ‘música apropiada’ son los empleados por muchos historiadores de la música de cine al hablar de los orígenes del mismo, algo que se puede entender en un momento en que esta música no había alcanzado el grado de madurez que la caracteriza actualmente.

Lo que no podemos ni debemos hacer en ningún caso es tratar de trasladar literalmente el concepto de *Gesamtkunstwerk* a la obra cinematográfica, porque estamos hablando de manifestaciones artísticas diferentes, con formatos y discursos diferentes y que se materializan de forma diferente³⁹. Es de vital importancia tener en cuenta que, aunque los aspectos que hemos comentado son similares a otra

³⁹ “Casi cualquier ejemplo de música cinematográfica, considerado a gran escala, tiene menos continuidad interna que cualquier ópera; sin duda más que cualquier ejemplo de la obra de madurez de Wagner” (Paulin en Buhler et al., 2000, p.74).

escala, como decíamos, existen ejemplos de películas donde el relato cinematográfico sí es el resultado de todos y cada uno de los elementos que lo constituyen, sin dejar lugar a la subordinación y donde a la música se le permite desarrollar todo el potencial que tiene.

Desde esta perspectiva narrativa, y continuando con la herencia wagneriana, existe otro concepto que, de nuevo, sin ser entendido como en el contexto de la ópera, adquiere especial significación en nuestra aproximación a la narración musical: el concepto de melodía infinita. Término acuñado por Wagner en 1860 en el ensayo *Zukunftsmusik*, esta melodía es la que “evita o tiende un puente entre cesuras y cadencias [...] cuando cada momento de su música tiene una pertinencia dramática y se halla, asimismo, íntimamente vinculada a otros momentos” (Deathridge & Dahlhaus, 1985, pp.102-103). Sin embargo, hay que entender este concepto más como un recurso estético que técnico, aunque en ambos se favorece la continuidad y el sentido de obra única y fluida sin fragmentación posible. De acuerdo a Alcalde (2007), “la melodía deja de tender a un fin empujada por alguno de los sistemas cerrados conocidos, [...] se parece más a una metamorfosis incesante [...] que proporciona al discurrir melódico una marcha desplegada ‘al infinito’” (p.174). No debemos interpretarlo como una melodía que se prolonga durante toda la película -o siguiendo con la comparación- toda la ópera, sino que proporciona empuje, ritmo y fluidez, facilita transiciones y hace avanzar la narración, ya que da carácter de cierre a la composición musical, conecta a todos los elementos narrativos en un sentido global y aporta significación en todo momento. Nada es superfluo, prescindible o casual.

A partir de algo que explicábamos anteriormente, los conceptos de *Gesamtkunstwerk* y melodía infinita van de la mano en nuestra concepción de la narrativa musical, ya que ambos aluden al sentido global de la creación cinematográfica, donde sonido e imagen no se duplican, sino que validan mutuamente su significado (Paulin en Buhler et al., 2000). Según esta aproximación, todos los elementos combinados e integrados entre sí construyen un conjunto narrativo cerrado, equilibrado y enormemente significativo.

En cualquier caso, la aportación wagneriana que más ha trascendido en la música cinematográfica⁴⁰ es el empleo del *leitmotiv*⁴¹, traducido literalmente del alemán como *motivo conductor*⁴², capaz de identificar personajes, ideas, objetos, lugares, acontecimientos e incluso conceptos. Este motivo está caracterizado por los principios musicales de identidad y variación, y otros como interrelación, retroalimentación, fusión y transformación, donde “el progreso y el desarrollo de la acción dramática proporcionan la base sobre la que se desarrollan las separaciones y las conexiones” (Plantinga, 2008, p.294), esto es, la música está al servicio del drama. La música de cine ha heredado, adaptado y explotado este recurso compositivo, que puede resultar algo fácil en ocasiones -de acuerdo a la crítica de Adorno, por ejemplo-⁴³, pero que tiene la capacidad de hacer una construcción narrativa enormemente rica y llena de posibilidades: es capaz de enriquecer el personaje, matizarlo, moverlo, hacerlo crecer, evolucionar, relacionarlo con otros personajes, espacios y tiempos; construir una maraña narrativa cambiante y dinámica que en ocasiones sólo es posible conocer a través de la composición musical. Al respecto, Thomas (1991) apunta:

⁴⁰ Parte del problema de la trascendencia de este concepto es que se abusa de su uso al hablar de música cinematográfica, sin profundizar verdaderamente en su naturaleza y sin que en muchas ocasiones estemos ante un ejemplo real de *leitmotiv*. Su empleo recurrente ha hecho que casi pierda su significado original desde los planteamientos wagnerianos y que su mención parezca casi necesaria para dar a los textos -en muchas ocasiones periodísticos- una cierta pátina de prestigio.

⁴¹ “El término no es de Wagner, sino de Hans von Wolzogen, quien lo aplicó a sus obras en 1876 y pudo haberlo encontrado en el catálogo de Jähns de las obras de Weber en el año 1871” (Deathridge & Dahlhaus, 1985, p.98).

⁴² “Tema, u otra idea musical coherente, claramente definida capaz de conservar su identidad en caso de ser modificado posteriormente, y cuyo objetivo es representar o simbolizar una persona, objeto, lugar, idea, estado de ánimo, fuerza sobrenatural o cualquier otro ingrediente en una obra dramática. Un leitmotif puede permanecer musicalmente inalterado al repetirse, o alterado en su ritmo, estructura interválica, armonía, orquestación o acompañamiento, y puede ser además combinado con otros leitmotifs para generar una nueva situación dramática” (Witthall en Sadie, vol. 14, 2001, pp.527-530). A pesar de que la definición que hemos tomado haga referencia al concepto con el término *leitmotif*, nosotros emplearemos el de *leitmotiv*, que es la denominación aceptada por la RAE (2001).

⁴³ “La función del leitmotif se refiere a un lacayo musical que presenta a su señor con aires de grandeza, incluso cuando todos saben quién es en realidad su eminencia. La técnica antaño eficaz se convierte en mera duplicación ineficaz y nada económica. Al mismo tiempo, el uso del leitmotif conduce a una configuración compositiva extremadamente pobre, ya que en el cine no puede desarrollarse con todas sus consecuencias musicales” (Adorno, 2007, p.17).

Una vez que el *leitmotiv* se ha vinculado a la acción o al elemento físico o emocional al que se refiere, incluyendo a un personaje, lugar u objeto, se puede liberar de la necesidad de que exista sincronización entre imagen y música. Su aparición como elemento exclusivamente sonoro ya es suficiente para evocar las asociaciones hechas previamente. (pp.67-68).

Sin embargo, hemos de ser extremadamente cautelosos en la consideración del *leitmotiv* como recurso compositivo en la música cinematográfica, puesto que se trata de un recurso operístico⁴⁴, y no estrictamente cinematográfico, y tal y como hemos visto hasta ahora, no se puede hacer una traducción literal de un lenguaje a otro. El uso -y abuso- del *leitmotiv* en el cine ha sido bastante específico y cualitativamente diferente al de la ópera romántica.

En primer lugar, consideramos importante señalar una observación realizada por Wierzbicki (2009) cuando comenta que se ha empleado el término por parte de algunos autores para referirse indistintamente tanto a un motivo como a un tema musical, como si se tratara de lo mismo. Recientemente, los estudios de musicología han matizado esta diferencia, y nosotros la tomaremos como punto de partida para el uso del término '*leitmotiv*': esto es, un motivo o idea musical coherente que junto con otros puede constituir un tema de mayor entidad y relevancia musical y narrativa. Sin embargo, varios autores⁴⁵ dan también al *leitmotiv* la consideración de tema como idea musical coherente que varía y se transforma. Si bien Deathridge & Dahlhaus (1985) fijan la diferencia principal entre motivo y tema en que éste tiene una "mayor extensión y complejidad" (p.98), el uso último que puede darse de ambos es el mismo, así como la denominación de *leitmotiv* para ambos (siempre que no se trate de un tema excesivamente largo)⁴⁶. De manera que, a pesar del grado de autonomía, definición y relativa independencia musical del *leitmotiv*, suele -y debe- tratarse de una idea musical breve, que permita cierta memorización, consciente o inconsciente,

⁴⁴ "Originalmente, fue denominado 'Type motiv' y apareció ya en las óperas de Gluck y Mozart para identificar a los personajes" (Sánchez Sanz, 2010, p.124).

⁴⁵ Deathridge & Dahlhaus (1985, p.98) o Witthall en su definición para el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (en Sadie, 2001, p.527).

⁴⁶ Alcalde (2007) comenta que "en lo que se diferencia el leitmotif puro del tema musical de película es en el carácter evolutivo como vehículo, ya que el papel de vehículo transformador de contenido y de forma en el primero es constitutivo de su definición como figura musical, mientras que en una película la función de reforzamiento constructivo, de cohesión psicológica o de puntuación, es siempre con carácter complementario" (p.173).

por parte del espectador. El hecho de que deba ser relativamente fácil de memorizar se debe a que ha de ser musicalmente distintivo, bien melódica, armónica o rítmicamente, o incluso capaz de permanecer relativamente estable en cada aparición. London (en Buhler et al., 2000) afirma lo siguiente al respecto:

Los parámetros principales de la música (melodía, armonía y ritmo) son los rasgos categóricos de los fonemas lingüísticos, y los parámetros secundarios de la música (timbre, textura, orquestación y dinámica) están relacionados con los rasgos paralingüísticos del lenguaje (entonación, dinámica y registro). (p.89).

De esta forma, son estos últimos los que pueden ser variados más radicalmente en las sucesivas apariciones del *leitmotiv*, y se recomienda que los primeros se mantengan más estables para no perder nunca de vista uno de los principios de la composición de música cinematográfica: la identidad.

Otro de los factores que hacen del *leitmotiv* fácil de memorizar es el hecho de que en el cine suele ser breve, y los segmentos en los que se desarrolla han de serlo también, a diferencia de la ópera, en la que estos segmentos pueden extenderse durante varios minutos. De esta forma, este material musical fácil de memorizar -o de ser reconocido en cada aparición- se basa en un principio bastante básico, que es el de la asociación a partir de la búsqueda de una referencia extramusical. Lo más importante de todo para entender cuál es el funcionamiento del *leitmotiv* es asumir desde un principio que tal asociación no existe previamente, sino que es una construcción que se genera dentro del relato cinematográfico. Como afirma Schroeder (2002), “no existe una ciencia exacta en este procedimiento, ya que la música no posee necesariamente cualidades o asociaciones que puedan sugerir tal conexión” (p.75), y muchas veces esta asociación no siempre puede hacerse con la misma precisión, si se trata de un ejemplo especialmente abstracto, no tanto referido a un objeto, como a un concepto. Gorbman (1987) considera que el valor de la representación de la música cinematográfica radica en la técnica del *leitmotiv*, ya que la música pura no representa ni significa nada.

Aunque en ocasiones resulte algo difícil delimitar los márgenes de significación de un *leitmotiv*, es a partir de la repetición del mismo como se va afianzando un referente musical que va teniendo cada vez mayor carga de significación. El proceso hace

necesario poder reconocer de entrada cierto motivo musical, que, aunque puede ir cambiando a medida que vuelve a ser citado⁴⁷, conserva sus características principales y reafirma una asociación que va siendo cada vez más clara. Y aunque en origen se trate solamente de un conjunto de notas acaba por convertirse en un significativo que sí es capaz de representar algo extramusical perteneciente a la narración. Según Larsen (2007), estos significados se articulan y consolidan cada vez que aparece el motivo, pero a su vez pueden generarse nuevos significados y matices en relación a otros contextos, así el *leitmotiv* no solamente designa, sino que connota, matiza y añade carga expresiva y dramática.

Según estas características, London (en Buhler et al., 2000) establece las siguientes funciones del *leitmotiv* en el cine: 1) Subraya la presencia de un personaje, lugar, etc. que es claramente visible en pantalla; 2) Indica la presencia de algo/alguien que si no, no sería del todo visible (fuera de cuadro, escondido en la escena, disfrazado, etc.); 3) Indica la ‘presencia psicológica’ de un personaje o idea.

· DEL HECHO PURO AL HECHO NARRATIVO EN EL EJEMPLO DE *PSICOSIS*

Como comentábamos anteriormente, esta asociación que se crea entre el *leitmotiv* y un elemento extramusical perteneciente a la película es un proceso narrativo donde el elemento musical puro se transforma en un elemento conjunto -formado por la combinación de ambos- y denotativo. Como ejemplo, hemos elegido una serie de escenas de *Psicosis* (1960), donde no se trata tanto de un motivo como de un tema el que lleva la carga narrativa principal. A continuación reproducimos en su forma básica el tema compuesto por Bernard Herrmann, que es el germen musical que lleva la identidad temática.



Transcripción de uno de los temas pertenecientes a la partitura original de Bernard Herrmann para *Psicosis*. Edición del FilmPhilharmonic Institute de Berlín, 2014.

⁴⁷ “empleando notas agudas o graves, escalas ascendentes o descendentes, modos mayores o menores, material consonante o disonante, tempos rápidos o lentos, ritmos de danzas u otros tipos de movimientos, instrumentos específicos o grupos de instrumentos...” (Schroeder, 2002, p.85).

Secuencia de escenas en las que hay mención verbal o visual al dinero:



Escenas de la película *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). (fuente: capturas extraídas de la edición en DVD de 2008. Universal Studios).

La película presenta al personaje de Marion Crane (Janet Leigh), que, en un acto desesperado por conseguir dinero y reunirse con su pareja, roba 40.000 dólares de la oficina en la que trabaja. Un cliente acaba de hacer un pago en efectivo y ella debe depositarlo en el banco. Por la conversación inicial de la pareja y la posterior confirmación en la oficina, sabemos que la protagonista se siente desdichada por una situación algo irregular que en cierta medida podría resolverse con dinero.

* Primera mención:

La primera vez que hay una alusión a los 40.000 dólares, tanto verbal como visual, vemos al cliente entregárselo a ella formulando una pregunta clave para la protagonista: “¿Es usted infeliz?” (Stefano, 1960). Ella lo guarda inmediatamente, y, de acuerdo a las instrucciones recibidas por su superior, asumimos que ha ido al banco a ingresarlo. Alegando dolor de cabeza y cierto malestar, Marion se marcha ese viernes antes de la oficina con la intención de pasar el fin de semana en casa descansando. En esta primera aparición del dinero no hay música, por lo que todavía no sabemos la importancia narrativa que posteriormente adquiere esta cuestión.

* Segunda mención:

La segunda aparición del sobre con billetes tiene lugar en el dormitorio de Marion, a la que vemos en ropa interior con la puerta del vestidor abierta y con mirada de cierta preocupación. Mediante un *travelling*, la cámara se acerca a la cama y vemos que lo que estaba mirando era un sobre con dinero, con lo cual podemos asumir que se trata del mismo sobre de la oficina. No será hasta que se detenga la cámara cuando comience el bloque de música, lo cual ya está fijando una clara diferencia respecto a la escena anterior, puesto que, aparte del visual, hay un significativo musical que está haciendo especial hincapié en el sobre con los 40.000 dólares. Con

lo cual, no sólo se pone de manifiesto la relevancia narrativa de que ese dinero esté en el dormitorio de Marion, sino que ya se establece el primer anclaje imagen-música y el primer eje de relaciones entre el referente del dinero robado y este tema musical.

* Tercera mención:

Enseguida sabremos que ha decidido escaparse con él y a mitad de camino se detiene para cambiar de coche por otro de segunda mano, para así tratar de dejar el menor número de pistas posible (teniendo en cuenta, además, que en la carretera un agente de policía se ha acercado a ella y le ha pedido la documentación). Cuando entra al lavabo de señoras para sacar el dinero, comienza el mismo tema musical que anteriormente (en esta ocasión con algunos grupos de semicorcheas en un *pizzicato*) y la cámara vuelve a acercarse al sobre mientras ella cuenta los 700 dólares que necesita.

* Cuarta mención:

Volvemos a encontrarnos con un tratamiento similar del dinero tanto visual como musicalmente una vez que Marion llega al Motel Bates y decide instalarse antes de cenar. Mientras se mueve por la habitación, es como si el bloque musical siguiera sus pasos (en esta ocasión con algo más de velocidad que en las otras dos anteriores) y duda acerca de qué hacer con el sobre. Finalmente decide envolverlo en un periódico y dejarlo sobre la mesilla de noche.

* Quinta mención:

La última referencia visual que tendremos del sobre tiene lugar tras el asesinato de la protagonista esa misma noche en la ducha de su dormitorio. Tras un plano detalle de su cara apoyada en el suelo, la cámara se aleja y se dirige a la mesilla para mostrarnos cuál ha sido 'el origen de todo': el sobre con los 40.000 dólares robados en Phoenix. Sin embargo, y en la misma línea que en la escena inicial de la oficina, hay una diferencia sustancial entre esta aparición y las tres anteriores; y es el hecho de que en esta ocasión no hay música.

Hemos decidido denominarlo 'tema del dinero robado' por la evidente alusión a los 40.000 dólares robados por Marion Crane y su importancia narrativa como el motor inicial de la historia y el elemento generador de una trama que llevará a la protagonista hasta el fondo de la historia principal. Como Deathridge & Dahlhaus (1985) afirman, se trata de un error "tomar la primera forma bajo la que aparece un

tema o un motivo como su forma necesariamente primordial” (p.98), sin embargo, en este caso, las variaciones que sufre en cada aparición no son sustanciales: se limitan a aspectos de agógica, de interpretación, ligeros cambios en la línea del violonchelo o el contrabajo, etc. Pero lo que se mantiene y proporciona identidad musical al tema son los dos grupos de cuatro semicorcheas: re-fa-mi-fa y do-mi-re-mi, combinación melódica que se repite en los siguientes compases y apariciones exactamente igual o en un registro diferente manteniendo la relación interválica y el diseño melódico.

Resulta muy interesante ver la eficacia y la sencillez con la que se maneja la narrativa musical en esta película y concretamente respecto a esta trama. Hemos de tener en cuenta cómo lo que verdaderamente está señalando la música no es el dinero como tal, sino el hecho de que se trata de dinero robado, lo cual genera un conflicto y sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento en la protagonista. Claramente se ha construido un significado basado en este anclaje porque en la primera escena, antes de que se produzca el robo, no hay música. Como hemos visto, tampoco la hay en la última, puesto que la preocupación de Marion ha desaparecido y nos encontramos ahora con una situación mucho más grave: la protagonista ha sido asesinada y el problema ha dejado de ser el dinero robado.

Así podemos ver cómo se produce el proceso narrativo donde un tema musical formado por dos grupos de semicorcheas tras tres apariciones es capaz de proporcionar información narrativa y destacar un aspecto concreto de la historia. Una de las cuestiones más importantes en este caso, que entendemos casi como un requisito para garantizar la eficacia, es que se trata de un tema breve y sencillo, cuyas variaciones son mínimas (de forma que pueda ser fácilmente identificado y reconocido en cada aparición) y que hace del significante musical algo casi unívoco.

A pesar de haber profundizado en los aspectos musicales del drama wagneriano aplicados y adaptados al cine, no sólo fue el estilo de este autor el adoptado por los compositores cinematográficos a partir de los años '30. De igual forma, la referencia fue también la obra de autores como Verdi, Puccini o Strauss, pero en cualquier caso, fue un estilo musical propio del s. XIX el que perduró hasta la primera mitad del XX, lo cual, por otro lado, desde un punto de vista historicista,

carece de coherencia o lógica musicales, porque en estos años '30, '40 ó '50, ni en Estados Unidos ni en Europa Occidental el estilo romántico era el imperante en el mundo de la música *culta*⁴⁸. Sin embargo, adoptar este lenguaje respondió en gran medida al hecho de que se trataba de una referencia musical conocida para el público, tonal en la mayoría de los casos y considerablemente más fácil de entender y más cercana que la música de concierto propia de aquellos años. De hecho, Prendergast (1992) afirma que se dio una continuidad entre ambos lenguajes porque la conexión entre música y ópera ya estaba 'entendida' por el público. Desde un planteamiento más formal, el estilo romántico favorecía la melodía, y en consecuencia cierta capacidad de memorización -aunque no siempre de manera consciente- por parte del público, lo cual, en palabras de Kalinak (2010):

Era una estructura musical accesible para oyentes poco entrenados (a diferencia del Barroco o la música moderna). El Romanticismo tenía además a su disposición el concepto de *leitmotiv*, un mecanismo extremadamente adaptable para futuros oyentes, capaz de unificar la partitura y de responder a las necesidades dramáticas de la película. (p.65).

· CAPACIDAD EXPRESIVA Y DRAMÁTICA DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA

Como hemos visto, el poema sinfónico o la ópera han dotado a la composición musical de una suerte de armazón narrativo, donde la música puede ser tremendamente expresiva, incluso teniendo en cuenta elementos estrictamente musicales. Desde el planteamiento básico de la tonalidad, por ejemplo, la elección de ésta afecta a todo el paradigma compositivo⁴⁹, y con bastante frecuencia la música

⁴⁸ Prendergast (1992) propone un motivo histórico-biográfico a este respecto al comentar que muchos de estos compositores eran de origen europeo: alemanes, austriacos o rusos, con lo cual resulta lógico que su estilo se asemejase al de Wagner, Strauss o Tchaikovsky. Y además, muchos de ellos procedían del ámbito de la ópera o la opereta (Kalinak, 2010).

⁴⁹ "Porque la tonalidad es más que un modo de organizar la melodía y la armonía que proyecta un único tono central, y más que una relación entre armonías o un modo concreto de abordar la conducción de las voces. La tonalidad afecta a todos los aspectos de la música, sin excepción, lo cual incluye el fraseo, la forma, la interacción entre melodía y armonía, la textura, la orquestación, la dinámica, la articulación, la estructuración del tiempo (el ritmo, la métrica y la sensación de continuidad y movimiento), y hasta los nombres que damos a las alturas y los intervalos" (Lester, 2005, p.13).

cinematográfica suele ser música tonal. La tonalidad funcional⁵⁰ facilita la creación de un ritmo armónico interno a la pieza: cadencias perfectas o imperfectas, pausas, sensación de tensión, cierre o continuidad... Una de las excepciones más destacadas por su original concepción de la tonalidad es el caso de *El planeta de los simios* (1968), cuya composición atonal concebida por Jerry Goldsmith tiene la función “de introducirnos en un mundo ajeno a nuestros conocimientos, absolutamente irreferenciable” (Arcos, 2006, p.169).

La música cinematográfica en líneas generales se ha aproximado estilísticamente a la música romántica, postromántica, decimonónica y tonal, aunque afortunadamente, cada vez con más frecuencia se encuentran ejemplos de música de cine minimalista, electrónica o que trata de experimentar con nuevos sonidos⁵¹. Aun así, existe una realidad en la música cinematográfica y es que, a pesar de ser la herencia casi directa del estilo musical del s. XIX, es un fenómeno musical más propio del s. XX, donde convive con otras músicas contemporáneas con las que se ha fusionado en ocasiones. Podemos encontrar ejemplos de estas influencias de la música del s. XX en la música de cine en el caso de la obra del húngaro Béla Bartók o del ruso Igor Stravinski, en cuya *Consagración de la primavera* (1913) podemos identificar elementos, pasajes y sonoridades que posteriormente influyeron a Bernard Herrmann para sus composiciones en *Con la muerte en los talones* (1959), *Psicosis* (1960) y *Taxi driver* (1976) respectivamente.

Por otro lado, el ritmo es un elemento estructural de la música con una gran capacidad expresiva capaz de llegar a convertirse en el principal rasgo musical identitario. Ocurre así en la “Overture” de *Con la muerte en los talones*, donde el ritmo vertiginoso y acelerado, caracterizado además por la presencia de los timbales que abren el bloque, marca el tono y sirve de premisa para una película articulada a partir de una constante persecución. Además, desde el punto de vista del potencial narrativo del ritmo, podemos encontrar en él una triple vertiente:

⁵⁰ “Toda composición tonal es única en el modo en que se configuran sus gestos, motivos, melodías, texturas, fraseos y cosas por el estilo. Pero en toda pieza tonal, el significado de una progresión armónica dada es similar. [...] Sabemos todo esto porque las composiciones tonales comparten este lenguaje básico de armonías y conducciones de las voces. Estamos expuestos a estos lenguajes desde que nacemos y hemos desarrollado una sensibilidad extraordinaria para sus matices expresivos”. (Lester, 2005, p.17).

⁵¹ A este respecto, se recomienda la lectura de *Experimentalismo en la música cinematográfica*, de María de Arcos (2006). Incluido en la bibliografía.

- Por un lado, a partir del uso de patrones rítmicos binarios o ternarios o la combinación de ambos (así como los juegos de agógica, repetición, etc.), se puede obtener un amplio espectro de ejemplos expresivos y la posibilidad de transmitir estados de calma o ansiedad. Cuanto más estables y regulares sean los ritmos, la sensación será, naturalmente, de mucho más equilibrio. Precisamente, la composición de Philip Glass para *El sueño de Casandra* (2007) combina patrones rítmicos binarios y ternarios desde el inicio de la película, generando cierta inquietud. Sin embargo, cuando finalmente uno de los hermanos decide asesinar al otro para que no denuncie a la policía que entre los dos han matado a una persona por encargo de su tío, Glass emplea este recurso de manera más extrema. En esta ocasión, estas combinaciones rítmicas duran menos compases y el compositor articula la pieza musical a partir de la alternancia rápida y constante entre ambos patrones rítmicos.

- Por otro lado, y entrando en aspectos culturales y en ocasiones abandonándonos a la (libre) interpretación, las características rítmicas de una pieza musical pueden proporcionar referencias geográficas, históricas o locales. Este recurso es bastante habitual en películas cuya historia se desarrolla en escenarios de África, América del Sur o Asia, donde se recurre a música con rasgos tribales.⁵² Más allá del diseño de un tema con un ritmo característico, también se emplea este recurso al hacer variaciones del tema principal empleando ciertos ritmos. Ocurre así en la composición de Ennio Morricone para *La misión* (1986), donde tanto en la pieza “Gabriel’s oboe” como en “On Earth as it is in heaven”, el tema es el mismo, pero la orquestación y el desarrollo temático (sobre todo a nivel rítmico) son claramente diferentes. Siendo el primero uno de los momentos más líricos e íntimos de la película, el segundo sin embargo tiene un carácter mucho más épico y colosal, donde, aparte del coro, se emplean instrumentos locales en la

⁵² En ocasiones se trata de un recurso empleado con demasiada frecuencia y casi manido, pero resulta muy eficaz emplear ritmos tan diferentes a los de la música Occidental para contextualizar una historia en un lugar, aunque no sea con toda la precisión necesaria. Todo depende en muchos casos del grado de profundidad al que llegue el trabajo de investigación musical realizado por el compositor antes de empezar a componer.

percusión interpretando ritmos propios de lugares como Argentina, Paraguay o Brasil, donde se desarrolla la historia⁵³.

- Una tercera posibilidad la encontramos a partir de la asimilación de ruidos y efectos sonoros pertenecientes a la historia con el material de la música original (normalmente estos ruidos suelen ser diegéticos y estas músicas no diegéticas). Este recurso permite facilitar la entrada de bloques musicales difícilmente justificables desde planteamientos narrativos. Así ocurre al comienzo de la película *Expiación* (2007), donde la máquina de escribir de la protagonista es el primer sonido de la película y se convierte en el elemento rítmico del bloque musical que comienza a continuación, marcando el paso del personaje por el pasillo de la casa. De manera diferente pero más interesante si cabe, tenemos el comienzo de *Sed de mal* (1958), con el famoso plano-secuencia que se inicia con la colocación de la bomba en el maletero de un coche. El tictac del reloj de la bomba se asimila con la parte percusiva del bloque musical de Henry Mancini, cuya referencia se vuelve a retomar cuando tiene lugar la explosión, donde también finaliza el bloque de música.

Uno de los aspectos estructurales de la música cinematográfica que goza de mayor libertad y no se ajusta a patrones previamente fijados es la forma. No se puede hablar de una forma cerrada en la música de cine, sino que en ocasiones se pueden encontrar ejemplos aislados de piezas que, siendo a veces independientes respecto al resto de la composición, suelen tener una relevancia narrativa mayor. No es raro encontrar oberturas, sarabandas, vales, preludios o tangos, entre otras cosas, compuestos originalmente para una película. Pero estas piezas musicales rara vez constituyen la totalidad de la composición, y dentro del conjunto compositivo al que pertenecen no siempre guardan una relación formal -aunque sí temática- con el resto. Un fenómeno habitual es, sin embargo, encontrar una variante de la forma “tema y variaciones”⁵⁴, ya que una de las técnicas más frecuentes es la de basar las

⁵³ Aunque, una vez más, agrupar a estos tres países en un mismo tipo de música significaría generalizar y simplificar.

⁵⁴ “Forma en la cual las diferentes presentaciones de un tema están alteradas respecto al original. El tema puede variar en longitud, de un motivo melódico corto o un esquema armónico a una melodía de una o varias voces. Puede repetirse más o menos cambiado a lo largo de las variaciones, como un ostinato o un *cantus firmus*, en cuyo caso cambia la parte del acompañamiento” (Fischer en Sadie, vol. 19, 2001, p.536).

composiciones en una serie de temas y las variaciones y desarrollos que se derivan de ellos. Naturalmente la concepción de la forma “tema y variaciones” en la música pura difiere considerablemente de la concepción para la música cinematográfica, ya que en el primer caso se trata de una forma algo más ordenada, estructurada y fija, mientras que en el cine, la primera aparición del tema puede ser ya una variación del mismo y nunca llegue a aparecer el tema en su forma básica. Además, en el cine, debido a aspectos dramáticos y necesidades de la trama, las variaciones pueden aparecer mucho más diseminadas por el discurso musical, con interrupciones y largos segmentos sin música, o combinadas con otros temas o variaciones diferentes, así como con música preexistente. Es decir, si podemos hablar de algún tipo de forma propio de la música cinematográfica podría ser una forma ‘tema y variaciones’ deconstruida y fragmentada, ya que se cumple el principio de identidad pero no siempre los temas son reconocibles. Si bien no siempre se conceptualiza así la composición de música cinematográfica, en muchas ocasiones, la existencia de una serie de temas dramáticamente importantes supone un pilar en el que apoyar el resto de la composición. A partir de estos temas, el compositor puede alejarse cuanto quiera a la hora de variarlos e incluso llegar a perderlos de vista si existe tal motivación argumental; pero tenerlos permite volver una y otra vez a ellos en pro de las unidades musical y narrativa. Esta libertad también puede apreciarse en el orden de la exposición de los temas, ya que por necesidades discursivas, la historia no siempre está contada de manera lineal, con lo cual la evolución temática de la música irá más en la lógica de la historia que del discurso.

En cualquier caso, cualquiera de estas técnicas compositivas puede tornarse en un recurso narrativo muy eficaz si se da cierta actitud por parte del espectador. Existe una premisa básica para la eficacia de la música cinematográfica y para favorecer la narratividad musical que ya comentamos al principio del trabajo: la suspensión voluntaria de la incredulidad, por la que el espectador acepta una suerte de *contrato* tácito con el director, asume que lo que éste le va a contar es ficción y para ello va a emplear toda una serie de recursos artificiales que el espectador permite. El poder de la música cinematográfica está, en palabras de Gorbman (1987) en su capacidad de “eliminar las barreras para creer; vincula al espectador con el espectáculo, y [...] hace desaparecer el elemento censor del espectador, [...] nos hace menos críticos y más propensos a soñar” (p.55). Es precisamente esta actitud poco crítica lo que permite, entre otras cosas, que la música de cine, a pesar de haber adoptado

un estilo que se estandarizó durante el periodo clásico, en numerosas ocasiones se trata de una música algo arbitraria. Ocurrió por ejemplo con algunos *peplum* o películas históricas contextualizadas en la Antigua Roma, donde se generalizó un estilo musical conocido familiarmente como “música de romanos”. Esta música en absoluto se corresponde con la realidad histórica, ya que, entre otras cosas, algunos instrumentos -o combinaciones instrumentales- empleados en grandes orquestas *hollywoodienses* estaban aún por llegar⁵⁵.

Esta arbitrariedad de la música de cine permite que ésta adquiera todo tipo de formas y que se conceptualicen las historias en términos musicales de muy diferentes maneras, sin que necesariamente exista una conexión directa entre los elementos estructurales de la música y la historia narrada en la película. Si pensamos por ejemplo en *American beauty* (1999), antes de su concepción musical difícilmente hubiéramos pensado que para introducir la historia de una familia de clase media norteamericana a finales de los ‘90, un instrumento de percusión de origen mejicano como la marimba hubiera sido la mejor elección. Sin embargo, se asumió como totalmente válido hasta el punto de que Thomas Newman trajo con esta composición un sonido que -más allá de las marimbas- se convirtió en referencia y ejemplo de *temp music*⁵⁶ para posteriores producciones. Aún hoy, más de quince años después, no resulta extraño encontrar, sobre todo en series de televisión, un sonido que directamente bebe de las fuentes de aquel estilo concebido por Newman. De hecho, es esto lo que otorga a la música su carácter de narratividad y su pertenencia a un discurso audiovisual mayor, el hecho de que, aparte de que sea arbitraria, haya nacido a partir de algo extramusical: un argumento, un concepto, un programa.

⁵⁵ Por ejemplo, la partitura concebida por Miklós Rózsa para la película *Ben-Hur* (1959) lleva su tema principal en los violines, instrumento que no existía en la música romana en el momento en que está contextualizada la historia de la película. Sin embargo, este choque entre discurso e historia está bastante asumido por parte del espectador, que *aprendió* que la música de las “películas de romanos” tenía muy habitualmente esas características. Díaz Yerro (2011) denomina al estilo de Rózsa para este tipo de películas “documentado estilo pseudo-arcaico con escritura de organums y armonías por cuartas” (p.34).

⁵⁶ “Contracción de *temporary music*: música provisional. También llamada *temp-track* (*temporary-track*: pista provisional), es un “término con que se designa una banda musical empleada en el montaje y/o copias de trabajo de una película, que luego será sustituida por la música definitiva. Para estas músicas suelen emplearse pistas pregrabadas, ya sean trabajos previos del compositor que va a escribir la música u obras de otros autores. El montador la puede usar como referencia para conferir cierto ritmo a las escenas o el director para hacerse una idea del tipo de música que precisa la película” (Cueto, 2003, p.488).

2.1.2.2. Orígenes y consolidación de la narrativa musical cinematográfica

La narrativa musical cinematográfica actual es el resultado de un proceso complejo que nació de la mano del mismo cine, por ello resulta ser una práctica muy habitual el hecho de comenzar un manual o estudio sobre el tema elaborando una cronología más o menos detallada de su evolución desde los orígenes del cine hasta la actualidad⁵⁷. La gran parte de esas veces este aspecto histórico se aborda desde una perspectiva tecnológica, estilística o comercial, de manera que no vamos a incidir en lo mismo. Sin embargo, sí consideramos necesario desarrollar un apartado sobre la evolución de los aspectos narrativos de esta música hasta que se afianzó como un elemento de primer orden en el discurso cinematográfico: técnicas, prácticas habituales, influencias de otras manifestaciones artísticas, conexiones o herencias de la ópera, etc. De esta manera, podremos ver qué elementos definen la narrativa musical cinematográfica desde los orígenes de la misma, cómo surgió la necesidad de la función narrativa, o hasta qué punto se ha convertido en un aspecto tan importante en el discurso del relato audiovisual.



Carteles promocionales de diferentes representaciones de espectáculos de teatro óptico presentados por Emil Reynaud con música de Gaston Paulin. (fuente: <http://www.emilereynaud.fr>).

⁵⁷ Manvell & Huntley, (1975, pp.15-198), Gorbman (1987, pp.31-98), Prendergast (1992, pp.3-212), Wierzbicki (2009), Cooke (2010) o Buhler et al. (2010, pp.245-418), entre otros.

La historiografía cinematográfica ubica el nacimiento del cine el día 28 de diciembre de 1895 en París y paradójicamente autores como Cooke (2010) consideran que la primera composición de música cinematográfica fue la llevada a cabo por Gaston Paulin para las *Pantomimes Lumineuses* presentadas por Emil Reynaud tres años antes⁵⁸. Tal consideración, aparte de deberse a la conexión que establece Larsen (2007) entre lo que él llama ‘melodrama óptico’ -diorama, sombras chinescas, linternas mágicas- y el cine, se debe a que se trata de música original específicamente concebida para esa película. Tomando este carácter de originalidad como punto de partida -y tal y como explicábamos en el apartado 2.1.1.1. sobre el concepto de música cinematográfica-, el número de ejemplos de música original en los primeros años del cine se reduce considerablemente.

Suele ser también un lugar común comenzar estas cronologías aclarando que el cine *nunca* fue mudo (o empleando el término anglosajón, considerablemente más correcto, *silent*), ya que la música, de una u otra manera, *siempre* estuvo presente⁵⁹. Las manifestaciones musicales en los primeros años del cine eran

⁵⁸ A este respecto, Wierzbicki (2009) comenta que también antes de Diciembre de 1895 hubo proyecciones cinematográficas con acompañamiento de música original en Berlín: “Otro caso de música específicamente compuesta para acompañar la proyección de imágenes en movimiento tuvo lugar en la exposición de Noviembre de 1895, en el Teatro Wintergarten de Berlín, con películas producidas por Emil y Max Skladanowsky. Aunque la tecnología del Bioskop de los hermanos Skladanowsky era incómoda y poco práctica, fue suficiente para garantizar, no sólo representaciones en Berlín, sino una gira en la primera mitad de 1896 por Amsterdam, Oslo, Copenhague y Estocolmo. Los programas de los Skladanowsky incluían imágenes proyectadas de acrobacias, un malabarista, diferentes danzas étnicas y un canguro boxeador; todas las escenas se apoyaban con música para orquesta, escritas a mano y conservadas en la Fundación de la Deutsche Kinemathek de Berlín. Mientras que parte de esta música (piezas de Mikhail Glinka y Ernst Gillet) ya estaba compuesta antes de la producción de las películas de los Skladanowsky, la mayoría de ellas fueron encargadas a compositores alemanes como Herrmann Krüger y F. Hoffmann. No queda muy claro cómo se combinaron estas músicas con las películas Bioskop. Tras examinar el material de los Skladanowsky de manera exhaustiva, Marks concluye que el criterio que seguía el encargado de compilar la música era que ‘cada película en el programa debía ir acompañada por una pieza diferente y apropiada’” (p.42).

⁵⁹ Si bien la historiografía sobre música cinematográfica asume esto como cierto, Larsen (2007) discute la afirmación hecha, entre otros, por Manvell & Huntley (1975), al alegar que no existen fuentes contemporáneas que específicamente mencionen la presencia de la música tal día de 1895. Por otro lado, Abel & Altman (2001) comentan que, por el hecho de que estuviese ya el piano sobre el escenario del teatro, no debe asumirse que era para realizar el acompañamiento de la película, sino que en realidad se empleaba para los tiempos entre proyección y proyección, o como un mero recurso para prolongar la duración del espectáculo. En cualquier caso, lo que sí parece claro es que desde un principio hubo intención de sincronizar la imagen con el sonido y que, dada la naturaleza de los locales elegidos para las primeras proyecciones cinematográficas, es lógico pensar que la música formara parte del programa (Larsen, 2007).

variadas, heterogéneas y sobre todo poco estables: desde los acompañamientos de la proyección con piano, órgano u orquesta, pasando por los bloques musicales empleados como transición mientras se cambiaba el rollo de la película hasta la inclusión de números de danza en las filmaciones, como las llevadas a cabo, por ejemplo, por Edison (Arce, 2009).

No nos proponemos tampoco analizar los motivos por los que empezó a emplearse música en el contexto del espectáculo cinematográfico, sino que nos interesa más ver en cuáles de aquellos ejemplos la música era mucho más que un mero elemento de acompañamiento de la imagen en movimiento o una solución práctica al ruido del proyector y de una audiencia bastante más ruidosa que la actual. Tomando estos motivos como punto de partida, y tal y como plantea Gorbman (1987), cuando el proyector dejó de ser ruidoso y el cine perdió su aire *fantasmagórico*⁶⁰, lo que realmente debe interesarnos es qué función narrativa cumplía la música cinematográfica para *quedarse* y ser un elemento más del discurso narrativo audiovisual, lo cual automáticamente nos llevaría a pensar que la música desde un principio funcionó a nivel narrativo, si bien no con el grado de complejidad de hoy día, sí de una forma bastante más superficial. Entre otras cosas, la sola presencia de la música y de los músicos en el teatro aportaba a las imágenes cierto carácter de realidad haciéndolas más verosímiles y era capaz de crear “un espacio superior que englobaba a la vez el espacio de la sala y el que es figurado en la pantalla” (Pachón, 1992, p.22).

• PRIMEROS PASOS

La música cinematográfica, como cualquier otra manifestación en el arte, heredó características, formatos, estructuras y formas de hacer de otras prácticas artísticas anteriores al s. XX. Por ejemplo, desde un punto de vista puramente visual y cinemático, la música ha estado vinculada a la imagen, el color o el movimiento desde los tiempos de Pitágoras, con un planteamiento esencialmente físico y cromático de música y color⁶¹.

⁶⁰ Resulta también un lugar común afirmar que al público de los primeros años del cine le impresionaba la imagen muda y en cierto modo casi fantasmal, lo cual justifica la *necesidad* de incluir música de acompañamiento para evitar el silencio total (Adorno [2007], Gorbman [1987], Larsen [2007] o Manvell & Huntley [1975], entre otros).

⁶¹ Se recomienda la lectura del artículo de Sedeño Valdellós (2007), “Historia de la relación música/imagen desde Aristóteles a los videojockeys (I): sinestesia, experimentación artística y música en el cine”. Incluido en la bibliografía.

Como espectáculo musical, fueron el vodevil, la revista o el teatro de variedades los que, entre otros, sentaron las bases de un tipo de espectáculo de entretenimiento donde la música se había hecho casi *necesaria* por ser un elemento habitual (influencia especialmente visible en el caso de Charles Chaplin, que empleó, sobre todo en sus primeras películas, música directamente heredada de los años del *music hall*). Como parte de este espectáculo formado por diferentes números, se incluían proyecciones de películas acompañadas por un pianista que las hiciera más fáciles de consumir (Winkler, 1951). Siguiendo la lógica de la música cinematográfica como herencia del teatro y el melodrama, existían desde un principio intentos de acercamiento a la, posteriormente llamada, caracterización musical, donde la música debía acompañar al *héroe*, la *heroína* y el *villano* en los momentos de mayor “emoción” de la historia. Max Winkler (1951), uno de los pioneros de la música en el cine mudo de Estados Unidos, comenta al respecto:

La función de la música cinematográfica en su fase más embrionaria era enfatizar la acción que aparecía en pantalla. Los pianistas y orquestadores, que solían ser bastante versátiles, podían sincronizar la música con la acción casi perfectamente, combinando así dos artes en uno. Gran parte de la música cinematográfica de esta época acabó convirtiéndose en un cliché -a excepción de algunos ejemplos-, y el pianista en cierto modo fue el predecesor del compositor cinematográfico. Aunque en realidad no compusiera nada, o poco, tenía que ser capaz de adaptar la música de forma que resultase efectiva de acuerdo a lo que ocurría en pantalla. Y más importante aún, facilitar la entrada al arreglista, que resultó ser finalmente el compositor cinematográfico, muchos de los cuales acabaron haciéndose famosos durante los años del cine sonoro.

De manera natural, estas caracterizaciones de espacios, tiempos, personajes y acciones acabaron evolucionando en clichés, lo cual posteriormente se convertiría en objeto de crítica para Adorno, ya que las casi infinitas posibilidades musicales se redujeron y simplificaron en ocasiones, estandarizando el producto musical y empleándose hasta la saciedad⁶². A pesar de la crítica de Adorno (2007) -comprensible para la época pero algo limitada y radical-, ya se iba perfilando la construcción de un discurso musical con una base narrativa y un lenguaje propio con mucho potencial.

Además, el hecho de que muchos directores procediesen del teatro y del melodrama en los primeros años del cine, favoreció que un gran número de características

⁶² A este respecto, se recomiendan las lecturas de los capítulos “I. Prejuicios y malas costumbres” en Adorno (2007, pp.15-27) y “V. Eisler/Adorno’s critique”, en Gorbman (1987, pp.99-109).

musicales fueron transferidas de un medio a otro. Norman O'Neil (en Manvell & Huntley, 1975), uno de los compositores de teatro más destacados de los primeros años del s. XX, diferenciaba tres tipos de música para teatro: 1) música de interludio: concebida para intervalos y conexión de escenas; 2) música incidental: que incluía danzas, marchas o canciones; y 3) música original. Estas prácticas claramente fueron después heredadas y adaptadas por los primeros nombres de la historia del cine. Por ejemplo, la que el autor llama *música de interludio* fue adaptada al posterior lenguaje cinematográfico con el fin de crear continuidad entre escenas. Si bien Altman (1996) comenta que el público no tenía tanto problema con la falta de continuidad de la imagen, Berg (1973) apunta como uno de los principales motivos por los que se empleaba música que ésta proporcionaba cohesión y continuidad, y ayudaba a disimular las constantes cesuras, ya no sólo provocadas por los cortes entre escena y escena, sino por las interrupciones de los intertítulos, la desconcentración generada por los ruidos externos o la necesidad de cambiar el rollo de la película en mitad de la proyección cuando al principio los cines sólo tenían un proyector.

En algunas ocasiones, las piezas musicales elegidas no eran las más apropiadas en términos narrativos, ya que las motivaciones de los empresarios exhibidores para tal selección iban más orientadas al hecho de conseguir cierta empatía por parte del espectador que a la búsqueda de una coherencia de significado entre imagen y música, de manera que los resultados llegaban a ser en ocasiones casi ridículos (Manvell & Huntley, 1975). Otro de los motivos por los que se reproducía cierta música durante la proyección era porque había sido previamente reproducida durante el rodaje. En cierto modo esto se hacía porque en muchos estudios se estaban rodando dos películas a la vez, lo cual distraía a los actores, y de esta manera, la reproducción de cierta música lograba el tono adecuado de cada escena. Así, el director del filme proporcionaba al director musical del local una especie de guía musical con las indicaciones de las piezas en el orden en el que debían reproducirse.

Paralelamente a esta evolución del material musical empleado, a partir de 1906, y continuando en la década de 1910, la industria cinematográfica empezó a evolucionar en otra dirección estableciéndose como una forma de arte, lo cual, por ejemplo, se pudo apreciar en el hecho de que las películas se configuraban cada vez más claramente con una base narrativa y una duración que oscilaba entre los 60 y los 120 minutos. La repercusión en la música fue la búsqueda, por parte sobre todo de los exhibidores, de cierta calidad musical en forma de un acompañamiento continuo y en vivo (Kalinak, 2010). Tanto en Europa como en

Estados Unidos, la música cinematográfica empezó a delimitarse a lo largo de la década de 1910 con las siguientes funciones (Berg, 1973):

- a. Identificar personajes: temas fácilmente reconocibles que debían ser planteados en los créditos iniciales, reiterados en varias ocasiones y que proporcionasen un *glorioso* final al personaje.
- b. Fijar el escenario geográfico y temporal
- c. Ilustrar acciones, emociones y tono: variaciones de dinámica y agógica para describir movimiento, uso de más instrumentos para generar tensión, o empleo del silencio como elemento estructural en momentos concretos - llamados por Berg: 'unexpected happenings' [acontecimientos inesperados]-, ya que permitía liberar tensión y aumentar la atención.
- d. Generar continuidad, aspecto en el que surgieron dos problemas:
 - cómo ilustrar musicalmente la analepsis para que no pasara desapercibida pero cuya inserción no supusiera una ruptura en el flujo narrativo. Algunos autores suavizaban el volumen, otros preferían acompañarlo con silencio y otros empleaban la misma música que se había empleado en la escena del pasado a la que de nuevo se hacía alusión.
 - cómo encontrar un equilibrio en la partitura en el que la música fuera capaz de mantener la línea musical general pero a la vez pudiera enfatizar momentos dramáticos puntuales.

Las tres primeras funciones se encuentran en relación directa con los componentes de la historia -personajes, escenarios, acciones y acontecimientos-, y la cuarta con el nivel discursivo. Con lo cual, podemos observar que ya desde los primeros ejemplos de música cinematográfica, si bien no se trataba de composiciones originales, hubo cierto acercamiento entre la música y el elemento visual y un intento por encontrar coherencia en términos puramente narrativos.

Con el fin de lograr algo de homogeneidad entre las diferentes proyecciones, a partir de 1909 empezaron a circular las primeras hojas de sugerencias musicales - llamadas *cue sheets* desde 1910-, con ideas y propuestas de la música que resultaba más apropiada para cada película, indicaciones de *tempo*, dinámica, agógica o aspectos concretos sobre la interpretación. Estas sugerencias musicales se hacían llegar a directores de teatro, pianistas, organistas y directores de orquesta de todas partes para evitar que los músicos del teatro tuvieran que

improvisar frente a la pantalla. Edison empezó a imprimir estas hojas de sugerencias para tener algo más de control en las proyecciones, cuyas indicaciones eran del tipo: “melodía en fa hasta el inicio de la persecución”, “luego entra el *agitato*”, “a continuación el *andante*”, etc., y además los pianistas tenían que saber improvisar para adaptarlo. Poco a poco estos procedimientos rudimentarios se fueron perfeccionando, hasta el punto de que incluso se llegaba a alterar la proyección, acelerándola o retardándola, para adaptarla mejor a la música.

La evolución culminó en la creación de antologías, que eran recopilaciones de estas posibles alternativas musicales en función de la escena, y donde las salas con mayor poder adquisitivo pudieron hacerse con catálogos de hasta 25.000 piezas. Estas colecciones incluían temas conocidos, o inspirados en temas conocidos, para escenas pastoriles, románticas, de persecución, etc., que fueron sentando las bases de un lenguaje musical cinematográfico que perdura hasta hoy, y sobre las cuales se ha ido desarrollando la actual composición de música cinematográfica. *Sam Fox Moving Picture Music* fue una de las primeras y más importantes antologías, publicada en 1913 por John Stepan Zamecnik, estaba formada por 25 piezas para piano e incluía ejemplos como: “Mexican or Spanish music”, “Cowboy music”, “Hurry music” o “Church music” (Larsen, 2007, p.29). La antología de Ernö Rapée se considera la más importante antología americana, formada por 700 piezas, que incluía obras no solamente de compositores clásicos, sino también algunas compuestas por el propio Rapée, consejos prácticos sobre improvisación, dirección orquestal y todo aquello que pudiera ser necesario en el proceso de musicalización cinematográfica⁶³. El equivalente europeo a Rapée fue Giuseppe Becce, que creó la *Kinobibliothek* (o *Kinothek*), publicada una primera edición en Berlín en 1919 y finalizada en 1929 tras 10 volúmenes. Estas colecciones incluían muchas piezas musicales descriptivas, clasificadas por estilo, tono, etc., de forma que “estos significados fueron heredados de una larga tradición europea cuyos más cercanos antecedentes incluían la música popular, la ópera y el teatro del final del siglo XIX” (Sedeño Valdellós, 2007).

⁶³ “Ernö Rapée compiló el léxico definitivo de la connotación musical filmica en 1924 en el *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid Reference Collection of Selected Places Adapted to Fifty-Two Moods and Situations* (“Ambiente para pianistas y organistas. Colección de piezas seleccionadas y adaptadas para 52 modos y situaciones”) y “Edison Suggestions for Music” o “Sam Fox Moving Picture Music Volumes” fueron los más conocidos, con piezas denominadas “Batalla”, “Tristeza”, “Avión”... El músico de cada cine visionaba la película y elegía los más adecuados para cada situación”(Colón et al. en Sedeño Valdellós, 2007).

(Musical "cue-sheet")				
"ROSE OF THE WORLD"				
No.	Min.	(T)itle or (D)escription	Tempo	
Selections				
REEL No. 1				
1	1½	At screening	2/4 <i>Allegro</i>	Farandole — Bizet
2	1½	T — Rosamond English	4/4 <i>Moderato</i>	¹ Rose in the Bud — Foster
3	1½	D — Harry leaves boudoir	2/4 <i>Allegro</i>	¹ Farandole — Bizet
4	1	T — For two months, no word came	4/4 <i>Allegro furioso</i>	Furioso No. 1 — Langey (Battle music)
5	1½	T — Then the survivors returned	4/4 <i>Tempo di marcia</i>	The Rookies — Drumm
6	1½	D — Rosamond and Berthune	3/4 <i>Andante sostenuto</i>	¹ Romance — Mildenberg (1st part only)
7	3	T — After a time	2/4 <i>Allegretto</i>	Canzonetta — Herbert
REEL No. 2				
8	3	T — Surely you can help me?	6/8 <i>Poco piu lento</i>	En Mer — Holmes (From Letter D)
9	1½	T — Before her lay	3/4 <i>Andante sostenuto</i>	¹ Romance — Mildenberg (1st part only)
10	2½	T — Doctor finds body in queer state	4/8 <i>Lento</i>	Erotik — Grieg
11	1½	T — So Lady G. sailed for the homeland	6/8 <i>Andantino</i>	Barcarolle — Hoffmann
12	3½	T — The first day at Saltwoods	3/4 <i>Moderato</i>	Prelude — Damrosch (From <i>Cyrano</i>)
REEL No. 3				
13	2	T — At last Rosamond sent for Major Berthune	3/4 <i>Andante Cantabile</i>	An Indian Legend — Baron
14	1½	T — It's a letter from Uncle Arthur	2/4 <i>Allegretto</i>	Air de Ballet — Borch
15	1	T — I am secretary of	3/4 <i>Andante sostenuto</i>	¹ Romance — Mildenberg
16	2	T — Then came agony	2/4 <i>Allegro</i>	¹ Farandole — Bizet
17	3	T — A little incident occurred	2/2 <i>Agitato</i>	¹ Implorations Neptune — Massenet
18	1½	T — What an inclosed note told	2/4 <i>Molto allegro</i>	Le Ville — Puccini (Battle music)
REEL No. 4				
19	2½	T — Prompt, etc.	4/4 <i>Risoluto</i>	Cry of Rachel — Salter
20	2	T — The dregs of life	2/4 <i>Allegretto</i>	Canzonetta — Godard
21	2½	D — Rosamond leaves table	3/4 <i>Allegro</i>	Appassionato — Berge
22	1	T — Have you noticed any derangement	3/4 <i>Allegretto</i>	Air de Ballet — Herbert
REEL No. 5				
23	3	T — The breaking point	2/2 <i>Agitato</i>	¹ Implorations Neptune — Massenet
24	3½	D — Jani enters with urn	6/4 <i>Allegro</i>	Flying Dutchman — Wagner (Overture — omit sailors' song)
25	1½	D — Doctor enters	4/4 <i>Andante moderato</i>	One Who Has Yearned — Tschaikowsky
26	1½	T — Wounded, Harry escaped	6/8 <i>Allegretto</i>	Love in Arcady — Wood
27	1½	T — The rainbow's end	4/4 <i>Moderato</i>	¹ Rose in the Bud — Foster
THE END				
¹ Repeated Selections				
(With kind permission of the "Famous Players-Lasky Corporation.")				

En cualquier caso, esta especialización requería a alguien con un conocimiento considerable de estos repertorios musicales que con más o menos control pudiese recordar qué alternativas musicales había, en poco tiempo encontrarlas o incluso en su defecto, llegar a poder componerlas, lo cual no era asequible para todos los locales, especialmente para los más pequeños, de forma que tenían que seguir recurriendo a las sugerencias o antologías proporcionadas por los distribuidores, lo que hacía que la música siguiera siendo un elemento sujeto a condicionantes que pocas veces tenían que ver con la propia narración.

Larsen (2007) ubica el momento de la gran expansión en los años '20, década en la que tanto en Europa como en Estados Unidos se empezaron a concebir enormes salas de cine en las que se llevó a cabo un tipo de espectáculo que directamente entroncaba con la tradición de la revista y el vodevil:

En los nuevos cines, las películas eran parte de una representación variada. Una sesión típica en un cine estándar de una ciudad estadounidense duraba entre dos y dos horas y media. Una tercera parte se desarrollaba sobre un escenario algo pomposo. La representación comenzaba con una interpretación por parte de la orquesta de alguna obertura de Wagner, Liszt, Tchaikovsky o Verdi..., lo cual se recibía siempre con bastante entusiasmo, siempre y cuando se interpretase bien, decía el principal director en aquella época, el húngaro Ernő Rapée [...] Tras la obertura 'clásica' había un número en el escenario con diferentes cantantes, bailarines y artistas, lo cual duraba como mucho 30 minutos. A continuación se proyectaba un noticiero cinematográfico, un par de cortometrajes, y finalmente la película principal, que podía durar hasta 80 minutos. (Larsen, 2007, p.17)

El hecho de que las películas empezasen a tener más metraje hizo que, primero en Europa y después en Estados Unidos, el cine comenzara a separarse del resto de espectáculos, lo cual provocó que se creasen cines -entendidos como lugares específicos para la proyección cinematográfica en público- exclusivamente para la proyección de películas, en vez de mezclar este tipo de espectáculo con otros. El progresivo desarrollo de este mercado hizo a su vez que los músicos de los teatros quisieran seguir a estos empresarios, ya que a la música se le daba una importancia cada vez mayor, puesto que a medida que el cine se fue independizando del resto de espectáculos y adquiriendo autonomía, las orquestas empezaron a crecer, no tanto por necesidades narrativas -aunque luego sí hubiera consecuencias en esta dirección-, sino por una cuestión de presupuesto. Cuanto más grande era el teatro o la sala, más músicos podían formar la orquesta, elemento que empezó a ser algo

propio de todos los cines⁶⁴. Al margen de motivos puramente económicos, desde un punto de vista narrativo, el hecho de que las películas fueran más largas hizo que las piezas musicales dejaran de ser independientes e intercambiables entre distribuidores y exhibidores. La concepción de una narración más larga -en términos de relato-, empezó a generar cierta demanda por parte del público de calidad musical y cierta unidad, coherencia y estructura narrativas. Winkler (1951) comenta:

Cada escena, situación, personaje, acción, emoción, cada nacionalidad, emergencia, tormenta de viento, tormenta de lluvia, cada bailarín, vampiresa, vaquero, ladrón y gigoló, esquimal y zulú, emperador y prostituta, colibrí y elefante [...] tenían que expresarse con música, y pronto nos dimos cuenta de que nuestro catálogo de Música Dramática e Incidental era insuficiente para toda la cantidad de música necesaria en un negocio que estaba en constante expansión.

Además, en algunas ocasiones, cuando los músicos no habían tenido tiempo de ver la película con antelación, los acompañamientos acababan siendo poco apropiados. Bien es verdad que el uso de las *cue sheets* facilitaba el trabajo, pero no siempre se conseguía el mejor resultado. Por estos motivos, empezó a ser necesaria la búsqueda de compositores a los que encargarles partituras originales y específicas para cada caso, y fueran capaces de crear un material lo suficientemente bueno y acorde con la naturaleza narrativa de la película.

· COMPOSICIÓN DE MÚSICA ORIGINAL

Si bien fue una práctica que tardó algo en institucionalizarse, componer música original para cine lentamente empezó a convertirse en lo habitual, teniendo en cuenta además la aparición de grandes salas de cine y el intento por parte de los distribuidores de controlar la mayor parte del proceso, incluida la exhibición. Aun así, al margen de las motivaciones comerciales, la necesidad imperante, como decíamos, procedía de la escasez de material musical apropiado para todas las películas, ya que era el último proceso que se llevaba a cabo, para el cual a veces no había tiempo, opciones entre las que elegir o la disponibilidad de una persona lo suficientemente cualificada para hacer este trabajo de selección musical. La composición de música original implicaba ya una preparación previa por parte del músico que conocía con antelación el material visual, un trabajo de composición, desarrollo y adaptación

⁶⁴ Hugo Riesenfeld escribe en 1926: "En la medida en que hay un cine, sea del tipo que sea, ahora hay una buena orquesta" (en Larsen, 2007, p.18).

temáticos de acuerdo a las necesidades de la narración y, sobre todo, otorgar a la música el carácter de originalidad y naturaleza puramente cinematográficas.

*** Los primeros usos de música original con fines narrativos:**

El asesinato del Duque de Guisa

El ejemplo de Camille Saint-Saëns y su composición para la producción de Pathé *El asesinato del Duque de Guisa* (1908) resulta ser uno de los más destacados por tratarse de uno de los primeros⁶⁵, ya que la práctica de componer música original no se había consolidado aún y este caso resultó ser más una excepción que una tendencia.



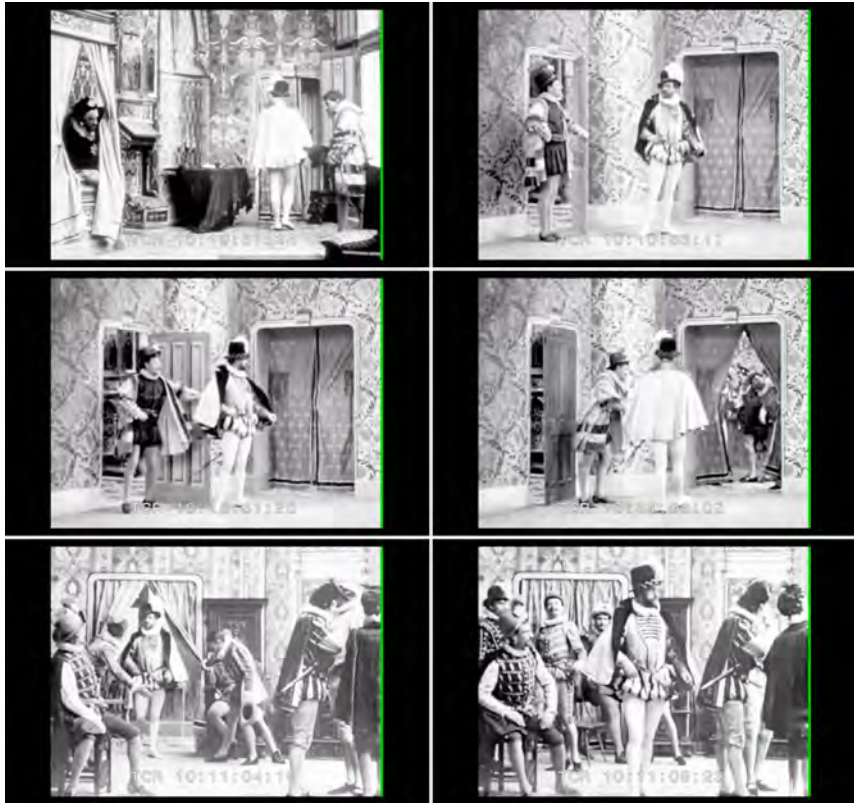
Cartel promocional para la película *El asesinato del Duque de Guisa* (Le Bargy, Ch. G. A & Calmettes, A., 1908) (fuente: <http://www.filmaffinity.com>).

⁶⁵ Wierzbicki (2009, p.41) apunta, sin embargo, que hubo otros ejemplos previos en términos de música cinematográfica original.

Debe ubicarse la realización de esta película en el marco del surgimiento en Francia del *Film D'Art*, cuyo objetivo era el de lograr cierta legitimación cultural del cine y dejar de ser un “vulgar divertimento de feria” para “elevarse al lugar de las artes ‘nobles’” (Beylie, 2006, p.30) (además de trazar de nuevo un puente entre el mundo de la escena teatral y el de la cinematográfica). Así se reunieron una serie de artistas, entre los que destacó el músico Camille Saint-Saëns, que ya era conocido por su suite *El carnaval de los animales* (1886), y le fue encargada la composición de la música original del filme. Saint-Saëns trabajó delante de la pantalla mientras la película era proyectada (Cooke, 2010), con lo cual hubo un claro intento de sincronizar imagen y música. El resultado es una obra para cuerda, piano y armonio, composición temática y estructuralmente coherente formada por una introducción y cinco movimientos, cada uno de ellos cuidadosamente ajustados a la película (Manvell & Huntley, 1975). Además, cada uno de estos bloques está separado del otro definiendo cambios de métrica, *tempo*, tema y tonalidad, donde la música sirve de elemento que puntúa el final de las escenas y, en ocasiones con encabalgamientos sonoros, el principio de la siguiente. Cada bloque, a su vez, diferencia tiempos y espacios alcanzando un clímax narrativo con el asesinato del Duque. Sin entrar a hacer un análisis demasiado profundo, se puede apreciar que uno de los momentos más destacados de esta película tiene lugar, lógicamente, en la escena del asesinato, donde la música actúa a tres niveles diferentes:

1. Elemento narrativo de suspense: cuando el Duque es llamado por el Rey y éste se encuentra escondido tras la cortina, el espectador y algunos personajes ya saben lo que va a ocurrir, pero no el protagonista. La primera parte del bloque musical -que precede al asesinato-, escrito para piano y cuarteto de cuerda, se constituye a través de dos líneas contrapuntísticas: la melodía del violín y el acompañamiento en violonchelo y piano, ambas líneas creadas a partir de pequeños grupos de notas que ascendiendo y descendiendo van en dirección opuesta. A medida que se aproxima el momento del asesinato, el suspense aumenta tornándose en un mayor grado de tensión, donde la melodía del violín va ascendiendo a registros cada vez más agudos. El bloque cierra culminando el momento en un silencio total interrumpido por la entrada del siguiente bloque y el asesinato del Duque.

2. Elemento estructural: la escena del asesinato se desarrolla en tres espacios distintos (algo que, por cierto, desde un punto de vista puramente cinematográfico, ya es un lenguaje considerablemente moderno para la época), y la música sirve de elemento de sutura para articular el desarrollo y avance de la acción al cambiar de lugar.



Imágenes de la escena del asesinato en *El asesinato del Duque de Guisa* (Le Bargy, Ch. G. A & Calmettes, A., 1908) (fuente: <http://www.youtube.com>).

Por tanto, la función última de la música en esta escena es la de cerrar la narración haciendo de ella un todo indisoluble que se resuelve con la salida del Rey de su escondite.

3. Elemento descriptivo de la acción física: existe una correspondencia visual y auditiva donde vemos, por ejemplo, que los personajes se mueven más rápido

a la vez que la música acelera su ritmo; igualmente, cuando los personajes se concentran en torno a la figura del Duque, también el número de notas es mayor, agrupadas en pequeñas escalas que, descendiendo rápidamente, describen el movimiento y la lucha de los personajes entre sí.

Consideramos que este ejemplo da un enorme salto cualitativo en el concepto de narrativa musical cinematográfica, no sólo por tratarse de música original y concebirse su naturaleza como puramente cinematográfica, sino además porque es la música la que constituye uno de los elementos más importantes del discurso narrativo del filme como generador de suspense.

Decíamos antes que la composición de música original para cine no era aún una práctica institucionalizada; sin embargo, aparte de éste de Saint-Saëns, existen más ejemplos aislados que poco a poco fueron sentando las bases de un método que iba convirtiéndose relativamente despacio en algo habitual. En muchos de estos casos, se trataba de compositores ya conocidos que hacían su aportación al mundo cinematográfico: Erik Satie (*Rapsodia Satánica*, 1915 o *Entreacto*, 1924), Giuseppe Becce (*Las tres luces*, 1921), Arthur Honegger (*Napoleón*, 1926), Dimitri Shostakovich (*La nueva Babilonia*, 1929), Paul Hindemith (*Krazy Kat at the Circus*, 1927) o la adaptación homónima para cine hecha por el propio Richard Strauss en 1925 a partir de su ópera *El caballero de la rosa*.

Como hemos visto hasta ahora, desde las primeras manifestaciones musicales en el cine hasta el momento en que la composición de música cinematográfica original llegó a ser una práctica habitual, el aspecto narrativo de este fenómeno evolucionó notablemente. Kracauer (1960) diferencia el concepto de *film music* del de *cinema music*, entendiendo este último como una especie de “añadido externo” -y posterior- a las imágenes en movimiento; según esta lectura, la música forma parte del espectáculo pero no de la película desde una perspectiva narrativa. Consideramos enormemente valiosa esta observación ya que, como planteamos anteriormente, también entendemos que el carácter de música cinematográfica viene dado porque su concepción, origen y naturaleza son puramente cinematográficos.

En los primeros años del cine mudo los procesos creativos de la imagen y de la música iban por separado, y el hecho de que las piezas musicales empleadas fueran preexistentes, intercambiables y de diferentes autores generaba en el resultado musical un efecto de pastiche poco coherente en ocasiones y que no favorecía la continuidad (ni externa en las imágenes, ni interna en la narración).

Partiendo de la observación de Kracauer, se cumple así la doble tendencia en la manifestación musical descrita por Larsen (2007): por un lado *atracción* y por otro *integración narrativa*. Dentro de la lógica del vodevil y el espectáculo de variedades con números independientes, el aspecto musical se elegía y definía según criterios de *atracción*, entendiéndolo como algo divertido y atractivo para el espectador. Las propias películas eran en sí mismas atracciones, donde la música “aunque presente, podría estar totalmente desvinculada de la producción como tal, funcionando como interludio o puente entre los intervalos del espectáculo” (Manvell & Huntley, 1975, p.15). El proceso de *integración narrativa* -la otra tendencia- comenzó a manifestarse a partir del hecho de que muchos intérpretes empezaron a profesionalizar la musicalización cinematográfica estudiando con detalle la película que iban a tener que acompañar. Muchas de estas veces no se interpretaban piezas existentes, sino que era este músico el que tenía que improvisar a partir de lo que aparecía en pantalla. Este proceso culminó en el momento en que la *integración narrativa* se empezó a hacer desde el mismo inicio de la fase compositiva encargando música original. Larsen sitúa este cambio a partir de 1910, cuando empezó a existir una intención clara por contar historias y las películas empezaron a concebirse como unidades narrativas cerradas e independientes. La composición de música original eliminaba este efecto de pastiche que antes mencionábamos proporcionando al resultado final las siguientes características:

- unidad estilística musical
- unidad narrativa
- estructura musical definida por una coherencia y un sentido musical globales

Entendemos que la evolución descrita por Larsen también tuvo consecuencias a un nivel puramente narrativo, y cabría preguntarse entonces si podríamos hablar de diégesis musical en el cine mudo. Quizá pueda resultar algo arriesgado hablar en términos de música diegética y música no diegética en estos años, ya que, como hemos visto hasta ahora, la práctica habitual era que la música se añadiese a posteriori y fuera diferente en cada caso (salvo contadas excepciones); con lo cual, no podríamos decir que existiese una música perteneciente a la historia -lo que llamaríamos música diegética-, ni tampoco una música narrativa externa -que llamaríamos no diegética-, puesto que ninguno de los dos tipos de música se pensaban como parte del resultado cinematográfico final. Sin embargo, resulta curioso el hecho de que desde un punto de vista tecnológico, esta diégesis musical sí intentase recrearse o falsificarse: en ocasiones los pianistas interpretaban una pieza musical a la vez que en pantalla aparecía un personaje tocando el piano. El intento de compensar esa carencia sonora se hacía a través de una pieza musical que paralelamente construía un nivel de diégesis musical hasta entonces inexistente. Incluso, llegó a haber actores especializados en generar efectos sonoros y diferentes voces que, colocados tras la pantalla, recreaban todo un mundo sonoro inexistente a nivel tecnológico, pero falsificado a través de su participación. Así, casi desde un principio, existieron todos estos niveles sonoros en el discurso -música, diálogos y efectos-, lo cual nos lleva a hablar -salvando las distancias- de niveles diegéticos y no diegéticos en un sentido bastante superficial. De hecho, Cooke (2010) comenta que, dentro de esta falsificación de la diégesis (aunque él no emplea este término), fue a la música no diegética a la que se empezó a prestar más atención, proliferando así las composiciones de música original que en la mayoría de los casos no *pertenecían* a la historia. Esta tendencia se vio favorecida a su vez por el perfeccionamiento de la capacidad narrativa en el trabajo llevado a cabo por directores como George Méliès, Edwin S. Porter o David W. Griffith, preocupados por lograr una aportación musical relevante a nivel dramático (Berg, 1973), lo cual tuvo repercusiones tanto en los exhibidores, al ver una potencial mejora del negocio, como en el público, que empezó a demandar cada vez más calidad (Kalinak, 2010).

· PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL CINE MUDO AL CINE SONORO

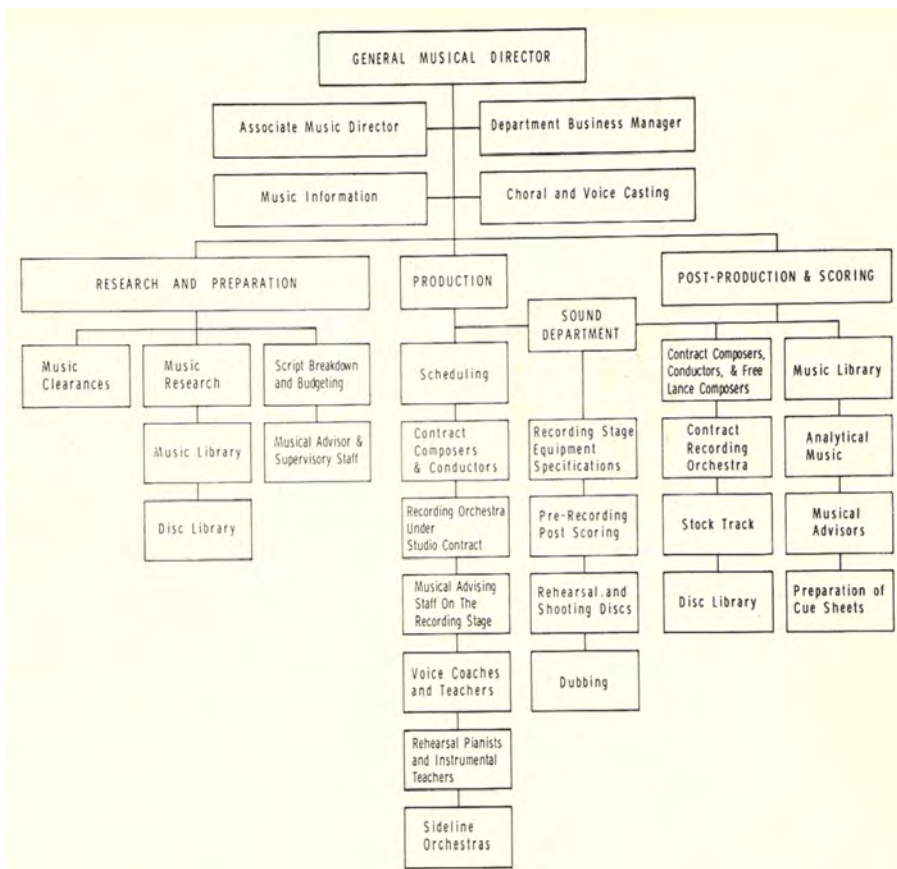
Esta mejora del negocio y calidad cinematográficos vino también de la mano de la llegada del cine sonoro, que a ciertos niveles generó algunos obstáculos, y a otros, la superación de tales obstáculos -muchos de ellos técnicos- supuso la mejora y el desarrollo de un lenguaje narrativo con infinidad de posibilidades que no había hecho más que nacer⁶⁶.

La respuesta a esta búsqueda de calidad por parte del público y el éxito derivado de la misma llevaron a los estudios de cine, sobre todo de Estados Unidos, a crear departamentos musicales especializados en este proceso para tratar de mejorar el resultado musical y solucionar los problemas técnicos derivados de estos nuevos avances. La consolidación de estos departamentos trajo como consecuencia una jerarquización, especialización y a cierto nivel estandarización de los productos musicales. De esta manera, nació la figura del mezclador de sonido, cuya labor consistía en equilibrar en términos de volumen, frecuencia y planos sonoros los tres elementos que a partir de este momento configuraban la nueva banda de sonido: música, diálogos y efectos⁶⁷.

Prendergast (1992) incluye un organigrama de esta subdivisión del trabajo en el departamento musical que nos muestra que no se trataba sólo de un compositor el que se encontraba frente a la pantalla, sino que había muchas figuras que intervenían en el proceso; y en muchas ocasiones además guiados, no por intereses puramente cinematográficos o narrativos, sino comerciales.

⁶⁶ “La implantación del sonido repercute en el estilo visual de las películas, en su estructura narrativa que, de someterse a fórmulas estáticas, acabará por imponer criterios de vanguardia en los que jugará un papel importante el sonido -la voz, el ruido, la música- como elemento expresivo. Esta nueva aportación significa la eliminación de los rótulos y un enriquecimiento interno del relato, mayor valor al plano y al espacio en *off* y el reconocimiento explícito del silencio”. (Deltell & García en García Fernández, 2011, p.144).

⁶⁷ Aunque no directamente relacionado con el aspecto musical, la llegada de las *talking movies* tuvo también consecuencias en los aspectos puramente cinematográficos. A partir de entonces, la cámara, además de registrar la imagen, necesitaba registrar un sonido de cierta calidad, con lo cual la posición de la misma respecto al actor, la ubicación del micrófono y la distribución espacial en la escena eran, entre otros, elementos a tener en cuenta a la hora de planificar el rodaje (por no hablar de que muchos actores que venían del cine mudo resultaron poco apropiados para el cine sonoro, y fueron muchos actores de teatro quienes se incorporaron a esta nueva modalidad de arte).



Esquema organizativo del departamento musical típico de un estudio de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940. (fuente: Prendergast, 1992, p.37).

De hecho, empezó a convertirse en una práctica habitual el hecho de que, en un periodo de entre 4 y 6 semanas, el compositor tuviese que concebir cierto material musical original que otro orquestaba, un tercero adaptaba y con el que finalmente un editor hacía el trabajo de montaje (Larsen, 2007) (incluso en ocasiones llegando al extremo de que hubiese varios compositores diferentes creando material temático para una misma película). Esta forma de trabajar en los primeros años del cine sonoro resultaba muy eficaz en términos de trabajo en equipo y a nivel comercial, pero en ocasiones desaparecía la existencia de la unidad estilística y narrativa que podía proporcionar un único compositor.

En cierto modo, ésta fue la respuesta a un sistema anterior en el que los productores de la película apenas tenían control sobre cuál iba a ser el resultado final de la música, ya que estaba sujeto a las decisiones de los exhibidores y los

medios de los locales. Sin embargo, el cambio al cine sonoro llevó la práctica hacia el extremo opuesto, donde los productores supervisaban todos y cada uno de los departamentos hasta que la película se exhibía. Incluso, y tal y como planteábamos, guiados por intereses comerciales, se exigía que en algunas películas no hubiese acordes en modo menor en los títulos de crédito iniciales para no comenzar la proyección con sentimientos negativos hacia la película (Kalinak, 1992).

Prendergast (1992) plantea dos usos de la música en los primeros años del cine sonoro: o bien, directamente heredado del cine mudo, una música de fondo constante -llamada por Manvell & Huntley (1975) música con uso “no realista”-, o la ausencia total de música excepto para las escenas en las que pudiese justificarse narrativamente su presencia -uso “realista”-.

La tendencia más habitual en los años del cine mudo fue prestar más atención a la música original que no pertenecía a la historia -o música no diegética-, por lo que el nacimiento del cine sonoro trajo muchos ejemplos de música *de fondo* constante y algo molesta, lo cual además dificultó la normalización de esta práctica, ya que era la música diegética la preferida de los productores, por ser fácilmente justificable en términos narrativos. Por este motivo, durante esta fase de transición, entre 1927 y 1935, la música no diegética quedó exclusivamente relegada a los títulos de crédito iniciales y finales, porque si estaba inserta en la historia necesitaba una razón de ser. Poco a poco, la combinación y el uso cada vez más equilibrado de ambas tendencias llevó a la consolidación de un discurso narrativo que se ofrecía con muchísimas posibilidades.

Resulta algo irónico pensar cómo influyó la llegada del cine sonoro en el grado de realismo cinematográfico desde el punto de vista de los efectos sonido y el diálogo por un lado, y desde el punto de vista de la música por el otro. Si bien desde el aspecto sonoro, el cine se convirtió en un medio más realista que antes -porque ahora lo que aparecía en pantalla además *sonaba*-; fue el aspecto musical lo que evolucionó a la inversa, ya que empezaba a resultar relativamente frecuente encontrar música interpretada por una orquesta sinfónica sin ningún tipo de lógica narrativa en mitad de una montaña. El miedo que tenían los productores, que antes de 1932 consideraban esta música inaceptable (Gorbman, 1987), era que esto resultase demasiado ajeno al espectador, así que se adaptaba el guión para que hubiese en la escena un gramófono, una radio o una orquesta. Ya no solamente se

trataba de una cuestión de verosimilitud y justificación narrativas, sino que la presencia de este elemento ajeno a la historia podía distraer a los espectadores de prestar atención a los diálogos y a todo un conjunto de recursos sonoros nuevos a los que tuvieron que acostumbrarse dentro de un lenguaje narrativo que hubo que apre(he)nder⁶⁸. Todas estas alternativas que trajo la llegada del sonoro convirtieron a la música en una posibilidad, no una necesidad (Larsen, 2007), donde en vez de decantarse por sólo un tipo de música, la norma fue emplear y explotar todas las posibles opciones. El punto de partida inicial no consistía sólo en decidir si incluir música o no, sino que a medida que los sistemas de grabación y sincronización se fueron abaratando y mejorando, se pudo decidir si se deseaba que la música fuera diegética o no diegética⁶⁹ o si se le quería dar un fin dramático, puntuando o resaltando elementos visuales. Wierzbicki (2009) establece tres etapas en el uso de la música en el cine sonoro: la primera de ellas, donde, en palabras del autor, una especie de “fiebre obsesiva” (p.128) llevó a un uso algo indiscriminado de la música; la segunda fue la consecuencia natural de la anterior, en la que prácticamente no se hizo uso de ella; y la tercera, en la que gradualmente la música se fue insertando donde era realmente necesaria, y el acompañamiento musical se fue convirtiendo progresivamente en la práctica habitual del cine de ficción de los años '30.

Varios autores⁷⁰ coinciden en el ejemplo de *El ángel azul* (1930) como una de las primeras películas en las que la música fue empleada de manera constructiva, o, como afirma Larsen (2007), dando un uso ‘realista’ a la música a través de las canciones interpretadas por la propia protagonista (aunque no hubiese música no diegética entendida como tal, sí se incluyó una obertura durante los títulos iniciales de la película a partir de una variación para orquesta del tema *Falling in love again*).

⁶⁸ Se recomienda la lectura del artículo de Olarte Martínez (2004) “La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano” (incluido en la bibliografía), en el que la autora incluye testimonios de algunos de los primeros compositores de cine en España que observaron y vivieron el nacimiento del sonoro, un lenguaje que aún se estaba desarrollando, y en el que en su estado más embrionario *todo sonaba demasiado*, hasta que poco a poco se fue encontrando un equilibrio que compensase y mejorase la capacidad expresiva de estos elementos discursivos combinados entre sí.

⁶⁹ “La música es ahora una posibilidad, un efecto que los cineastas pueden emplear para resolver muchas cuestiones estéticas y narrativas, lo cual significa que los fantasmas del cine mudo han desaparecido.” (Larsen, 2007, p.193).

⁷⁰ Manvel & Huntley (1975) o Buhler et al. (2010), entre otros.



Imagen de una de las escenas musicales de la película *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930)
(fuente: <http://www.berlinfilmsociety.com>)

Poco a poco empezaron a surgir diferentes alternativas musicales y un uso bastante más selectivo de la música no diegética, a partir del cual se fue perfeccionando el uso de la misma con fines narrativos.

Este trabajo de selección musical afectó a la función del sonido, que hubo que replantearse, ya que al existir ahora tres elementos conformantes de la banda de sonido, había que decidir si los tres iban a actuar en paralelo -proporcionando la misma información-, o en contrapunto -ofreciendo informaciones diferentes para así enriquecer la dialéctica audiovisual-, tal y como hicieron autores como Eisenstein o Pudovkin al “rechazar la sincronización de sonido e imagen, prefiriendo, sin embargo, un ‘uso contrapuntístico en relación con el montaje visual’ [...] para llegar así a un contrapunto orquestal de imágenes y sonido” (Larsen, 2007, p.82). Bien es cierto que en el caso de estos dos autores la lectura responde en gran medida a una reacción ante el cine más comercial y en consecuencia al lenguaje más extendido. Sin embargo, Arnheim (1957) considera que este contrapunto ha de lograrse por una cuestión más práctica de economizar recursos, donde sonido e imagen deben repartir la información que desea transmitirse, aunque sea difícil que en un sentido absoluto ambos mensajes no

lleguen a solaparse lo más mínimo. Estas observaciones fueron igualmente equivalentes para la música y fue a partir de este momento cuando directores y compositores comenzaron a dosificar el material musical, repartirlo, equilibrarlo y ofrecerle un papel considerablemente más rico y significativo. Este proceso convirtió a la música cinematográfica en una obra única, concebida, creada y adaptada específicamente para la película, otorgándole un carácter de originalidad y exclusividad que antes no existía de forma tan plena, dejando de ser algo externo a la película (como comentábamos anteriormente, perteneciente al espectáculo en sí), para convertirse en un elemento integrante del producto cinematográfico, *siendo* el producto mismo. Asumiendo esto, Gorbman (1987) hace una observación al respecto que puede resultar de entrada algo contradictoria pero que consideramos interesante, al afirmar:

Puesto que [ahora] existe sonido diegético, esta música [refiriéndose a la no diegética y entendiéndola como música narrativa] está claramente *fuera* de la historia. Es más, la música no tiene un papel continuo, como lo hacía en el cine mudo; ahora se permite la alternancia entre pasajes musicales y no musicales, en palabras de Manvell & Huntley, 'una parte mucho más íntima y emocionalmente efectiva... La música para cine [...] necesitó aprender una nueva disciplina, una nueva relación con el drama cinematográfico'. Añadir sonido a la historia significó la consolidación del espacio sonoro narrativo. (p.15)

En este nuevo espacio sonoro respecto al cine mudo, la música dejó de ser un continuo de volumen constante, empezando a configurarse a partir de entonces en bloques independientes, conocidos como *entradas*, o según su término anglosajón, *cues*. De esta manera, la composición musical -que prácticamente carecía de pasajes de relleno- requería un trabajo bastante más complejo y elaborado para lograr la continuidad temática en un discurso considerablemente más discontinuo que antes. El hecho de estructurar la composición en bloques independientes (de duración muy variada) que iban *entrando* a formar parte del discurso hizo necesario que ya desde el trabajo de composición se tuviera en cuenta la unidad narrativa final, ya que estas entradas podrían estar muy separadas entre sí, lo cual hizo que el silencio también pasase a un nivel diferente. A diferencia de lo que significaba durante los años del cine mudo -durante los cuales incluso se trataba de evitar-, la llegada del sonoro convirtió al silencio -o en un sentido más estricto, a la ausencia de sonido- en un elemento narrativo nuevo cuyo valor se justificaba por la presencia discontinua de una serie de elementos sonoros: música, diálogos y efectos. Tal y como empezó a

hacerse en los últimos años del cine mudo, la música cinematográfica empezó a concebirse la gran parte de las veces como una composición original, con una lógica, cohesión y estructura narrativas en un sentido global y orgánico. Si bien estas composiciones estaban formadas por diferentes temas y materiales musicales, la concepción global de la composición, en última instancia, debía dar como resultado unidad narrativa dentro del conjunto del relato cinematográfico.

Todos estos cambios generados por la llegada del sonoro fueron perfilando un lenguaje musical cinematográfico que poco a poco se fue consolidando, ya que resultaba enormemente eficaz, y ante el cual el público respondía de forma bastante favorable (y en consecuencia los productores también).

• *King Kong* y la construcción del espacio simbólico:



Aunque antes mencionábamos el ejemplo de *El ángel azul*, parece que la historiografía sobre música cinematográfica coincide en que la película que marcó un antes y un después en la concepción del uso de la música es *King Kong* (1933), con partitura original compuesta por Max Steiner y que supuso un ejemplo *bisagra* en el uso de la música no diegética, entre otras cosas, sin la necesidad de una justificación dramática.

Cartel promocional de la película *King Kong* (Cooper, M. C., 1933)
(fuente: <http://www.movie-poster-universe.com>).

La película resulta innovadora en muchos aspectos narrativos, especialmente si lo vemos desde el punto de vista de la música, pero aun así, se pueden apreciar aún las siguientes características heredadas de los años del cine mudo:

- de una duración total de 100 minutos (104 en su versión restaurada⁷¹), hay 75 minutos de música, una cantidad considerable que directamente entronca con la tradición de los años previos en los que apenas se hacía uso del silencio.
- gran parte de esta música se concibe como un continuo casi ininterrumpido durante prácticamente todas las escenas que tienen lugar en la isla.
- en estos largos bloques musicales, apenas hay variaciones de dinámica que cumplan fines expresivos.
- Claudia Gorbman (1987) comenta un fenómeno muy interesante que se produce en la primera escena que tiene lugar en la isla. A partir de los principios que sugiere la autora acerca de la música cinematográfica en el modelo clásico⁷², el de invisibilidad sufre un tratamiento bastante especial. Según este principio, la fuente sonora de la música no diegética no debe verse en la escena, y sin embargo, en *King Kong* se solapan dos tipos de música: a. música no diegética (partitura para orquesta) a la cual se ha llegado desde que el barco atraviesa el banco de niebla; b. música diegética (música tribal caracterizada por cantos y base percusiva en los tambores) que está siendo interpretada por los habitantes de la isla. Estas dos músicas están sonando de manera solapada y con bastante coherencia musical, sin embargo una tiene justificación narrativa -la segunda- y la otra no. Lo que resulta aún más interesante es que, cuando el jefe de la tribu da la orden de que dejen de tocar y cantar ante la llegada del equipo de producción a la isla, ambas músicas se interrumpen, como si fuesen parte de un todo y como si los habitantes de la isla también estuviesen interpretando la partitura orquestal introducida de forma no diegética. Como anteriormente comentamos, el ejemplo de *King Kong* es uno de los primeros en los que ya no se hace necesaria la justificación narrativa de la música; sin embargo, a partir de esta

⁷¹ <http://www.imdb.com>.

⁷² Para profundizar en este aspecto se recomienda la consulta de las páginas 71 a 91 en Gorbman (1987).

observación de Gorbman, entendemos que quizá este recurso haya sido parte de una estrategia para tratar de suavizar el uso de un bloque musical cuya fuente, en palabras de Wierzbicki (2009), es “misteriosa” (p.124) y desde un punto de vista narrativo no tiene ninguna justificación.

A pesar de lo que acabamos de comentar sobre este ejemplo y las conexiones con el cine mudo, son considerablemente más significativas las rupturas e innovaciones narrativas propias del cine sonoro que en él podemos encontrar:

- siguiendo con lo que comentábamos de esta necesidad de justificación narrativa, excepto el ejemplo que acabamos de poner, la película emplea música no diegética con toda libertad sin la necesidad de mostrar la fuente sonora y sin darle una explicación narrativa.
- Max Steiner hace uso del *leitmotiv* como elemento de definición, caracterización y alusión de personajes. Emplea dos *leitmotivs* básicos que ya fueron presentados en el primer bloque musical de la película durante los títulos de crédito iniciales.
- sincronización de música e imagen en la descripción de ciertas acciones: onomatopeyas musicales, descripción del movimiento, etc.
- dosificación del material musical: volviendo a la idea expuesta anteriormente acerca de la continuidad musical en los años del cine mudo, Steiner, de manera magistral, emplea e introduce uno de los bloques musicales más interesantes de la película. Tras el bloque inicial de los títulos de crédito, las escenas que tienen lugar en Nueva York carecen de música, y no será hasta 20 minutos más tarde cuando entre el siguiente bloque musical, al aproximarse el barco a Skull Island y atravesar el banco de niebla. Cueto (1996) comenta que las escenas de Nueva York, sin música, son las que se relacionan con el aspecto realista de la película: las calles llenas de gente arruinada por la Gran Depresión, los bajos fondos de la ciudad, etc. En consecuencia, las escenas en las que sí hay música -introducida al llegar a la isla- representan, por oposición, lo contrario, el mundo de fantasía protagonizado por Kong. Es esta escena la que supone un giro en la

historia y en el discurso, ya que literalmente, el barco en el que va el equipo de producción de la película, atraviesa un banco de niebla que les lleva *a/ otro lado*, y donde el bloque musical comienza con un ostinato del arpa en los graves para, de forma muy lenta y sutil, llevarnos poco a poco al lugar de la isla. Y sencillamente, por el hecho de que en las escenas de Nueva York no haya música y en las de la isla sí, ya se está estableciendo una diferencia dramática entre uno y otro espacio. Buhler et al. (2010) comentan que “la isla es fundamentalmente un espacio musical, y por tanto un lugar encantado [...], irracional y no civilizado” (p.331), un mundo de ficción donde la música nos hace llegar hasta él, haciendo creíble lo increíble (Larsen, 2007). Creemos que lo realmente significativo de esta película en términos de narración musical no es sólo el hecho de diferenciar Nueva York de la isla empleando música, sino el significado que tiene ese uso en la creación de espacios, puesto que no se trata exclusivamente de acceder a un espacio geográfico llamado Skull Island, sino de introducirse en un espacio simbólico encarnado en la figura de Kong y construido a través de un bloque de música que suena de manera recurrente. Comentábamos anteriormente que una vez que los personajes están físicamente en la isla, hay un bloque de música diegética protagonizado por unos tambores que interpretan sus habitantes. Este bloque, con mayor o menor protagonismo, es una constante en las escenas de la isla, que incluso desde el barco se puede oír. La alusión a ese espacio resulta especialmente interesante porque no se trata tanto de la isla en un sentido geográfico, sino de un lugar amenazante, peligroso, desconocido. Es por tanto un espacio más connotativo que denotativo, más simbólico que geográfico, cuya amenaza real se materializa en la figura de Kong cuando hace su primera aparición tras el secuestro de Ann. El recurso narrativo empleado por Steiner introduciendo el bloque de música mientras el barco se acerca a la isla resulta por este motivo brillante, y en su conjunto la película supone un avance hacia el sonoro en lo que a lenguaje y narrativa musical cinematográfica se refiere.

· **CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA EN EL CINE LLAMADO ‘CLÁSICO’.**
LA CULMINACIÓN DE UN MODELO

La historiografía sobre música cinematográfica toma el ejemplo de *King Kong* como una de las primeras películas en utilizar la música con estos fines narrativos, y habla especialmente de la figura de Max Steiner como ‘el padre de la música cinematográfica’⁷³. La fórmula de esta película resultó enormemente eficaz y exitosa y dada la cantidad de producciones que se llevaron a cabo durante las siguientes décadas y el aumento y diversidad del público, se hizo casi necesario el desarrollo de una serie de hábitos y clichés para satisfacer las necesidades comerciales. Se empezaron así a desarrollar unas convenciones narrativas durante la última fase del cine mudo que, al consolidarse, cristalizaron en un modelo conocido como ‘sinfonismo clásico cinematográfico’; modelo que, por encima de todo, facilitaba el hecho narrativo, privilegiando la atención del espectador hacia la historia y no hacia el discurso. De hecho, la música no sólo se convirtió en un elemento más de este discurso, sino que llegó a ser, sobre todo la que se conoció como ‘música de fondo’ -*background music*-, uno de los principales -y casi imprescindibles- elementos del modelo cinematográfico clásico de Hollywood.

Esta forma de hacer música estaba inserta en una forma concreta de hacer cine, denominada ‘modo de representación institucional’ (MRI) por el crítico Noël Burch (1991), donde se adoptaron una serie de normas en el lenguaje cinematográfico que garantizaran la coherencia interna, la continuidad temporal y espacial o la linealidad. Por ello, la música cinematográfica, en parte por su rasgo de artificialidad y la imposibilidad de ser justificada narrativamente en muchas ocasiones, trató de adaptar su discurso para superar estos obstáculos en la medida de lo posible y servir al MRI igual que el resto de elementos hicieron.

⁷³ De hecho, Gorbman (1987) habla del “modelo de Max Steiner” (pp.70-98) al referirse a las características del modelo clásico de Hollywood y Pachón (1992) afirma que “con su partitura para *Lo que el viento se llevó* crea Steiner el primer prototipo de poema sinfónico cinematográfico: no sólo elabora un conjunto de temas para los personajes principales sino que por encima de éstos, configura ‘supra-temas’, tales como el de la guerra, el Sur, el incendio o la muerte, y dominándolos a todos un ‘tema-eje’, el famoso tema de Tara, la mansión de los O’Hara. La enorme popularidad y eficacia de estos motivos se erigió en canon para la mayoría de los compositores americanos” (p.24).

Dentro de esta lógica, la música no debía ser invasiva ni estar demasiado presente, de manera que era preferible que la fuente sonora no fuera visible para el espectador⁷⁴ y que las entradas y salidas de bloques musicales pasaran desapercibidas. Esta necesidad se planteaba especialmente en las escenas con diálogo, algo que siempre se privilegiaba por encima del resto de elementos de la banda sonora, y la presencia musical que podía encontrarse en tales ocasiones era un fondo musical llamado *underscore* que no destacase más de lo necesario pero que se convertía muchas veces en un continuo musical⁷⁵. A un nivel más técnico, las transiciones, cortes de plano, analepsis o prolepsis -en caso de haberlas- suponían una ruptura del flujo narrativo, para lo cual la música funcionaba como flexibilizador y ayudaba a suavizar ciertas interrupciones generadas por el montaje.

Como parte de la idea de que la música como elemento discursivo no destacase respecto a la historia, su función también era la de establecer relaciones coherentes de significados entre la materia visual y sonora, donde la música proporcionaba información geográfica e histórica, establecía el tono de la película y proporcionaba incluso matices y connotaciones específicos sobre los personajes. De hecho, se puede hablar casi de una “sincronización emocional” que conectaba al espectador con la película (Kalinak, 2010, p.87). Una de las prácticas más visibles y de las que se llegó a abusar fue la búsqueda de una (casi constante) sincronización física entre música e imagen para “ilustrar el contenido narrativo, tanto implícito como explícito” (Kalinak, 2010, p.79). Algo que se logró a través de las técnicas del *stinger*⁷⁶ o del

⁷⁴ Recurso denominado por Gorbman (1987) “principio de invisibilidad” (p.73).

⁷⁵ En la lógica de la búsqueda de la “inaudibilidad” (Gorbman, 1987, p.76), Arcos (2006) entiende este continuo musical del *underscore* como un intento de lograr un efecto de *Gesamtkunstwerk*, como si de un ejemplo de ‘melodía infinita’ se tratase; un continuo musical de fondo sin apenas interrupciones al que acaba acostumbrándose el espectador terminando por pasar casi desapercibido.

⁷⁶ “Un ‘acorde *stinger*’ es un acorde atacado con brusquedad, pero no necesariamente alto, que refuerza momentos de sorpresa o revelación. Steiner era muy aficionado a este acorde y muchas de las películas para las que compuso tienen al menos tres o cuatro” (Neumeyer, 1991, p.4). Para profundizar en este aspecto, se recomienda la lectura de Gorbman (1987, pp.88-89).

*mickey-mousing*⁷⁷, recurso que -sobre todo cuando era llevado a un extremo- favorecía las escenas cómicas dotándolas de un aire casi infantil, como ocurre, por ejemplo, en la escena de apertura de *Historias de Filadelfia* (1940) con la discusión entre los protagonistas. La música de Franz Waxman *dibuja* casi literalmente en el espacio los movimientos de los dos e ironiza con los tópicos de la caracterización de personajes (arpas para ella, percusión para él), haciendo de su discusión casi un juego de niños. En cualquier caso, este uso del *mickey-mousing* tan exagerado no daba buenos resultados en escenas más neutras o en películas que no fueran cómicas. Sin embargo, una variante más sutil del mismo podía pasar desapercibida para el espectador -al fin y al cabo ésta era la idea en última instancia- y ser tremendamente eficaz a la hora de crear ritmo y fluidez. En la escena de *Lo que el viento se llevó* (1939) en la que el padre de Scarlata O'Hara cabalga por la pradera, la música de Steiner, sobre todo la sección de las cuerdas, va en sincronización con el movimiento del caballo al saltar una valla, cruzar un riachuelo y sobre todo al detenerse, donde la orquesta también lo hace dando paso a una sección más pausada y con menos cantidad de instrumentos.

Desde planteamientos estructurales, la música era la encargada de proporcionar unidad estructural y narrativa, ya que el esquema de apertura y cierre de la película en forma de títulos iniciales y finales servía para poner los límites a la ficción, así como para introducir y concluir el acto mismo de narrar. Además, temáticamente hablando, la película se iniciaba la mayor parte de las ocasiones con una especie de obertura o bloque musical -a veces una fanfarria- que aglutinaba los principales temas musicales, presentaba a los autores y actores de la obra, establecía el tono de la misma y preparaba al espectador para lo que a continuación iba a desarrollarse (tanto musical como dramáticamente hablando). Este inicio, probablemente con algunas variaciones temáticas, se retomaba al final de la película para cerrarla, y

⁷⁷ "Técnica de ilustración musical de una película que consiste en remarcar mediante todo tipo de recursos musicales u onomatopeyas sonoras los movimientos de un personaje en la imagen o determinadas incidencias en la narración. Su nombre proviene de Mickey Mouse, ya que esta técnica se empleó en el primer cortometraje de animación sonoro de la historia, protagonizado por este personaje: *Steamboat Willie* (1928), con música de Bert Lewis" (Cueto, 2003, p.486).

durante todo su desarrollo, estos temas expuestos al principio y recuperados al final servían de red musical temática que conectaba elementos entre sí sobre los que se apoyaba el resto de la narración⁷⁸.

A pesar, sin embargo, de este intento de neutralizar la presencia de la música en el discurso cinematográfico y del afán de la música de servir al MRI, no hay que olvidar que en gran medida, aquel cine no era otra cosa que puro espectáculo; y que si el estilo musical que se adoptó fue aquél heredado del romanticismo y del postromanticismo, era en parte porque Hollywood quería mostrar con fuerza y orgullo grandes y potentes orquestas que acompañasen a grandes y potentes historias. Si bien en las escenas con diálogos la música pasaba a un segundo plano para privilegiar las líneas de los actores, ocurría todo lo contrario cuando estas líneas terminaban y llegaba el momento de inmortalizar a un personaje concediéndole casi la categoría de héroe. Ahí la música adquiría todo el protagonismo y llevaba gran parte del peso emocional de la escena, dotándola de un carácter épico que antes no tenía y haciendo de “la historia de un hombre la historia de un Hombre” (Gorbman, 1987, p.81). Si volvemos al ejemplo de *Lo que el viento se llevó*, podemos pensar en una de las escenas más famosas de la historia del cine: Scarlata O’Hara gritando la famosa frase de “A Dios pongo por testigo de que jamás volveré a pasar hambre” (Mitchell & Howard, 1939). En ese instante, el *underscore* deja paso al *tutti* orquestal, se amplía la escala del plano y, mientras la cámara se aleja, entra el tema de Tara con las trompas llevando la melodía.

⁷⁸ Práctica que ya se hacía en el “s. XVIII, cuando los compositores como Gluck y Mozart, creadores del estilo de ópera del clasicismo, se dan cuenta de la posibilidad de generar un ambiente previo a la obra dentro de esta introducción instrumental y con ello integrar la obertura dentro del espectáculo, aportando unidad y coherencia. [...] Beethoven es uno de los compositores que realmente toma en cuenta la idea de la continuidad musical, el escribir obras que tengan una sola unidad dramática y que no se compongan de movimientos cerrados e inconexos. [...] La obertura es parte ahora de la unidad dramática del espectáculo” (Sánchez Sanz, 2010, pp.274-275).



Escena de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, Cukor & Wood, 1939)
 (fuente: <http://www.youtube.com>).

Lo que al principio de la escena es un momento de intimidad de un personaje consigo mismo se convierte en un momento épico donde el personaje casi habla para los espectadores. Ampliar la escala del plano tiene una correspondencia en la ampliación de la escala orquestal, con una textura formada por más instrumentos -y por tanto, mayor densidad sonora-, lo cual genera una mayor carga emocional y en consecuencia la escala del personaje y de la historia que se está contando se tornan en algo mucho más épico y grandilocuente.

Como hemos visto hasta ahora, Max Steiner fue uno de los compositores más destacados en este modelo narrativo musical, pero hubo muchos otros autores que ayudaron a consolidarlo, como Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman o Miklós Rózsa, todos de origen europeo emigrados, en su mayoría por motivos políticos, a Estados Unidos, donde se encontraban ya autores como Alfred Newman -procedente de la escena teatral de Broadway- o Bernard Herrmann (si bien este último destacó por seguir una trayectoria algo más libre que la de sus contemporáneos).

• LA RUPTURA DEL MODELO Y LA LLEGADA DE NUEVAS IDEAS MUSICALES

El rotundo éxito de este modelo se debió esencialmente a que lograba que el espectador se olvidase del discurso y se concentrase en la historia que se estaba contando, de manera que sus características y modos de hacer se fueron consolidando. Los últimos años de la década de 1920 habían sido testigo de uno de los principales cambios discursivos sufridos en el medio cinematográfico, ya que la película pasó de tener un formato visual a tener un formato audiovisual, cuya banda de sonido no estaba formada por un solo elemento, sino por tres, y donde los relatos contaban con una sustancia expresiva mucho más compleja que hacía unos años. Por eso existió la necesidad de conciliar estos nuevos elementos en una forma única tratando de evitar un conflicto entre ellos. Es lógico entonces entender que los años '30 fueran la década en la que se buscaron soluciones para dar con un discurso audiovisual concreto que hiciera viable la narratividad de la música sin interceder demasiado en el acto mismo de la narración⁷⁹.

Sin embargo, como toda fórmula de éxito, esta forma de trabajar se llevó a un extremo y se repitió sistemáticamente durante las décadas de los '30 y '40, hasta que lógicamente se llegó a cierta estandarización formal del cine y de la música que culminó a principios de la década de los '50⁸⁰.

⁷⁹ “Una característica importante del cine [durante estos años] era que el cine sonoro era en realidad un cine hablado. Esto trajo una serie de consecuencias estilísticas en las propias películas. La posición de la cámara, así como su angulación, mostraba al personaje que hablaba y las reacciones de otros personajes hacia él bastante bien, pero no mostraba mucho más. Cualquier tipo de plano muy extremo, picados, contrapicados, primerísimos primeros planos o planos aberrantes eran muy poco habituales, incluso en las películas más originales visualmente hablando. El trabajo de montaje era funcional, así como el movimiento de cámara. Cada corte rápido era considerado una distracción para el espectador respecto a lo que estaba diciendo el personaje. El uso del montaje fue restringido considerablemente respecto al uso que se le dio durante los años del cine mudo. Ahora se reservaba para mostrar efectos como el paso del tiempo, por ejemplo. La iluminación se convirtió también en algo más funcional que expresivo, como había sido en el cine mudo. Ahora iba a ser clara y brillante, para no distraer al espectador del personaje que hablaba. De hecho, directores de arte y de fotografía la empleaban para destacar aún más la belleza de los actores. En efecto, el cine americano se había convertido en un medio narrativo, y lo que los personajes hacían -y decían- era ahora lo más importante de la película [...]. Este giro hacia el funcionalismo por parte de los estudios explica en parte el creciente interés por parte de los compositores hacia el valor psicológico de la música en el cine. Si todos los demás elementos iban dirigidos al aspecto narrativo de la película, la música entonces debía hacerse cargo sin apenas ayuda de estos aspectos psicológicos.” (Prendergast, 1992, p.53).

⁸⁰ Larsen (2007) diferencia entre “el sistema clásico, que cubre el periodo desde los años '30, y la música de la Edad de Oro, que se refiere a una versión especial de este sistema que fue predominante hasta finales de los años '50” (p.86).

A pesar de esta estandarización, estos cánones no fueron algo rígido ni hicieron que todas las películas siguiesen ese camino, además de que poco a poco, a partir de una serie de experimentaciones y la llegada de nuevos grupos de compositores, el lenguaje romántico dejó de ser el único y el clasicismo musical cinematográfico empezó a diluirse para dar paso a una mayor diversificación. La búsqueda de nuevas formas expresivas, que en vez de sincronía buscaban contrapunto, trajo riqueza y amplitud de miras, proporcionando al panorama cinematográfico -sobre todo al *hollywoodiense*, que estaba más anclado en la tradición del éxito comercial- nuevas voces, nuevos sonidos y sobre todo algo de aire fresco. Las nuevas propuestas formales, orquestales, instrumentales y estilísticas hicieron del cine algo mucho más flexible y heterogéneo ofreciendo una gran cantidad de posibilidades y resultados narrativos.

No es casual que el inicio de la ruptura de este modelo coincidiese en el tiempo con el final de la Segunda Guerra Mundial, algo que sacudió la mentalidad de Europa y Estados Unidos a todos los niveles y con todo tipo de manifestaciones, especialmente culturales. Como consecuencia lógica y directa de este conflicto y la crisis de valores y referencias culturales sufrido en Europa, las nuevas generaciones de los años '60, con cierta distancia respecto a las de los años '30, pudieron ondear la bandera del cambio hacia posturas en ocasiones extremas; lo cual vino sobre todo marcado por la progresiva decadencia del sistema de estudios de Hollywood y el auge de las cinematografías europeas, que todavía afectadas por el daño económico y emocional de la Segunda Guerra Mundial, emplearon el cine como vía de expresión y canalización de sentimientos, muestra de inquietudes existenciales y herramienta política y social. La música en consecuencia *necesitó* una nueva estética y ser radicalmente distinta al concepto de cine-espectáculo *hollywoodiense* de años atrás, así que trató de recuperar su entidad de arte independiente lejos de cánones, doctrinas, tradición y censuras⁸¹.

⁸¹ Coincide también con la década de los años '60 la finalización de la aplicación del Código Hays, que desde 1934 hasta 1967 y motivado por una política estadounidense eminentemente conservadora, marcaba una serie de pautas sobre lo que se consideraba aceptable en el cine de Estados Unidos desde planteamientos esencialmente morales. A partir de 1967, durante los años de presidencia de Johnson, este código dio paso al nuevo sistema de clasificación por edades de la MPAA (Motion Picture Association of America's Film-rating System).

Parte de esta decadencia del sistema de estudios de Hollywood se debió en gran medida a la pérdida de la batalla legal por el monopolio por parte de las *majors*, así como por la llegada de la televisión, que como nuevo medio de comunicación y gran referente para el entretenimiento obligó al cine a buscar nuevas fórmulas e ideas que ofrecer. Pero más allá de ser un mero enemigo, la televisión se convirtió también, como comenta Cueto (1996) en:

“fuente de futuros talentos [...] y campo de cultivo de compositores que aprendieron a trabajar con limitadas orquestas y desarrollaron una camaleónica habilidad para crear lenguajes musicales totalmente nuevos cuando pasaron a la pantalla grande” (p.146).

Además, más allá del referente de Hollywood, existía por suerte otro gran pilar cinematográfico en Europa, que desde siempre había sido más un cine de autor, lo cual permitía un mayor grado de creatividad y libertad en la composición musical (Arcos, 2006).

Precisamente la década de los '50 estuvo protagonizada por Newman y Herrmann, que, casi como competidores, vieron la llegada de otros compositores con nuevos estilos e ideas que rompieron el modelo y se atrevieron a traer variedad a la escena musical de Hollywood. Alex North, Elmer Bernstein, André Previn, Dimitri Tiomkin o Ernst Gold, entre otros, constituyeron una segunda generación de compositores americanos que contrarrestaron el “efecto Steiner” (Pachón, 1992, p.27) pero sin alejarse del todo de cierta convencionalidad.

En cualquier caso, a partir de los años '50 y en décadas posteriores, y sobre todo una vez que se había producido la ruptura, fue casi imposible volver al modelo del sinfonismo clásico cinematográfico en el sentido más purista, ya que estas nuevas vías que se estaban abriendo afectaban a aspectos estructurales, narrativos, formales y estilísticos.

Un de los grandes cambios estructurales que se produjo fue en el principio de economía musical, donde se empezó a dosificar la cantidad de música que sonaba dando importancia narrativa al silencio estructural. Este camino ya se había iniciado con *King Kong*, pero aún este ejemplo conservaba demasiados reductos del estilo musical de los años del cine mudo. El empleo del silencio a partir sobre todo de los años '60 fue mucho más radical, con usos interesantes y novedosos

en algunas películas especialmente europeas, donde se hacía a veces del silencio el grito más potente. Esta tendencia, provocada por el deseo de eliminar la mayor cantidad de artificios posibles y la búsqueda de cierto efectismo, llevó al extremo de que algunos directores prácticamente acabaran por prescindir de la música en muchas de sus obras. Arcos (2006) comenta a este respecto que “la evolución de la estética cinematográfica ha ido privilegiando el componente visual por encima del sonoro” (p.37), motivo por el cual ya no se puede entender el concepto de *Gesamtkunstwerk* aplicado al cine por la diferencia en el uso de la música en el cine respecto al de la ópera. Aunque en realidad, más que dar más importancia a la parte visual, lo que ocurre es que la parte sonora tiene menos presencia en número de minutos pero goza de un componente -el silencio- empleado como elemento narrativo. Con lo cual, podríamos en realidad pensar que esta ausencia de música o de sonido (teniendo en cuenta que el silencio absoluto no existe en términos físicos) es parte del concepto total de la obra cinematográfica.

Dentro de la idea de eliminar ciertos artificios del cine, la obertura o secuencia inicial de los títulos de crédito empezó a desaparecer o a integrarse directamente con el comienzo de la historia, que trató de eliminar cierto aire pomposo de reductos operísticos prefiriendo desnudar los relatos y dejarlos en algo mucho más esencial. Musicalmente hablando, esto pudo apreciarse en muchas ocasiones en la reducción del tamaño de la orquesta, de igual forma que muchas películas pasaron a tener una escala menor y más sobria en cuanto a concepción. Esta sencillez se manifestó también volviendo al empleo del blanco y negro, a la reducción del material temático y a prescindir de secciones de la orquesta como metales, vientos y percusión, lo cual demostró la capacidad narrativa de un discurso reducido a lo esencial. Es el caso de *Psicosis*, considerada en aquel momento una de las pocas películas de la historia cuya composición empleó exclusivamente cuerdas. De hecho, Herrmann se refería a ella como una “partitura en blanco y negro” (Paul Hirsch en el *Making of Psycho*, 1997) que representaba la *desnudez* con la que se contaba la historia.

Respecto a los cambios estilísticos, empezó a haber cierta recurrencia a alejarse de la tradición postromántica y sinfónica, donde el *jazz* pasó a ocupar un lugar privilegiado de la mano de compositores como Franz Waxman, cuya composición de

1951 para *Un lugar en el sol* está considerada una de las primeras composiciones para cine con influencias claras del jazz⁸². Aparte de Waxman, autores como Adolph Deutsch, Henry Mancini, Georges Delerue o Lalo Schifrin generalizaron este estilo en años posteriores, algo que no se limitó a la esfera del cine estadounidense, sino que fue un lenguaje adoptado, entre otros, por la *Nouvelle Vague* francesa como integrante directo en la acción dramática (Arcos, 2006). Más allá del jazz, la búsqueda de nuevos sonidos trajo consigo otros planteamientos musicales y nuevas formas de entender la composición cinematográfica, donde por ejemplo, la obra del director Sergio Leone con el compositor Ennio Morricone aportó un concepto musical para el Oeste que, haciendo honor al rasgo de arbitrariedad de la música de cine, no había existido hasta entonces.

Dentro de estos nuevos planteamientos musicales, el uso de la canción popular se convirtió en otra fórmula de éxito que los productores quisieron emplear. Arcos (2006) apunta que el origen está en la inclusión de la canción *Do not forsake me, oh my darling* en los títulos de crédito iniciales de *Solo ante el peligro* (1952)⁸³, recurso que mejoró los resultados comerciales de las películas pero trajo consecuencias narrativas algo dispares. Por un lado, se les podía dar a estas canciones un rol dramático importante que no las redujera a un mero elemento de pastiche. Sin embargo, en numerosas ocasiones, el empleo de estas canciones podía ir en detrimento de las necesidades narrativas, ya que añadir un elemento musical externo a la composición general de la película hacía perder un poco de vista el concepto de *Gesamtkunstwerk*, sobre todo si el objetivo último de la película consistía en la mera promoción de la canción.

Por otro lado, todo esto se vio favorecido por la aparición de los discos de 33 y 45 revoluciones, que permitían la difusión de música popular por radio a un público cada vez más interesado en ella. Con lo cual, la importancia que empezó a tomar esta música se vio reforzada por el auge de grupos de *rock* y *pop* y las nuevas generaciones de los años '60 y '70, momento en que, como comentamos

⁸² Hay fuentes que consideran que la llegada del jazz al cine fue con Alex North en 1951 y *Un tranvía llamado deseo* (Díaz Yerro, 2001), pero en cualquier caso fue el inicio de la década de los '50 lo que marcó el cambio hacia esta nueva influencia.

⁸³ A pesar de la referencia de Arcos (2006), según los créditos en los títulos iniciales, la canción interpretada por Tex Ritter se llama en realidad *High noon*, que coincide con el título original de la película, diferencia que se puede deber, en parte, a motivos de comercialización.

previamente en este capítulo, llegaron a las pantallas películas como *Easy rider* o *Cowboy de medianoche*. Finalmente, este uso tan extendido de las canciones llegó a ser algo demasiado habitual y se acabó por querer volver en cierto modo a la orquesta tradicional y al sinfonismo de años anteriores, aunque en este caso, se podría hablar de un sinfonismo *revisado* que fue incapaz de desprenderse de la influencia de estos nuevos caminos musicales.

Los años '60 se caracterizaron sobre todo por el eclecticismo de sus compositores, que supieron resolver el conflicto generado entre el pop, el *jazz* y las nuevas sonoridades con la música orquestal. En la obra de autores como Ennio Morricone, Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein o Maurice Jarre se puede observar la influencia de estas nuevas propuestas musicales; de hecho, no habría más que pensar en la película *Agente 007 contra el Dr. No* y el tema principal compuesto en 1962 por Monty Norman y John Barry y su clara influencia del *rock* en el uso de la guitarra eléctrica.

Cuando parecía que en los '70 se estaba generalizando demasiado la tendencia en el empleo de sintetizadores, John Williams, que en realidad ya se había destacado en la década anterior, llegó con dos obras clave para la historia de la música de cine: *Tiburón* (1975) y *La guerra de las galaxias* (1977). Influido clara y conscientemente por E. W. Korngold y Gustav Holst, Williams fue el máximo representante de una restauración del sinfonismo cinematográfico que mostraba de nuevo la grandilocuencia y una vuelta al concepto de cine-espectáculo de Hollywood, especialmente en el cine de aventuras y de ciencia-ficción. Esta concepción renovada del sinfonismo clásico cinematográfico fue uno de los pilares más característicos sobre los cuales se iba a sustentar el cine en décadas posteriores, como los '80 y los '90, lo cual nos "obliga a tener presente el cine puramente comercial, la obsesión por la gran taquilla" (Marcos Molano en García Fernández, 2011, p.454) o el concepto de *blockbuster* como sinónimo de negocio en el mercado cinematográfico. Se recuperaron características que habían sido exitosas en el estilo de los años '30 y '40 en cuanto a instrumentación, tamaño de la orquesta, relevancia dramática de los temas e incluso un empleo casi recurrente del *leitmotiv*, lo cual, sobre todo a partir de su trabajo con Steven Spielberg y George Lucas, acercó su obra en cierto modo al concepto de *Gesamtkunstwerk*.

Esta vuelta al sinfonismo durante los años '70 estuvo también encarnada en la figura de Jerry Goldsmith, y poco a poco todas estas influencias fueron marcando el camino de dos vertientes principales en los años '80: por un lado una corriente más clásica en la línea del camino retomado en la década anterior, y otra más innovadora cuyo máximo protagonista fue el uso del sintetizador, donde destacaron compositores como Maurice Jarre o Vangelis. Sin embargo, los años '80 anticiparon algo que se confirmó en los '90: la falta de un único estilo y sobre todo, el constante aumento de la diversificación en la música cinematográfica. Ambas décadas trajeron un (nuevo) sinfonismo que resultó engañoso en ocasiones, sin personalidad en ciertos casos y que llevó a muchos compositores -en parte por culpa del uso de la *temp music*- a sonar siempre igual en busca de fórmulas que habían sido exitosas en el pasado pero que les dejaron sin una voz propia. La diversificación no trajo, como decíamos, un único camino, sino todo tipo de posibilidades narrativas. Hubo una llamativa vuelta al empleo de canciones, influencia de todo tipo de estilos musicales y, volviendo un poco al modelo de Hollywood, cierta estandarización.

Sin embargo, sí podemos hablar de un intento de ruptura más radical, consciente e intencionada, que tuvo más éxito en la teoría que en la práctica, pero que implicaba una serie de cambios sustanciales en la concepción del discurso musical cinematográfico. Como un intento de luchar contra la *cosmetización* del cine, la propuesta de *Dogma* buscaba “producir películas simples y sin postproducción, piezas que enfatizan el desarrollo dramático en un intento de reinventar el cine puro” (Marcos Molano & García Fernández en García Fernández, 2011, p.511). Redactado por los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg el 13 de marzo de 1995 (Gervink & Bückle, 2012, pp.127-128), el manifiesto de *Dogma 95* abogaba por un cine libre de artificios tales como la alteración del espacio de rodaje, la luz artística, los escenarios artificiales o la música no diegética. El empleo de la música sólo era válido en el caso de que fuese música que perteneciese a la historia y realmente estuviera sonando en el espacio dramático de la acción. A pesar de la radicalización del movimiento, en la práctica no llegó a haber tantos ejemplos que realmente consiguieran el certificado de *autenticidad*, y finalmente se relacionó más a von Trier con el *Dogma* siendo el director que más rápidamente se desmarcó del

movimiento para pasar a hacer un cine algo más convencional en su forma⁸⁴. Este nuevo concepto, como decíamos, trajo sustanciales cambios discursivos, ya que no se plantea la sustancia expresiva en forma de discurso para servir a la historia, sino que es precisamente la historia la que debe seguir las leyes marcadas por el discurso y una serie de formas de hacer.

Como hemos visto, plantearnos hablar de narrativa musical cinematográfica nos obliga a recordar su origen y evolución, ya que la diversificación, heterogeneidad y cantidad de estilos musicales y posibilidades narrativas actuales son el resultado de un proceso que culminó en los años '40. Cueto (1996) afirma que “la música *hollywoodiense* [es] un modelo del que se reniega tanto como al que se recurre cuando interesa” (p.91), opinión en la que coincidimos. Si bien el sistema estandarizado de clasicismo musical de Hollywood fue -y sigue siendo- criticado por muchos, es algo que, no en el tiempo pero sí en la práctica, queda más cerca y sigue más en vigor de lo que podría parecer⁸⁵. No necesariamente porque ése fuese el único sistema válido respecto al resto de cinematografías, sino porque el nacimiento del cine sonoro fue prácticamente a la vez en todos los países y los problemas técnicos que surgieron fueron similares para todos. Por tanto, las consecuencias narrativas de esta adaptación al discurso audiovisual o musicovisual dieron esencialmente los mismos resultados, más o menos ornamentados.

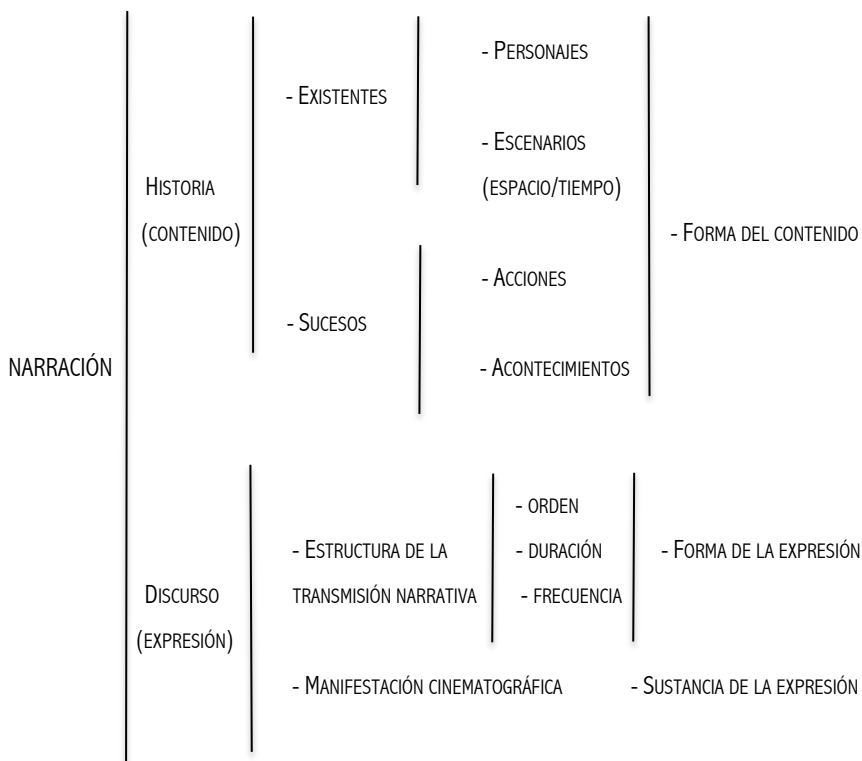
A pesar de que haya habido variantes posteriores, desarrollos y búsquedas de nuevas posibilidades, el funcionamiento de la dialéctica narrativa imagen-música se apoya en los pilares que culminaron y cristalizaron entonces. De hecho, a día de hoy, algunas fórmulas de aquellos años se siguen empleando, y tanto gracias a la culminación del modelo en los '40 como a su posterior ruptura, fue como los componentes narrativos de la narrativa musical cinematográfica se pudieron consolidar y podemos asumir que siguen vigentes hasta el día de hoy.

⁸⁴ Destacamos, sin embargo, la aportación de Vinterberg al proyecto con su película *Celebración* (1998), de los pocos ejemplos a los que estrictamente se les podría considerar cine *Dogma* en el sentido más purista de la palabra.

⁸⁵ Deltell Escolar & García Fernández (en García Fernández, 2011) plantean una interesante razón político-económica que explica esta hegemonía cinematográfica a partir de la situación socio-política de muchos países europeos, lo cual permitió a los estudios de Hollywood hacerse con mercados considerablemente más inestables que el suyo y afianzar así una serie de líneas comerciales para un tipo de cine que logró superar las barreras del mundo occidental.

2.1.2.3. Aplicación del modelo narrativo de Seymour Chatman al estudio de la narrativa musical cinematográfica

Como ya hemos comentado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, será el modelo narrativo de Chatman (1978) el que sirva como marco teórico para el estudio de la narrativa musical cinematográfica. El planteamiento bipartito que propone el autor a partir del estudio de la historia por un lado y del discurso por otro nos permite profundizar en los aspectos que más nos interesan en nuestra investigación: qué narra y cómo narra la música cinematográfica. A pesar de la dificultad de aislar los elementos de la narración para su estudio, trataremos de seguir el siguiente esquema de la estructura narrativa (Chatman, 1978), asumiendo que en numerosas ocasiones no podemos abstraer totalmente los elementos de la historia de los de la forma de la expresión:



Reelaboración propia del esquema de la estructura de la transmisión narrativa a partir de la propuesta de Chatman (1978, p.26).

La adaptación de esta propuesta nos ha permitido partir de una base teórica que ha sido posteriormente aplicada en el Capítulo IV al ejemplo de *El paciente inglés*, y que junto con las aportaciones de otros autores, ha servido de armazón teórico para desarrollar una serie de conceptos sobre narrativa musical cinematográfica. A pesar de que no vayamos a considerarlos ejemplos de música cinematográfica en el sentido estricto de la palabra, algunos de ellos son ejemplos de música preexistente cuya relevancia narrativa queremos destacar y cuyo estudio debe pasar en cualquier caso por cauces analíticos similares para comprender su funcionamiento.

La primera aproximación a la narración ha de plantearse desde una visión bastante general. Sin entrar todavía en la subdivisión de los elementos del relato sugerida por Chatman (1978), la aproximación musical a un relato parte del intento de trasladar o traducir la esencia narrativa en términos musicales. Asumiendo el carácter abstracto de este concepto, debemos entenderlo como la esencia del drama casi en términos wagnerianos. Acerca de esta aproximación del compositor hacia el aspecto extramusical de la película, Prendergast (1992) recoge una cita de Copland que afirma que “a través de la música se potencia el valor emocional y dramático de la película” (p.213). La dificultad que implica trasladar estos conceptos a la música se resuelve en ocasiones tratando de concretar los aspectos emocionales y dramáticos en aspectos físicos y materiales, como pueden ser el color de la imagen, o referencias espaciales y temporales. A un nivel más profundo, Karlin & Wright (2004) llaman a este proceso “conceptualización” (p.107) y lo entienden como la búsqueda de unos cimientos sobre los que desarrollar la composición, lo cual puede derivarse de un personaje, tanto a nivel físico como psicológico, el significado de un lugar o la relevancia de un momento histórico. Este concepto proporciona unidad musical y narrativa, en un sentido global, y puede aspectos generales que dan cierta idea de cierre al relato. La excesiva concreción de los aspectos materiales que vemos y oímos en una película se ve favorecida por este matiz conceptual en forma de música dando profundidad simbólica y emocional. Más allá de la asignación de temas a los diferentes elementos narrativos, este concepto musical nos ayuda a tener una visión global en forma de música de la esencia dramática de la película.

Anthony Minghella, director de *El paciente inglés*, (en Laing, 2007) emplea un término que se acerca mucho a esta idea y que para él supone el primer paso en la concepción de la película a partir de la escritura de guión: “mundo musical de la película” (p.89). Como director de sus propios guiones, Minghella siempre ha dado un papel narrativo muy importante a la música, que ha sido en numerosas ocasiones lo primero que para él empezaba a tomar forma en sus películas. Tomando como ejemplo *El talento de Mr Ripley*, la oposición del mundo de Tom Ripley con el de Dickie Greenleaf -los dos protagonistas masculinos- se representaba en la música que caracterizaba a cada uno: clásica para el primero y *jazz* para el segundo. El mundo musical por tanto se construye a partir del choque entre J. S. Bach y Miles Davis, W. A. Mozart y Charlie Parker, músicos que servirán para caracterizar a los personajes protagonistas haciendo así referencias extramusicales, donde la música clásica representa la existencia de normas y estructuras más cerradas y el *jazz* la libertad y el estado de constante improvisación. Como se puede ver, este concepto musical va mucho más allá de la mera asociación de estilos musicales a los personajes, ya que su alcance simbólico está haciendo referencia a matices que se derivan del gusto por esa música a nivel económico, cultural o social, así como a la dialéctica que se crea en la oposición de ambos mundos. Y no fue hasta que Minghella concibió todos estos matices musicales que la película no empezó a materializarse en nada concreto (Minghella en Falsetto, 2013). Fue un cambio sustancial respecto a la novela original de Patricia Highsmith (en la que el personaje de Dickie está interesado en la pintura y no en el *jazz*) y le permitió estructurar el desarrollo de la historia a partir de ese juego, tomando como denominador común la improvisación⁸⁶.

El término ‘mundo musical de la película’, expresión que nosotros adoptaremos para aludir a este concepto, no necesariamente se refiere a la historia o a un elemento de la misma, ni tampoco a un tema concreto, fórmula rítmica o sonoridad. Se trata en realidad de algo más general que resume en un sentido simbólico y traducido en términos musicales la esencia narrativa de la historia.

⁸⁶ Estamos actualmente preparando para su publicación en 2015 un artículo centrado en esta película que abordará éste y otros aspectos que hemos ido comentando a lo largo del trabajo. La publicación contará con la colaboración del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Sociedad Española de Musicología y llevará por título “La ‘transferencia musical’ como estrategia narrativa en la construcción de personajes cinematográficos. El caso de *El talento de Mr. Ripley*”.

A. HISTORIA (QUÉ)

* EXISTENTES

· PERSONAJE

La relevancia narrativa del personaje, en palabras de Field (2001) como “corazón, alma y sistema nervioso de un guión” (p.41), nos da una visión del mismo llena de matices, ya que las circunstancias del personaje vienen definidas por el resto de elementos de la narración (y no tanto a la inversa). El aspecto narrativo musical en el personaje es, por tanto, uno de los más complejos de toda la estructura, ya que prácticamente todos los aspectos del mismo pueden venir representados y/o contruidos a partir de elementos musicales (tanto originales como preexistentes).

Tal y como comentábamos previamente acerca de la funcionalidad del cine durante los años del periodo clásico, la música parecía ser entonces uno de los pocos elementos que daban a las historias un carácter más humano, cercano y profundo, y en consecuencia, también a los personajes como protagonistas de esas historias. Como parte de la labor de la música cinematográfica de crear cierta empatía entre el espectador y la película, la asignación de música a los personajes sirve además para mantener “la continuidad de la presencia humana, de la subjetividad, y no abandonar al personaje a ese mundo concreto, excesivamente concreto que es el cine sonoro” (Chion, 1997, p.228). En el sentido casi literal de la palabra *humanizar*, este recurso se emplea en la película *Blade runner* (1982) para caracterizar a una de las replicantes -Rachael-, ya que el rasgo que se le añade al personaje para hacerle más humano es el hecho de que toca el piano (con lo cual directamente debe asumirse que es un personaje con emociones).

El empleo de referencias musicales en la caracterización de personajes es uno de los recursos narrativos más frecuentes que se emplean para dotar a la historia y a sus protagonistas de muchos matices que de otra manera no podrían mostrarse. La primera pregunta que suelen hacerse muchos directores y compositores es si un personaje ‘va a tener música’, esto es, si habrá manifestaciones musicales de cualquier tipo referidas a él directa o indirectamente. No debe asumirse siempre una respuesta afirmativa a esta pregunta y muchísimo menos partir de la base que planteó Max Steiner acerca de la necesidad de que cada personaje debía tener un

tema asociado (en Prendergast, 1992). Sin embargo, sí es necesario fijar desde un principio qué va a significar que un personaje tenga una serie de músicas asociadas y qué va a significar que carezca de ellas. Como decíamos en el ejemplo de *Blade runner* -algo extremo teniendo en cuenta que se juega con los límites de lo humano y lo no humano-, la asociación de música a un personaje puede significar que tiene cierta sensibilidad, o yendo algo más lejos, que tiene una vivencia profunda de la historia de la que es protagonista, sobre todo si le son asociados muchos bloques o escenas musicales. Laing (2007) comenta que en función de la experiencia de un personaje masculino y la forma de mostrar esa vivencia a través de la música, puede darse una cierta *feminización* del mismo que sería más propia de un personaje femenino (sobre todo en películas de corte más clásico). Si bien la cantidad de música puede darnos en ocasiones información del personaje a nivel emocional, desde planteamientos puramente narrativos también podría entenderse como una relación directa con la importancia del personaje en el relato. Podemos asumir este hecho como una herencia de la ópera italiana más clásica, en la que tanto la *prima donna* como el *primo uomo* -entonces, los cantantes principales- debían tener una cantidad mínima de números musicales que pusieran de manifiesto su importancia narrativa y musical en el drama: arias, dúos, recitativos, etc.

Asumiendo que con frecuencia en el cine un personaje presentado con música se revela como un personaje destacado, no es raro encontrar personajes o parejas protagonistas con hasta tres temas distintos, un gran número de bloques musicales o muchos minutos de música *para ellos*. Aun así, no debe tomarse esta forma de concebir la película como la única posible ni como la mejor, ya que en numerosas ocasiones se lleva a cabo el juego inverso mostrando al protagonista en los momentos de mayor intensidad dramática sin música, y donde el peso narrativo de la escena está en realidad en el silencio estructural.

Más allá de la asignación de bloques o temas musicales a un personaje, existen otras formas de *musicalizarlo*, y sobre todo diferentes grados para hacerlo. Habitualmente, el cine incluye personajes músicos, bien porque son compositores, concertistas, profesores, etc., pero personajes que en cualquier caso tienen una actitud activa hacia la creación, interpretación, enseñanza o escucha de la música. A veces la forma de mostrar esta conexión del personaje con el aspecto musical viene dado por el nombre, como ocurre con Radio Raheem, el personaje que se dedica a pasear por las

calles de Brooklyn poniendo música con su radio en *Haz lo que debas* (1989). Una *musicalización* del personaje mucho más profunda es el empleo de instrumentos para representarlos, estableciéndose una relación directa entre tal instrumento y el personaje en cuestión, así como el tipo de música más propia para ese instrumento, el autor de las obras escritas para el mismo o la relación que éste tiene con otros instrumentos de la orquesta. Ya comentamos el caso de *Truly madly deeply* y la encarnación del personaje interpretado por Alan Rickman en forma de violonchelo y su relación con el piano, encarnado en el personaje de Juliet Stevenson, interpretando obras para cámara de Bach y siendo necesaria la presencia de los dos para hacer completa la obra.

En cualquier caso, la forma más habitual de presentar los aspectos musicales de un personaje es simplemente añadirle un rasgo concreto como “‘característica dominante’ que lo particularice” (Sangro Colón, 2007, p.31), algunas veces sin otra intención que la de añadir un matiz al personaje, y otras para definirlo y explicar ciertos niveles de su personalidad o aspectos de su vida. Ocurre así por ejemplo en *Shine* (1996), película que cuenta la vida del pianista David Helffgott, cuya pasión por la música determinó su vida y lo marcó psicológicamente desde niño al sufrir una importante presión por parte de su padre. Sangro Colón (2007) plantea lo siguiente sobre el personaje cinematográfico:

Lleva dos ‘macrovidas’: el ‘pasado’, es decir, la vida que el personaje carga con todas sus historias antes de presentarse en el relato; y el ‘presente’, o sea, la situación en que se encuentra anímica y físicamente al comenzar la narración. (p.38)

Gracias a su poder evocador y generador de cierta nostalgia, la música se emplea en numerosas ocasiones para tratar de mostrarnos una de estas ‘macrovidas’: el pasado de un personaje o de una pareja. *Casablanca* (1942), cuya canción *As time goes by* se convirtió en elemento musical inseparable de la película a pesar de no ser original, emplea esta canción de manera recurrente con la intención de recuperar un pasado entre Rick e Ilsa que queda en los días que compartieron en París, pero que difícilmente encaja en el contexto en el que se encuentran en el momento en que tiene lugar la historia. Cada vez que se hace una alusión a esta canción, bien interpretada por el pianista Sam o adaptada para orquesta por Max Steiner, se trata de una alusión al pasado de la relación entre los dos, nunca al

presente. De otra manera, y en este caso afectando a dos personajes, está el caso de *Tres colores: azul* (1993), en la cual, a través de la música, se puede conocer el pasado de la protagonista y comprender la profundidad y dimensión de la relación que mantenía con su difunto marido, ya que el hecho de que sea capaz de terminar el concierto que él estaba componiendo da una idea del vínculo que los unía.

Más allá de que el aspecto musical se refleje en un personaje por su nombre, profesión o rasgo característico, la forma más frecuente y eficaz de esta caracterización la encontramos en la asignación, desarrollo y evolución del material temático. Habitualmente, el personaje -sobre todo si se trata de un héroe en el sentido más clásico de la palabra- tiene un tema musical asociado que no tanto representa al personaje en sí, sino a un rasgo del mismo. Si pensamos en *Psicosis* y la composición de Herrmann para Norman Bates, es fácil darse cuenta de cómo, a medida que la personalidad de la madre va controlando a la del hijo, el tema, que nace como algo más cercano a la tonalidad, va evolucionando y perdiendo sus apoyos tonales, igual que el personaje de Bates pierde sus referencias de la cordura dejándose controlar por la personalidad de su madre; el desequilibrio es representado en forma de atonalidad⁸⁷.

Así, lo que la música se encarga de destacar en un personaje puede ser un conflicto, motivación o lo que Syd Field (2001) llama necesidad dramática, esto es "lo que un personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de un guión" (p.41): lo que hace avanzar la historia. Tomando un ejemplo de estructura narrativa clásica como el de *Thelma & Louise* (1991), la necesidad dramática de las protagonistas es la búsqueda de libertad. Pero no se trata de cualquier forma de libertad, puesto que en este caso viene generada por una experiencia negativa en el pasado de Louise en Texas, en función de la cual se comportará el personaje en lo sucesivo. Si bien se trata sólo de los antecedentes del personaje, esta motivación de Louise se ve reforzada por una experiencia similar de Thelma al comienzo de la película, momento en que Louise mata al agresor de aquélla. A partir de este punto, la necesidad dramática se representa

⁸⁷ Se recomienda a este respecto la lectura del texto de Husarik, S. (2009) "Transformation of the psycho theme in Bernard Herrmann's music for *Psycho*". Incluido en la bibliografía.

con el tema principal. Existen una serie de canciones pop y *country* diseminadas a lo largo de la película, así como varios bloques de música original compuestos por Hans Zimmer, sin embargo, será el tema principal el que encarne esta necesidad dramática que hace avanzar la historia. Este tema, de hecho, no aparece hasta que el agresor de Thelma es asesinado, y lo que empezó como unas vacaciones se convierte en una huida en busca de libertad. Hasta el punto de que acaba por ser, más que una huida en un sentido material, algo con un mayor alcance que termina por consumarse al final: a su manera y desde la perspectiva clásica del “viaje del héroe que logra su elixir”⁸⁸, las protagonistas alcanzan la libertad y consiguen no ser atrapadas. En esta escena final, mientras su coche cae al Cañón del Río Colorado, el tema principal de Hans Zimmer es interpretado con coros femeninos concluyendo la escena en modo mayor (a pesar de que el final de la película implique la muerte de ambas protagonistas).

Según Field (2001), este concepto de la necesidad dramática debe ser, junto con el cambio, la actitud y el punto de vista, uno de los principales elementos a partir de los cuales construir un (buen) personaje cinematográfico. En cualquiera de los cuatro casos, se trata de elementos de caracterización psicológica, lo cual proporcionará una considerable profundidad en ellos, algo que, como decíamos, durante los años del cine clásico, parecía ser labor casi exclusiva de la música. Bien es cierto que el elemento musical permite mostrar una gran variedad de facetas del personaje a muy diferentes niveles, y quizá el más evidente de ellos sea el de la evolución (o tomando el término de Field [2001], el ‘cambio’). El desarrollo y evolución temáticos son los principales recursos empleados para mostrar las fases por las que está pasando un personaje a medida que se desarrolla la historia. Como comentamos previamente, es necesario mantener ciertos mínimos de identidad temática para que no se pierda la referencia musical básica, pero el compositor puede alejarse de ello tanto como quiera siempre que las necesidades del drama así lo requieran.

Un ejemplo destacado de esta necesidad de mantener la identidad, incluso cuando parece que el tema se ha perdido de vista, está en *El talento de Mr. Ripley* y la

⁸⁸ Si tenemos en cuenta la teoría de Joseph Campbell (1972) en su obra de *El héroe de las mil caras*. Incluido en la bibliografía.

composición de Gabriel Yared para representar la evolución de Tom Ripley hacia su lado más oscuro como asesino. Existen dos bloques musicales, llamados en la edición discográfica (1999) “Italia” y “Crazy Tom” respectivamente, que comparten una base temática común en la melodía que a continuación reproducimos:



Transcripción de la línea melódica del tema principal de *El talento de Mr. Ripley* elaborada por Laing (2007, p.32).

El contraste se genera entre ambos bloques musicales ya que en el primer caso, el tema se caracteriza por su carácter melódico y continuo, momento en que Ripley llega al pueblo italiano de Mongibello sin ninguna intención más allá que la de disfrutar de sus vacaciones pagadas en Europa. Sin embargo, al final de la película, tras el asesinato de Dickie y de Freddie Miles, y considerando un posible asesinato de Marge, su objetivo ha cambiado, y básicamente consiste en seguir siendo el falso Dickie Greenleaf, sin suponerle ningún problema tener que matar a alguien más si fuera necesario (algo que ocurre al final al encontrarse con Meredith en el barco; ella piensa que se trata de Dickie -al que nunca ha llegado verdaderamente a conocer- y para tratar de continuar con esta mentira, decide matar a Peter, que sabe que en realidad él es Tom Ripley).

Musicalmente hablando, como decimos, la frase melódica como base temática es la misma, se mantiene este patrón de la melodía descendente, pero en el caso de “Crazy Tom”, el material se encuentra mucho más fragmentado, sobre todo en las cuerdas. Para mostrar la evolución musical y narrativa del personaje, existe un bloque musical llamado en la edición discográfica “The talented Mr. Ripley” que sirve de puente entre los dos, ya que aglutina elementos identificativos de ambos bloques, como un punto intermedio entre el Tom original y el que resulta al final de su evolución.

En este caso, éste es un tema sólo asociado a un personaje, sin embargo, una pareja o una colectividad pueden compartir un mismo tema si las características que esa

música está haciendo destacar son comunes a todos⁸⁹. En ocasiones, sin ser un tema lo que se asocia a un personaje, puede ser un estilo musical (ópera, *jazz*, folk, *techno*), un instrumento o un compositor. En cualquier caso, se trata de un lenguaje o estilo musical concreto que define al personaje a muchos niveles y que empleado para un personaje diferente, dota al segundo de las características que venían definidas por la música adscritas al primero. De nuevo, en el ejemplo de *El talento de Mr. Ripley* se establece una oposición entre el mundo de Tom Ripley y la música clásica y el mundo de Dickie Greenleaf y el *jazz*. Asumiendo que las implicaciones que tiene el gusto de uno u otro tipo de música en la película van más allá de aspectos meramente musicales, Tom entiende que *a través del jazz* podrá acercarse a Dickie y a su tipo de vida. De esta manera, se produce un proceso de transferencia musical en el que los valores, rasgos y matices del personaje de Dickie le son transferidos al de Tom a través de la música, y será él a partir de ahora quien pase a interpretar piezas de *jazz* sobre el escenario, y, tras el asesinato de Dickie, ocupe su lugar en el sentido más literal de la palabra. Resulta muy frecuente cómo se produce este proceso narrativo en el cine a través de préstamos musicales que originalmente pertenecen a un personaje pero que pueden acabar definiendo a otros. Es una manera de poner personajes en común, crear líneas narrativas de personajes relacionados entre sí o incluso mostrar la influencia de un personaje sobre otro.

Otro de los aspectos importantes en la caracterización psicológica que comentaba Field (2001) es la actitud, algo que, aunque de manera más tangencial, puede darnos información interesante sobre el personaje respecto a su relación con la

⁸⁹ Xalabarder (2013) hace una clasificación de músicas en función de su asignación: “La música puede ser atribuida a un personaje, y así sirve para comunicar emocional o intelectualmente aspectos de ese personaje que lo maticen, lo enfatizen, lo complementen o lo expongan, si es que ese personaje calla y es la música la que habla por él. Es lo que hace la música individual. Pero la música puede ser atribuida a más de un personaje: una pareja, unos hermanos o una familia completa, por ejemplo, uniéndolos bajo un mismo concepto o emoción expuesto en la música y, de esta manera, individualizándolos con respecto al resto de personajes del filme. También puede atribuirse a un grupo mucho más numeroso, como una etnia, habitantes de una misma nación o pueblo, esclavos, religiosos, sectores profesionales... que ya tengan algo en común entre sí. Se trata de la música compartida. Pero si hay una variedad heterogénea de personajes que son unidos por una misma música, entonces esta música es colectiva: la música une aquello que en principio parece no estar unido. O, incluso, abarcar todo lo que se relata en el filme bajo un mismo paraguas musical. En cualquier caso, esta clasificación no es absoluta: puede haber música que ni sea individual, ni compartida ni colectiva” (p.46). En una obra anterior, Burt (1994) hablaba también de la caracterización musical individual o hacia grupos de gente.

música. Si tomamos previamente varios ejemplos en los que sus protagonistas tenían una actitud activa hacia la música y de ello se pueden sacar ciertas conclusiones sobre su forma de ser, también deberíamos plantearnos qué significa tener una actitud pasiva al respecto. Esta dualidad suele darse cuando se trata de oponer dos personajes muy diferentes entre sí, donde uno de ellos tiene interés en la música, en cualquiera de las formas en que puede darse en una película, siempre que sea a un nivel diegético experimentado por el personaje. En *La ventana indiscreta* (1954), Franz Waxman compuso el tema de Lisa, cuya aparición en la película se justificaba porque era la obra que progresivamente un vecino iba componiendo a medida que avanzaba la historia. A su vez, este tema representaba la evolución de la relación entre los dos protagonistas, Jeff y Lisa, que a duras penas van resolviendo sus conflictos y que muestran actitudes diferentes ante la música que sale de la ventana del vecino.



Lisa: “¿De dónde viene esa música maravillosa?
 Jeff: Un músico. En el estudio.
 Vive solo. Probablemente tuvo un matrimonio infeliz.

L: Creo que es encantadora. Casi como si fuera escrita para nosotros.

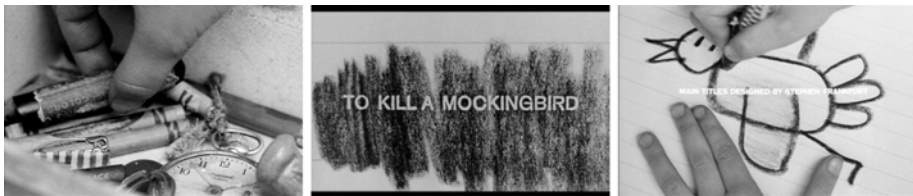
J: No me extraña que le esté resultando tan complicado“ (Hayes, 1954).

Imágenes de la película *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) (fuente: capturas extraídas de la edición en DVD de 2011. Universal Home Video).

Representado además en la falta de movilidad del protagonista por estar en una silla de ruedas, Jeff tiene una actitud totalmente pasiva y carente de interés que demuestra que prefiere concentrarse en lo que pasa en el patio interior de su casa - el presunto asesinato de la señora Thorwald- a pensar en la relación que Lisa está tratando de salvar en la suya. Ella, sin embargo, participa activamente del hecho musical, tarareando la canción, comentándola con Jeff e incluso sintiendo que parece un tema compuesto *para ellos*. Por ello, este contraste entre los protagonistas es la forma empleada por Hitchcock para mostrarnos a un personaje poco sensible o desinteresado respecto a otro cuya prioridad es su relación sentimental y cierta necesidad de estabilizarse como pareja.

Respecto al cuarto elemento sugerido por Field (2001), el punto de vista proporciona a la historia proximidad y la posibilidad de conseguir afinidad y empatía entre el espectador y los hechos narrados. No se trata de una visión distante y fría de unos acontecimientos -a pesar de que a veces sea necesario para la narración-, sino que proporcionando el punto de vista (empleando el término 'vista' en un sentido más figurado que literal) se pueden obtener resultados muy ricos a nivel narrativo. Resulta ser uno de los recursos más complicados de lograr, ya que ha de establecerse muy claramente a quién pertenece esa música para entender en consecuencia que lo que se narra, visual, sonora y verbalmente es la experiencia de un personaje concreto.

En *Matar a un ruiseñor* (1962), la historia está contada desde el punto de vista de la hija de Atticus Finch, perspectiva que se establece desde el principio del relato, en cuyos títulos de crédito vemos a la niña jugar con una caja, cantar e incluso dibujar con pinturas el título de la película.



Selección de fotogramas de la secuencia inicial de los títulos de crédito de *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962) (fuente: <http://www.cultmoviez.info>).

De hecho, enseguida sabremos que es ella la narradora de la historia, cuyo punto de vista se refiere al de sus 6 años y no al del presente de la narración. La visión que tiene el personaje de ese verano, las personas del pueblo y los acontecimientos que tuvieron lugar están filtrados por una serie de bloques musicales que -como una suerte de narrador musical- alteran la visión que llega al espectador, visión filtrada, como decíamos, por su experiencia y una forma sencilla de entender el mundo a base de blancos y negros, sin apenas lugar a los matices.

Otra manera de hacer personal la historia, pero en este caso sin el recurso del narrador musical, es mostrar al espectador cuál está siendo la vivencia del personaje a través de elementos musicales. En vez de limitarse a mostrar lo que positivamente está ocurriendo con una música que podemos denominar música objetiva, el emplazamiento de ciertos bloques musicales en lugares concretos puede servir para comunicar la

experiencia de un personaje ante tales acontecimientos. El empleo de esta música subjetiva proporciona información sobre el personaje que el espectador desconoce, porque la vivencia de éste no se corresponde con lo que verdaderamente está pasando y en numerosas ocasiones, se trata de una experiencia desproporcionada.

Psicosis hace uso de este tipo de música pocos minutos después de haber comenzado la película. Marion Crane huye un viernes por la tarde de Phoenix tras haber robado 40.000 dólares de su oficina para reunirse con su pareja. En un cruce, su jefe la ve dentro del coche, cuando le había dicho que iba a pasar el fin de semana haciendo reposo en casa porque tenía dolor de cabeza. Acto seguido, y tras la sorpresa de haberse topado con alguien que no esperaba, Marion se asusta y empieza a sonar el mismo tema que abrió la película. Claramente este tema está refiriéndose al peligro de ser descubierta por su jefe al haber robado el dinero y haberle mentado, ya que la orden que recibió por parte de él era de ingresarlo esa misma tarde en el banco. El espectador en un primer momento puede encontrar cierta coherencia entre este bloque como representación de la vivencia de Marion y lo que de verdad está pasando. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos, y es que la gravedad no es tal, y a pesar de que ella dijera a su jefe que se iba a casa porque se encontraba mal, no existe tal correspondencia entre la música y los hechos, ya que él no sabe que Marion ha robado los 40.000 dólares, pero el espectador sí. Sin embargo, ella es incapaz de separar esa información y tiene una reacción desproporcionada, con sentimientos de culpabilidad y miedo, y una experiencia que vive de manera subjetiva algo lejana a la realidad. Si pensamos en la escena del asesinato, en ese caso sí existe una correspondencia entre la música y lo que está ocurriendo, ya que la protagonista está siendo asesinada, con lo cual ahí no se da tal desproporción en la caracterización musical de la escena. Lo interesante de este recurso narrativo es que en una primera lectura puede parecer que la música sí está en coherencia con la historia, y la sensación vivida por la protagonista será la experiencia transmitida al espectador, que al fin y al cabo es la intención última de su uso⁹⁰.

A pesar de la importancia de estos aspectos de la caracterización psicológica, Field (2001) considera que “la acción es el personaje [...] lo que hace, no lo que dice”

⁹⁰ Olarte Martínez (2001) considera que un punto importante a tratar a este respecto es la “vigencia de las calificaciones utilizadas para los medios expresivos de la música, el ruido y el silencio: los adjetivos ‘objetivos’, ‘subjetivos’ o ‘descriptivos’; según estos calificativos, objetivo sería todo sonido que aparece en la pantalla y que tiene un papel expresivo en el argumento, o sea, es diegético; subjetivo sería si no aparece directamente en escena pero el espectador lo percibe, o sea, no diegético; y descriptivo si la música va describiendo una situación natural, o sea, expresividad imitativa” (p.753).

(p.41), por ello se hace necesario aquí plantear la dialéctica aristotélica de *ethos* y *pratto*n recogida por Chatman (1978) y su aplicación musical:

El agente (*pratto*n) debería ser distinguido del carácter (*ethos*), porque los agentes -gente que realiza acciones- son necesarios para un drama, pero el carácter en el sentido técnico aristotélico es algo que se añade más tarde y, de hecho, ni siquiera es esencial para el éxito de una tragedia. (p.117)

Entendemos que esta visión de Chatman es algo funcionalista y consideramos necesaria la existencia de rasgos psicológicos como los que hemos desarrollado previamente, algo que proporcionará al personaje profundidad y una razón de ser. Creemos además que debe añadirse un tercer elemento que configura -junto con el *pratto*n- la definición aristotélica más completa del personaje: el *pathos*, entendiéndolo -en oposición a lo que el personaje hace-, su experiencia más profunda, lo que el personaje siente.

Musicalmente hablando, una tendencia habitual de mostrar estas dos facetas del personaje creado (a veces, en relación de oposición) es a través de la combinación de música diegética en la (re)presentación del *pratto*n y de música no diegética en la del *pathos*. Con frecuencia, el empleo de música diegética en forma a veces de música preexistente suele ser el recurso para mostrar aspectos concretos y externos del personaje, como el momento en el que tiene lugar la historia, el espacio en el que se mueve, su expresión externa o incluso rasgos propios que podemos conocer por el tipo de música que escucha. Si bien es una forma de transmitir una gran cantidad de información fácilmente describable, suele ser en ocasiones una faceta más superficial, tangible y material que la mostrada a través de la música no diegética. Ésta, sin embargo, muestra un nivel más interno, personal, abstracto e introspectivo, que le da al personaje una dimensión humana y carácter de individualidad. Conectado en cierta medida con la clasificación previa que hicimos de músicas objetivas y subjetivas en función de si se trataba de una representación de lo que ocurre o de lo que siente el personaje, encontramos el ejemplo de *Shame* (2011), película en la que se emplea la oposición entre música diegética para representar la acción externa -en un sentido objetivo- y la música no diegética para mostrar la vivencia interna del personaje -en un sentido subjetivo-.

De otra forma, y en una línea muy similar al uso que hace Anthony Minghella en su obra, el hecho de que emplear la música diegética habitualmente sirva para una caracterización

externa del personaje, a veces como si de una expresión hacia afuera se tratara -*prattion*-, hace que en ocasiones se emplee este recurso para mostrar una faceta más superficial. En tal caso, el *pathos* del personaje queda relegado a la aportación que hace la no diegética, que nos proporciona, aparte de una visión más interna y profunda, un aspecto más verdadero y auténtico que el personaje acaba sacando a la luz. Suelen crearse también juegos dialécticos entre ambos tipos de música, donde cada una representa un nivel de la caracterización, para mostrar cuál es finalmente esta *verdad* de la experiencia del personaje. *American beauty* (1999) hace un uso ejemplar de estos dos niveles de caracterización en los dos personajes protagonistas: Lester y Carolyn Burnham. La historia se plantea desde la crisis de una familia media norteamericana en la que cada miembro comienza un proceso de desarraigo respecto al núcleo familiar en una dirección diferente. Especialmente en el caso de la pareja, esta búsqueda de algo fuera del matrimonio -éxito profesional e independencia para Carolyn, juventud y vitalidad para Lester- se representa a través de la música diegética que escucha cada uno (canciones norteamericanas de los años '50 y '60 en el caso de ella y *rock* de los '70 en el caso de él). La trama llevará a un trágico final con el asesinato de Lester por parte de un vecino, lo cual supondrá una catarsis para todos los miembros de la familia -incluso él mismo-, que, ante el horror, los llevará a desprenderse de la capa de superficialidad en la que se han estado ocultando para darse cuenta de la verdad que ha dejado la muerte de Lester tras de sí. La música diegética, que nos había mostrado una evolución de los personajes más conscientemente buscada y artificial, ha desaparecido y ha dado paso a la composición original no diegética y minimalista de Thomas Newman, que es la que prevalece en la reflexión final, cuyo uso del blanco y negro es una clara muestra de la desnudez en la expresión de los sentimientos en contraste con el presente de los personajes. Reproducimos a continuación esta escena final con la narración de Lester, como muestra de la capa más profunda y sincera de los personajes en forma de recuerdos de toda una vida⁹¹.

⁹¹ La narración de Lester finaliza la película diciendo: "Supongo que debería estar bastante cabreado con lo que me pasó, pero cuesta seguir enfadado cuando hay tanta belleza en el mundo. A veces siento como si la contemplase toda a la vez, y me abruma. Mi corazón se hincha como un globo que está a punto de estallar. Pero recuerdo que debo relajarme y no aferrarme demasiado a ella, y entonces fluye a través de mí como la lluvia y no siento otra cosa que gratitud por cada instante de mi estúpida e insignificante vida" (Ball, 1999).



“Siempre había oído que toda tu vida pasa ante tus ojos el segundo antes de morir.

Para empezar, ese segundo no es un segundo en absoluto. Se hace algo inmenso, como un océano de tiempo.

En mi caso, aparecía yo tumbado boca arriba en el campamento de los boys scout mirando estrellas fugaces;

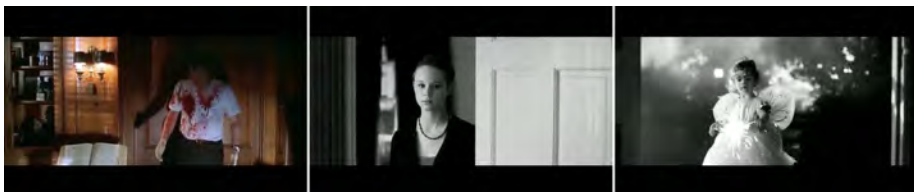


y las hojas amarillas de los arces que flanqueaban nuestra calle.



O las manos de mi abuela y su marchita piel que parecía papel.

Y la primera vez que contemplé el nuevo Fairbird de mi primo Tony.



Y Jenny.

Y Jenny.



Y Carolyn”. (Ball, 1999).

Secuencia final de *American beauty* (Sam Mendes, 1999) (fuente: capturas extraídas de la edición en DVD de 2006. Dreamworks).

Aunque en este ejemplo se puede ver cómo se produce la dicotomía entre el *pratton* y el *pathos* representado musicalmente, no siempre ha de tomarse el *pratton* musical como un aspecto artificial del personaje, sino muchas veces como una expresión natural y espontánea en forma de música. Como decíamos antes, el personaje es el elemento narrativo que más determinado se encuentra por el resto de componentes de la narración, y desde el punto de vista de esta expresión hacia el exterior, ha de analizarse al personaje en relación al ambiente en el que se mueve, tanto propio como ajeno. Hay una escena en *Betty blue (37.2 le matin)* (1986), en una tienda de pianos, que claramente muestra cómo la expresión natural y espontánea de los dos protagonistas como manifestación de sus pasiones consiste en improvisar una pieza para dos pianos (pieza que naturalmente es de música diegética). La relevancia narrativa de esta escena será tal que esta pieza musical, concebida originalmente por Gabriel Yared, se convertirá en el material musical básico que dará lugar a una composición instrumental para toda la película, empleada ya como música no diegética con otros usos diferentes a los de la pieza inicial.

Como hemos visto, existen numerosas formas de caracterizar musicalmente a los personajes, y es trabajo del guionista, el músico y el director que el resultado sea un personaje más o menos profundo. De acuerdo a la tipología clásica de personajes propuesta por E. M. Forster en 1927 y recuperada por Chatman (1978), esta riqueza musical en matices, contrastes, contradicciones y desarrollo musical puede dar como resultado personajes planos y personajes esféricos. En el caso de los primeros, los personajes estarán dotados de “un solo rasgo, o muy pocos [...] cuya conducta es totalmente previsible” (p.141). Así, podemos encontrar caracterizaciones musicales estáticas, monótonas y simples, con cierta recurrencia a clichés musicales y a la construcción de personajes maniqueos sin profundidad. “Por el contrario, los personajes ‘esféricos’ contienen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc.” (Chatman, 1990, p.141). Este mismo efecto puede reflejarse en la música, ya que ésta nos puede proporcionar información sobre el personaje que en un primer momento no esperaríamos de él, o con el empleo de músicas muy distintas, evoluciones temáticas o combinaciones de las mismas, mostrarnos su proceso de cambio.

En cualquier caso, no debe asumirse que un personaje está mejor elaborado por el hecho de que se le asocien muchos temas musicales o un mayor volumen de música que a otros. En ocasiones, saturar el discurso cinematográfico de material musical puede confundir y que no quede claro el mensaje que pretende transmitirse. Existen personajes que, empleando una fórmula musical muy sencilla, están perfectamente bien contruidos y pueden ser considerados personajes esféricos.

• ESCENARIO

Siguiendo con el esquema de Chatman (1978) en el apartado de los 'existentes', centramos la atención ahora en el 'escenario', que, como comentamos previamente, es prácticamente inseparable del estudio del personaje, puesto que ubica, define y condiciona su *pathos* y, en consecuencia, su manifestación en forma de *praxion*. A pesar de que debemos entender el espacio-tiempo como un continuo que constituye el escenario de la acción narrativa, desarrollaremos primero el estudio separándolo en espacio por un lado y tiempo por otro, poniéndolos a continuación en común. Ambos pueden estudiarse de manera independiente y son dos de los elementos narrativos en los que la música tiene una participación más activa, concreta y determinante.

a. Espacio

Es frecuente encontrar la observación de que, desde un punto de vista perceptivo, no podemos comparar el mundo de la visión con el de la audición. Arnheim (1980) apunta que "resulta difícil acostumbrarse a considerar el mundo sonoro como algo más que un complemento del mundo visual" (p.84), y es que, como hemos comentado ya en varias ocasiones, no existe muchas veces una consciencia del volumen de información que percibimos por el oído. De hecho, el campo sonoro no se limita a lo que queda dentro del campo visual, y existe la posibilidad de que se construya un espacio sonoro en un ángulo de 360°, aunque necesitemos establecer una serie de jerarquías de sonidos para tratar de discernir qué información estamos recibiendo. Por tanto, en la banda de sonido de una película se juega con sus tres subcomponentes que permiten al espectador la reconstrucción del espacio narrativo y la familiarización con la escena y los movimientos de los personajes. A diferencia de los efectos y los diálogos -que en la mayor parte de las ocasiones aparecen como sonidos diegéticos-, la música puede actuar a un doble nivel

multiplicando así su capacidad expresiva y narrativa, lo cual a veces puede resultar contraproducente si se acaba por saturar el discurso con demasiados elementos sonoros y visuales.

Para comprender la función de la música en el espacio, su presencia en la escena debe ser ubicada y contextualizada, para lo cual el espectador debe entender una serie de relaciones de causalidad. Tras haber percibido esta música, se hace necesario ubicar la fuente y encontrar la relación causal que existe entre ambas, de esta forma se reconstruye el espacio narrativo cuando se trata de música diegética⁹², tanto si se encuentra dentro como fuera de campo (en este caso, la presencia de música fuera de campo nos permite reconstruir un espacio narrativo mayor que no se limita al espacio delimitado por el cuadro).

Aunque a continuación comentemos aspectos de la música que vienen directamente de la mano del estudio del discurso, hemos decidido incluirlos aquí porque se convierten en mecanismos para la construcción y definición del espacio, a nivel geográfico, acústico o cultural. El estudio de la música cinematográfica desde el punto de vista del espacio suele privilegiar los aspectos que hacen referencia a la definición de un espacio geográfico o a la inserción de ciertos matices culturales. Habitualmente es uno de los recursos más empleados por su facilidad, eficacia en el espectador y sobre todo economía de medios. A veces basta con la elección de una escala, el uso de un instrumento o la inclusión de un ritmo para trasladar todo el desarrollo de la acción a un país, una cultura o una sociedad determinados. Sin embargo, en un sentido más concreto e inmediato, las características acústicas de la música pueden llegar a ser tremendamente elocuentes en la delimitación del espacio de la acción. Las observaciones realizadas por Arnheim (1980) acerca de aspectos acústicos del sonido son extrapolables en muchos casos a la música, y por ejemplo, elementos como la resonancia pueden indicarnos la amplitud espacial “por el tipo de eco que se produce cuando el sonido choca contra las paredes, y [...] la distancia existente entre las diferentes fuentes sonoras que intervienen en

⁹² Cuando se trata de música no diegética, el espectador necesita algún tipo de indicación de que es así y entenderá que no existe tal fuente en el espacio de la acción.

la escena” (p.63)⁹³. Esta dimensión espacial también se puede apreciar si la fuente sonora se desplaza, lo cual llevará a un desplazamiento de la música, afectando directamente a su intensidad, efecto considerado por Arnheim (1980) de “carácter expresivo” (p.48), ya que “lo que se encuentra más cerca es preferente, destacándose de las demás situaciones de la escena” (p.38). De esta forma, si el punto de escucha se ve alterado, se pueden establecer jerarquías narrativas entre diferentes músicas, porque lo que no destaque pasará más desapercibido que el resto, fijándose así primeros y segundos planos sonoros.

Estas primeras consideraciones acústicas de la música más inmediatas traen consigo efectos a nivel narrativo en la creación y definición de espacios y de los personajes que en ellos se mueven. La sonorización y musicalización de un espacio público o abierto nunca podrá ser la misma que la de un espacio privado o cerrado, además de que en ocasiones se tratará de una sonorización con un fin expresivo que refuerce tal efecto de privacidad si es necesario. Sin equiparar los conceptos de público y abierto o de privado y cerrado, sí se juega con frecuencia a establecer estos contrastes entre ambos, y la música suele ser uno de los recursos más empleados para ello. Es habitual además establecer una relación casi directa entre espacio público y música diegética y espacio privado y música no diegética. Pero aquí hemos de introducir un matiz, ya que en estos casos se trata de espacios públicos o privados en un sentido más simbólico que físico. Como ya comentamos previamente al hablar del personaje, el uso de música no diegética para mostrar un aspecto más íntimo que la música diegética nos lleva sin querer a la definición de espacios de privacidad en torno al personaje. Yendo aún más lejos, con frecuencia estos espacios de privacidad representados en la música no

⁹³ Concebida como un ejercicio técnico, *La ventana indiscreta* hace un uso brillante del sonido para la definición del espacio de la acción. Jeff, el protagonista que está en una silla de ruedas con una pierna rota, observa el patio interior de su casa y, tanto él como los espectadores, reconstruimos ese espacio en función de lo que se oye, y no tanto de lo que se ve, ya que su situación le limita a tener un único punto de vista (y en consecuencia también limita a los espectadores). La música que procede de las diferentes casas va creando una especie de caleidoscopio musical aparentemente aleatorio pero que en realidad está definiendo el espacio en el que suenan -de qué ventana salen, por ejemplo- y está caracterizando a los personajes y las vidas de cada una de esas ventanas. Se crean por tanto estas relaciones de causalidad hasta que al final de la película no será necesario mostrar la fuente de la que proceden porque el espacio sonoro ya se definió en las primeras escenas y el espectador ya lo conoce. John Cope y Harry Lindgren recibieron la nominación al Oscar a la mejor grabación de sonido en 1954.

diegética son caracterizados con piezas instrumentales compuestas originalmente para la película. Lo cual nos lleva a pensar en la música diegética constituida en estos casos por música preexistente como elemento definitorio de los espacios públicos, o al menos algo desvinculados de la vivencia más interna del personaje. *Shame* establece este contraste en varias escenas representando el creciente sufrimiento del protagonista con un *crescendo* progresivo en algunos bloques de la música compuesta originalmente por Harry Escott. Como decíamos, el aumento de la intensidad de la música hace llamar la atención sobre lo que esta música está caracterizando -el sufrimiento de Brandon acerca de su vida sexual- subordinando a un segundo plano todo lo que queda fuera de ello: vida pública, trabajo, familia, amigos y en general su entorno social, que se verá deteriorado por su incapacidad de controlar su adicción al sexo. A lo largo de la película, es esto último lo que prevalece y en una escena en la que Brandon está entrando a un bar, se crea este contraste entre los dos espacios simbólicos: el privado, a un nivel más íntimo, representado con la música original instrumental no diegética, y el público, con la música diegética preexistente que está sonando en el bar. Esta última será la que dejemos de oír mientras la no diegética satura el espacio sonoro sin ni siquiera dejar lugar a diálogos o efectos de sonido.

Como también vimos con el ejemplo de *King Kong*, la música cinematográfica tiene el potencial de dotar de cierta profundidad a los elementos narrativos, que pasan a convertirse en algo más que componentes puramente materiales y adquieren dimensiones simbólicas. También en este caso podemos hablar de un espacio simbólico que va más allá de la denotación física del mismo, un espacio metafórico con connotaciones que pueden llegar a tener un mayor alcance narrativo. En el caso de *Shame*, donde los espacios no sólo *son* sino que *simbolizan*, la creación y oposición de ambos nos permite entender el conflicto y la lucha interna del protagonista.

b. Tiempo

El segundo componente del continuo espacio-tiempo es uno de los elementos narrativos que mayor carga de subjetividad puede traer consigo. Si bien existen una serie de parámetros temporales fijos y objetivables, la sensación de tiempo es algo que viene de la mano directamente de la participación musical. Resulta un lugar común hablar de la música cinematográfica como de un “flexibilizador del tiempo”

(Chion, 1997, p.70), que a pesar de no alterarlo, lo disfraza, ya que “contribuye a alargar o comprimir el tiempo percibido y estructura el desarrollo del filme dándole las pausas adecuadas” (Fraile Prieto en Olarte Martínez, 2005, p.220). La música tiene la capacidad de generar la sensación de acortamiento o prolongación del tiempo. Por ejemplo, *2001. Odisea del espacio* (1968) comienza con un fondo negro que dura 2 minutos y 52 segundos hasta la aparición del logo de Metro Goldwyn Meyer. Este fragmento, que ya es considerablemente largo para llevar sólo un fondo negro, va acompañado de la pieza de Gyorgy Ligeti *Atmosphères* (1961), lo cual favorece la sensación de cierto acortamiento de la duración de la escena, a pesar de tratarse de una pieza musical apenas variable. En general, si esta película se caracteriza por algo es por la estaticidad y casi rigidez de muchas de sus escenas; sensación en ocasiones contrarrestada por la música y en ocasiones favorecida por la ausencia de ella y el empleo de una serie de efectos sonoros.

Aparte de este uso de la música como elemento modificador de la experiencia temporal, sus usos más habituales son, una vez más, como elemento caracterizador del personaje o como contextualizador de la historia en un periodo concreto. Aunque en un primer momento podamos asumir que las referencias temporales del personaje y el momento de la historia deban coincidir, no siempre ocurre así. *Kate & Leopold* (2001) cuenta la historia de un duque del s. XIX que se traslada del Nueva York de 1876 al del presente, donde se encuentra con los contrastes de un mundo moderno al que no pertenece. La manera empleada por Rolfe Kent para representar de forma cómica este choque cultural es a través de la caracterización del protagonista con un estilo musical diferente al del resto de personajes. Para ello compuso una serie de secciones musicales más cercanas a la música de salón del s. XIX que a la música propia de una comedia romántica de 2001 en la ciudad de Nueva York. En este ejemplo, por tanto, la referencia temporal de la historia no coincide con la referencia temporal de la música, con lo cual se está jugando con esta doble variable narrativa.

También debemos disociar historia y relato como dos tiempos distintos, aunque no tanto referidos al significado de sus referencias temporales, sino más al aspecto durativo de los mismos. Como uno de los aspectos temporales de la película más

fácilmente objetivables está el tiempo del relato⁹⁴, que se corresponde con la duración de la narración, esto es, los minutos de duración de la película⁹⁵. A diferencia del tiempo del relato y en pocas ocasiones con la misma duración⁹⁶, está el tiempo de la historia, que “es el tiempo que el observador presume que requiere la acción” (Bordwell & Thompson, 1996, p.80). Aunque no todos los autores hablan de un tercer tipo, Bordwell & Thompson (1996) incluyen en la clasificación el tiempo del argumento, consistente “en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa” (p.80), como una selección respecto al total del tiempo de la historia.

A pesar de que el tiempo de la historia sea la duración total del periodo de tiempo en el que se desarrollan los hechos, a su vez podemos hablar en muchas ocasiones de diferentes líneas temporales. Esto ocurre con frecuencia cuando un narrador se refiere al pasado a través de una analepsis, y será en ese pasado donde se desarrolle una de las líneas temporales. La otra línea temporal es la que tiene lugar en el tiempo en el que vive el narrador, y ambas pueden avanzar y desarrollarse distinta y paralelamente. No es raro, por tanto, encontrar diferentes formas de caracterizar musicalmente estas dos líneas narrativas con el empleo de diferentes instrumentos, estilos, armonías o formas musicales, en función, por ejemplo, del periodo histórico al que se quiera aludir en cada una de ellas.

Podríamos establecer incluso una distinción entre el tiempo -no en el sentido durativo, sino histórico- al que hace referencia la historia, entendiéndolo como el contexto, y el tiempo al que hace referencia el discurso. Teniendo en cuenta que la música forma parte de los elementos de la sustancia expresiva, vimos que puede emplearse para la contextualización de un personaje o de una historia en un periodo histórico concreto. Pero a veces se crea una disociación entre el tipo de música empleado para caracterizar a un personaje histórico y el periodo al que éste pertenece. Ocurre así con *Maria Antonieta* (2006) en su empleo de música *indie* y pop para retratar a la reina francesa en el último tercio del s. XVIII. El hecho de que

⁹⁴ Denominado por Bordwell & Thompson (1996), duración *de pantalla* o “tiempo de proyección” (p.81).

⁹⁵ Si bien estamos haciendo algunas referencias a aspectos discursivos en este apartado, profundizaremos en más matices al respecto en el apartado dedicado al discurso.

⁹⁶ En ocasiones, puede haber escenas musicales donde se interprete la pieza al completo y el tiempo del relato y el de la historia coincidan, pero suele ser más habitual cuando son fragmentos de película y no su totalidad.

Sofia Coppola decidiese emplear música de grupos como The Cure, New Order o Siouxsie and the Banshees y distanciarse tan claramente del periodo histórico en el que tiene lugar la historia -por cierto, exquisitamente recreado en dirección artística, vestuario y maquillaje-, responde a un intento de destacar el rasgo más importante del personaje que estaba siendo caracterizado: su juventud. El subtítulo de la película “La reina adolescente”, más allá de intereses comerciales, hace referencia a uno de los principales aspectos que determinaron su reinado y, de acuerdo a un sector de la historiografía, marcaron el futuro de Francia acelerando el proceso de la Revolución Francesa. Por tanto, si bien no en un sentido histórico, estas canciones ponen de relieve un aspecto temporal en cuanto a la edad de Maria Antonieta, que se convirtió en reina de Francia con 19 años.

En cualquier caso, esta disociación no debería resultarnos demasiado sorprendente, ya que uno de los principales rasgos de la música cinematográfica es su anacronismo estilístico. Ya vimos cómo el estilo imperante de la música cinematográfica durante el periodo clásico de Hollywood fue una evolución del estilo decimonónico europeo, y a pesar de que se diese una ruptura de tal modelo con nuevos estilos y caminos musicales por explorar, ha sido una constante encontrar este anacronismo en el cine. Fraile Prieto (en Olarte Martínez, 2005) recoge una cita de Epstein al afirmar que “todo arte que es imitación de una serie de acontecimientos [...] crea una deformación del tiempo histórico” (p.213), y esta deformación puede afectar, como se ha visto, a muchos niveles. El anacronismo estilístico se apoya en el hecho de que, en la medida en que el cine es ficción, (casi) cualquier recurso narrativo puede asumirse como válido. Si pensamos en *El planeta de los simios* (1968), nos encontramos con una historia en la que sus protagonistas viajan 2006 años hacia el futuro, a pesar de que la tripulación haya envejecido sólo 18 meses. La concepción atonal de Jerry Goldsmith, a pesar de ser brillante y acertada, parte de la asunción de que el futuro tendrá un sonido como el que él desarrolló. Y aunque sirviese a los propósitos de la película a la perfección, no deja de ser una aproximación caprichosa fruto de no saber qué dirección tomará la música dentro de miles de años.

Ocurre también a la inversa con mucha más frecuencia, sobre todo si pensamos en películas, no necesariamente históricas, pero sí contextualizadas en otros periodos. Por ejemplo, la composición de James Horner para *El nombre de la rosa* (1986),

una historia que tiene lugar en la Italia medieval del s. XIII, emplea el sintetizador de forma sistemática, lo cual, desde planteamientos cronológicos, no tiene ningún tipo de coherencia estilística, y sin embargo, cumple las funciones expresivas y narrativas a la perfección. Fraile Prieto (en Olarte Martínez, 2005) comenta que la composición de música para cine tiene limitaciones “*argumentales*, pues el estilo debe adaptarse a lo narrado” (p.218). Si bien estas limitaciones existen -en ocasiones impuestas más por los deseos de los productores que por la búsqueda de coherencia con la historia-, los compositores y directores son libres de emplear cualquier tipo de música para caracterizar, referenciar o evocar tiempos en el cine.

De hecho, es la evocación uno de los principales recursos de la música cinematográfica, en ocasiones de la mano de la técnica del *leitmotiv*, y en otras simplemente con el empleo de una melodía como desencadenante de un recuerdo del pasado. *Casablanca* crea un juego de opuestos entre la canción *As time goes by*, tanto en su versión con letra como en sus diferentes variantes orquestales, y la Marsellesa, pieza que también se desarrolló y varió de diferentes maneras (en ambos casos la partitura fue de Max Steiner). La primera se convierte en el referente que hace una alusión directa a los días que pasaron los protagonistas en París, y una vez que ya se ha contado esta historia y se ha relacionado de diferentes maneras con ese tema, cada una de sus apariciones no necesita ni de las imágenes ni de la historia de París para adquirir significado. El problema para los protagonistas es que el recuerdo de ese pasado choca con la triste realidad del presente en los días de la Segunda Guerra Mundial, momento que, representado en la Marsellesa, contrasta con el recuerdo de los protagonistas en París, y donde se genera un conflicto entre el interés particular y el interés general. De igual manera, se produce este enfrentamiento entre los temas que, como comentamos previamente al referirnos al espacio, aluden a algo que va más allá de un aspecto puramente material.

También en el caso del tiempo cinematográfico podemos hablar de un tiempo simbólico representado en la música, ya que no se trata tanto del momento en sí (el pasado a finales de los años '30 y el presente a principios de los '40), sino las implicaciones, complicaciones y conflictos que se derivan de ese contexto histórico en el que se desarrolla *Casablanca*. Debemos entender este tiempo simbólico como algo equiparable al espacio simbólico que previamente desarrollamos,

donde lo que verdaderamente determina la acción dramática son las circunstancias que rodean a ese espacio y ese tiempo, haciendo un todo continuo e inseparable llamado escenario.

c. Escenario

De la necesidad de crear un espacio fílmico surge la necesidad de crear un tiempo fílmico, pero más allá de eso, surge la necesidad de que exista una coherencia espacio-temporal fílmica que configure un escenario para la acción narrativa. La música debe trabajar para esta coherencia y la posibilidad de crear un continuo entre ambos elementos. El escenario, de igual forma que el espacio y el tiempo por separado, adquiere además una escala simbólica, pero sobre todo se constituye como “el lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus [del personaje] acciones y pasiones” (Chatman, 1990, pp.138-139). A medida que el personaje va estableciendo una serie de relaciones con el escenario en el que se mueve, en ocasiones se puede producir una cierta subjetivación del mismo, donde el personaje lo hace suyo y lo interioriza. Y es común observar cómo la música colabora a esta subjetivación de la experiencia del personaje en su escenario, en forma de recuerdo y con frecuencia ligeramente *romantizado*. La experiencia vivida por un personaje y la aparición de sus pasiones son caracterizadas por una música que tiñe la experiencia de un cierto aire de romanticismo que previamente no tenía⁹⁷. El escenario en el que se ha vivido tal experiencia tiene ahora un significado añadido por el protagonista que se representa en forma de música y que hace de la historia narrada una historia más personal con cierta fijación de un punto de vista.

Existen varios ejemplos en la historia del cine que han mostrado esta visión no sólo romántica sino *romantizada* de África como escenario de historias reales. Tales historias han tenido como protagonistas a personajes europeos que se han visto *transformados* por la experiencia en dicho escenario, mimetizándose con él y siendo

⁹⁷ Sobre esta capacidad de la música cinematográfica, Buhler et al. (2010) comentan que puede suponer una cierta forma de manipulación: “la música es con mucha frecuencia empleada para acompañar escenas de batallas en películas históricas, y uno de los peligros de este tratamiento es que la música ‘romantiza’ las escenas, dando valor a una de las partes, dotando a uno o más personajes de cualidades heroicas, o suavizando la brutalidad de lo que está representando la imagen” (p.224).

casi parte sustancial del mismo. Podríamos pensar en dos de estos ejemplos: *Lawrence de Arabia* (1962) -con música de Maurice Jarre-, donde el escenario es Egipto y el desierto de Arabia Saudita, y *Memorias de África* (1985) -con música de John Barry-, donde la acción transcurre en Kenia, ambas en el contexto de la Primera Guerra Mundial y ambas a partir de la presencia de las colonias británicas en el territorio. En ambos casos, la experiencia de sus personajes, T. E. Lawrence y Karen Blixen respectivamente, así como el recuerdo de la misma, está caracterizada por una música que sirve para subjetivizar tal experiencia. La evocación de los escenarios tiene ahora un carácter simbólico inseparable de la música con la que ha sido construido el escenario en el relato. De esta forma, la percepción que el espectador tiene de la historia es siempre una percepción filtrada por la experiencia del personaje, personalizada y más humanizada que si se limitasen a narrar sin música -o con una diferente- una serie de acontecimientos que tienen lugar en África en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

Uno de los aspectos más interesantes de la música cinematográfica, y algo a lo que el espectador lleva muchos años acostumbrado, es a su carácter de ubicuidad. Si bien fue una de las primeras y principales críticas formuladas por directores como Alfred Hitchcock o John Ford en los primeros años del cine sonoro, la normalización de la música en el cine ha hecho posible que cualquier escenario imaginable pueda estar acompañado de música. De hecho, este rasgo colabora también a crear el ambiente simbólico y personal que algunos espacios y tiempos adquieren. El poder simbólico de la música cinematográfica adquiere un valor especialmente relevante en escenarios en los que en ningún caso podría llegar a haber música. *Pena de muerte* (1995) emplea este recurso en la escena final de la ejecución mientras el protagonista se dirige hacia la sala donde recibirá la inyección letal. La Hermana Helen Prejean, que ha acompañado al reo en los últimos días de su vida, había pedido al alcaide de la prisión que momentos antes de su ejecución se pudiera poner un himno en el corredor de la muerte para acompañarle en el último momento, ante lo cual el alcaide respondió con una respuesta negativa. Sin embargo, a pesar de que en el nivel de la historia de ficción que se está narrando sea imposible que suene un himno en un escenario como éste, el discurso cinematográfico -y más concretamente la música- permite que en el relato sí pueda existir. La escena, por tanto, si bien no para los

protagonistas pero sí para los espectadores, adquiere un valor simbólico gracias al rasgo de ubicuidad de la música, que ha llegado a un lugar al que, en otras circunstancias, nunca hubiera llegado.

Este potencial de la música de llegar a escenarios carentes de ella es lo que Chion (1997) define como “plataforma espacio-temporal”, puesto que “fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente” (p.69). Pero como bien dice, igual que puede llegar a todos los tiempos y espacios, también puede permanecer fuera de ellos, sin caracterizar a uno más que a otros, sino sirviendo de hilo conductor entre todos.

* La indefinición temporal en la música de *Las horas*

Hasta ahora, parece que todas las funciones narrativas que cumple la música -para el personaje, el espacio y el tiempo- han consistido en la definición de rasgos que caracterizasen tales elementos narrativos y que sirviesen para identificarlos. Es decir, crear ejes de relación inseparables entre las músicas -como elementos discursivos- y los componentes de la historia. Sin embargo, la música cinematográfica, gracias a su carácter de ubicuidad, puede servir para permanecer fuera de esos escenarios y desvinculada de tales personajes. No necesariamente tiene que crearse una relación directa entre un tema musical y un personaje, una trama o un momento de la historia. Precisamente la música de cine puede caracterizarse por una cierta neutralidad e indefinición que no siempre nos permiten vincularla con algo específico, sino que más bien sirve de *envoltura* para muchos elementos narrativos sin referirse en concreto a ninguno de ellos.

En este sentido, la composición musical de Philip Glass para *Las horas* (2003) debía cumplir la función de conexión de las tres líneas narrativas con sus tres personajes, en tres lugares y momentos distintos⁹⁸:

⁹⁸ La música tenía que “mostrar en cierto modo la estructura de la película [...] para hacerla comprensible y que las historias no pareciesen separadas, sino unificadas, [...] tenía que ser el hilo conductor. [...] Escribí la misma música para las tres historias, y según reaparecían los personajes, aparecían variaciones de esos temas” (Glass en *The music of The hours*, edición en DVD, 2003).



Virginia Woolf
(Richmond, 1923)

Laura Brown
(Los Ángeles, 1951)

Clarissa Vaughan
(Nueva York, 2001)

Personajes protagonistas de la película *Las horas* (Stephen Daldry, 2003)
(fuente: <http://www.imdb.com>)

En lugar de que la música caracterizase a los personajes y sus escenarios por separado diferenciándolos por aspectos concretos, era necesario lo contrario: que la música vinculase las tres historias y crease anclajes significativos en diferentes momentos de la narración, como si las tres fueran parte de lo mismo, hilvanadas por un hilo conductor común.

A la introducción en la que vemos el suicidio de Virginia Woolf en el río Ouse (Sussex, 1941) le sigue la secuencia que presenta las tres historias al comienzo de un día en la vida de sus tres protagonistas:



Imágenes de la escena inicial de *Las horas* (Stephen Daldry, 2003) (fuente: capturas extraídas de la edición de la película en DVD de 2003, Miramax).

Si bien no queda claro el motivo, a partir de esta secuencia inicial sabremos que estas tres mujeres están vinculadas entre sí. De hecho, en estos 5 minutos que dura el bloque musical, se han creado relaciones temporales a cuatro niveles:

- conexión entre las tres décadas (1923, 1951 y 2001) y las tres protagonistas, cuyos nombres desconocemos.
- creación de paralelismos entre los diferentes momentos del día en las tres historias.
- articulación de los elementos estructurales de la música con los del plano (llegada del tren, acto de lavarse la cara, cambio de lugar del jarrón, etc.).
- representación a través de la música de lo que ocurre en la imagen. El propio Glass quiso crear una metáfora entre esa pieza musical y el acto de despertarse por la mañana⁹⁹, como algo que comienza pero se interrumpe y necesita cierto tiempo para lograr continuidad.

No será hasta la siguiente escena cuando sepamos en realidad cuál es la relación que existe entre las tres mujeres, que son, respectivamente, escritora, lectora y protagonista de *La señora Dalloway*, cerrándose así el círculo literario.



V. Woolf: “La Señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”.

L. Brown: “La Señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”

C. Vaughan: “Sally, creo que compraré las flores yo misma” (Hare, 2003)

Imágenes que siguen a la escena inicial de *Las horas* (Stephen Daldry, 2003) (fuente: capturas extraídas de la edición de la película en DVD de 2003, Miramax).

⁹⁹ “Cuando la oyes por primera vez parece que empieza y se detiene. La próxima vez sigue adelante, como por la mañana cuando no sabes si estás despierto o no. La música hace eso, empieza, se detiene, luego continúa, se detiene y luego sigue adelante.” (Glass en *The music of The hours*, edición en DVD, 2003).

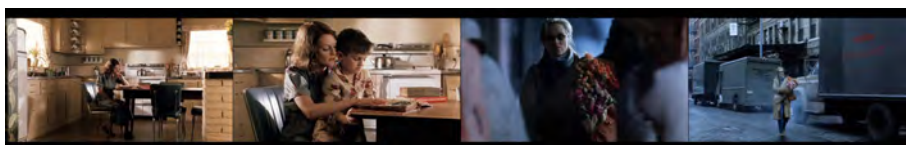
En cualquier caso, a pesar de que se tome a Clarissa Vaughan como protagonista de la historia que está siendo escrita y leída, también el personaje de Laura Brown es partícipe de ella, no se limita sólo a ser lectora. En cierto modo, todos los personajes son parte de la historia que Virginia Woolf está escribiendo, estableciéndose incluso relaciones con elementos de la novela *Las Horas*, de Michael Cunningham, en la que está basada la película, y con aspectos biográficos de la propia Virginia Woolf.

El siguiente nivel en la interconexión de las historias tiene lugar cuando se plantean tanto la relación que tiene el relato de las tres historias entre sí como la esencia dramática de la película: esto es, lo que las une y lo que las mueve.



La vida de una mujer en un solo día.

Sólo un día.



Y en ese día, toda su vida." (Hare, 2003)

Imágenes de *Las horas* (Stephen Daldry, 2003) (fuente: capturas extraídas de la edición de la película en DVD de 2003, Miramax).

Para Michael Cunningham, la conclusión tras su lectura de *La Señora Dalloway* es que “todo lo que necesitas saber sobre la vida humana está en realidad contenido en el día a día de la vida humana”¹⁰⁰ y esta esencia es la que el guionista y el resto de creadores trataron de trasladar a la película. Una de las principales dificultades fue mostrar que las decisiones que toma Woolf como escritora afectan al personaje

¹⁰⁰ Michael Cunningham en el material extra de la edición en DVD de la película *Las horas*, 2003, Miramax.

de su novela¹⁰¹, por ello fueron concebidas una serie de escenas en común entre las tres, convirtiéndose en puntos de anclaje y referencia de la experiencia conjunta entre 1923, 1951 y 2001. Y es precisamente en esta necesidad de unificar las tres historias donde la música juega su rol más importante: como conector de espacios, tiempos, personajes y líneas narrativas.

A partir de estas escenas, por tanto, ya se han planteado los parámetros discursivos, narrativos, musicales y argumentales de la película, donde la música encabalga las historias enlazándolas en un engranaje, en el cual, cuando avanza una, necesariamente avanzan las demás.

Volviendo a la cuestión de la indefinición espacio-temporal que planteamos al inicio, lo más acertado de la música de Glass está en la elección de un instrumento neutro como el piano. A pesar de ser una composición también para cuarteto de cuerda, arpa y celesta, el instrumento protagonista es el piano, precisamente por su “capacidad de viajar en el tiempo fácilmente”¹⁰². La neutralidad temporal de este instrumento, que no caracteriza a ninguno de los tres momentos de la historia en concreto, facilita una cierta desvinculación entre historia y discurso, y permite que la música discurra como si de otro flujo de conciencia se tratase. De esta manera, no sólo se conectan las tres historias en momentos clave del día que viven, sino que no se destaca ninguna de las tres por encima de las demás, cerrando el relato con la inserción de Laura Brown, el personaje que entendimos como lectora de la novela al principio, en el curso de la historia de ficción vivido por Clarissa Vaughan. A pesar de haber introducido algunas variaciones relativamente sustanciales en el material musical temático en ciertos momentos del clímax, Glass no asigna tampoco temas ni motivos diferentes a cada personaje, lo cual no hace otra cosa que favorecer la unidad narrativa. Se mantiene así la idea de una música similar, constante y casi obsesiva, que, en lugar de estar constituida por una línea melódica

¹⁰¹ “En el drama siempre es mejor mostrar que contar [...] Pero cualquier persona que intente adaptar la novela de Cunningham y descubra que gran parte de la acción principal tiene lugar en la cabeza de los personajes se enfrenta a una elección difícil: permitir o no que alguna de las tres mujeres comunicase sus pensamientos directamente a la audiencia. Me preocupaba que el sonido de la voz *over* automáticamente hiciese a la película pertenecer a un género reconocible -la película literaria- lo cual me llevó a inventar situaciones que trataran de acercarse a lo que Michael [Cunningham] había sido capaz de describir directamente” (Hare, 2003, p.ix).

¹⁰² Glass en *The music of The hours*, edición en DVD, 2003.

predominante, va avanzando a base de módulos concatenados. De hecho, es música que no parece concluir nunca, como un continuo musical, ya que detrás de un día viene otro, y detrás de una hora viene otra. Si bien su función principal no es tanto hacer avanzar las historias, sí lo es conectarlas, servirles de constante lazo narrativo, una concepción *gestáltica* para crear sensación de cierre y unidad.

El resultado es que *Las horas* goza de un planteamiento temporal en forma de un constante presente, que no es el de ninguna de las tres líneas narrativas. Se podría hablar de un nuevo nivel temporal existente en el propio acto de narrar, pero fuera de la historia misma. El potencial de la música en esta película es tal que podría conectar con más historias si las hubiese, puesto que queda algo ajena a las pasiones de los personajes, y se establece como malla temporal en la que las tres historias quedan suspendidas. La propia configuración del tema y el característico estilo minimalista y repetitivo de Philip Glass generan una sensación contradictoria y rica en estaticidad y dinamismo a la vez. La música no nos lleva necesariamente a Richmond, Los Ángeles o Nueva York, sino a cualquiera de los tres lugares o a ninguno de ellos. Como actualizador espacio-temporal, es capaz de traernos las tres historias al *aquí y ahora* del acto de narrar, que podríamos entender como la atemporalidad de un presente indefinido y diferente para cada espectador, pero donde las tres historias se universalizan como universales son los temas tratados en ellas, fuera del tiempo y fuera del espacio.

• SUCESOS: ACCIONES Y ACONTECIMIENTOS

Continuando con el estudio de los elementos de la historia, Chatman (1978) crea una segunda categoría que denomina 'Sucesos', término con el que se refiere a lo que ha ocurrido, está ocurriendo u ocurrirá, y lo divide a su vez en acciones y acontecimientos. Nuevamente resulta casi imposible separar los sucesos del personaje, entendiéndolo que las acciones son actos provocados por ellos *-pratto-* y que los acontecimientos son actos vividos o sufridos por ellos. En cualquiera de los casos, tal y como comentamos previamente, es la necesidad dramática del personaje lo que determinará su comportamiento, y a partir de lo cual debemos entenderlo (tanto las acciones que realiza como su reacción a los acontecimientos vividos por él). Aunque ya implique entrar en el terreno de los aspectos discursivos,

“la disposición de los sucesos”¹⁰³ puede venir en muchas ocasiones de la mano del aspecto musical respecto a lo que se muestra, sugiere, evoca u oculta. Y de igual forma que ocurría con los personajes, los sucesos a los que se les asigna música van a ser considerados con frecuencia más importantes que los que no, ya que éstos pueden pasar mucho más desapercibidos ¹⁰⁴. Incluso, dentro de esta jerarquización de sucesos, a partir del empleo de ciertas músicas (se considerará más importante una música que destaque sobre las demás por su estilo), una orquestación determinada (no es lo mismo el empleo de una flauta *piccolo* que el de un trombón), una mayor intensidad sonora en la descripción de acciones o el empleo de música instrumental respecto al uso de una canción con letra que activamente puede narrar los hechos en el texto.

La descripción y caracterización de acciones y acontecimientos en la historia de la música de cine ha ofrecido desde los orígenes de la misma dos posibilidades: o bien centrarse en los detalles de la acción que está teniendo lugar en pantalla, o bien tratar de crear un sentido de unidad musical que dé forma a los acontecimientos de manera global y proporcione el tono general de la película¹⁰⁵. En un sentido más

¹⁰³ Tomando la definición de *trama* propuesta por Aristóteles (en Chatman, 1978, p.43).

¹⁰⁴ A la inversa puede también ocurrir: si hay un continuo de música o una gran presencia de ella, el suceso que venga acompañado por un silencio estructural, se destacará por encima del resto, aunque sólo sea por recibir un tratamiento discursivo sustancialmente diferente. Así ocurre en el inicio de *El sueño eterno* (1946), en la que hay un continuo de música durante los tres primeros minutos de la película, correspondientes a los títulos de crédito iniciales y la primera escena. Sin embargo, cuando comienza la conversación entre el detective privado Philip Marlowe y el General Sternwood, el bloque de música finaliza. El uso del silencio estructural indica la relevancia de esta conversación, lo cual sentará las bases argumentales del resto de la historia.

¹⁰⁵ “Los compositores emplearon varias formas de aproximarse a sonorizar el cine. Los dos métodos básicos venían heredados del cine mudo: tocar de acuerdo al tono general de la escena, que se había asociado sobre todo con la práctica orquestal, y tocar más de acuerdo a los detalles, más asociado a los pianistas que improvisaban. Ambos métodos continuaron al llegar el cine sonoro, con el tono general empleado para crear espectáculo y facilitar la creación de secuencias de montaje, y destacando los detalles gracias al empleo de *underscore* en los diálogos, especialmente en escenas melodramáticas. Acompañar los detalles tenía una ventaja en las secuencias de diálogo en las que la música se componía cuidadosamente para que pudiera ser insertada alrededor y entre las líneas del diálogo, mientras que acompañar de acuerdo al tono general -por ejemplo, un tema de amor- necesariamente se hacía como se había escrito [...]. Acompañar al tono general se mantuvo como una solución común, porque se mantenía la ventaja importante de la continuidad, con ideas y temas musicales completos, más que la aparición de una serie de fragmentos, *fermatas* y *stingers* sin demasiada coherencia musical. La continuidad musical permitía además la conexión de planos, que de otra manera no tendrían nada que ver entre sí, y de este modo reforzar la idea de secuencia” (Buhler et al., 2010, pp.322-323).

específico de la acción que tiene lugar en pantalla, podemos partir de la base de que “cualquier tipo de movimiento visual puede tener su equivalente a nivel auditivo, especialmente a nivel musical” (Lissa, 1965, p.74). Y estos movimientos o cambios en la escena se pueden manifestar de diferentes formas:

- movimiento interno del plano en objetos o protagonistas.
- movimiento de cámara (*zoom*, *travelling*, panorámicas, cambio de angulación...)
- cambio en la escala de la orquesta en función del cambio de la escala del plano: con frecuencia podemos encontrar una correspondencia entre grandes escenas, espacios, grupos de personajes, persecuciones y enfrentamientos, con el empleo de grandes orquestas; de la misma manera, en planos más pequeños y espacios más reducidos con pocos personajes y mayor intimidad, las orquestas pueden reducirse notablemente.
- diálogos (con sus respectivos silencios, pausas, articulaciones de pregunta-respuesta, cambios de intensidad o velocidad...)

Olarte Martínez (2001) habla de una categoría de la música cinematográfica que hemos decidido incluir en este apartado ya que hace referencia a un aspecto concreto de la acción o los acontecimientos narrativos: la música imitativa, cuyas funciones asemeja a la música programática clásica y romántica, ya que al oírla, el espectador es capaz de imaginarse, por ejemplo, fenómenos de la naturaleza o generar imágenes mentales de fenómenos atmosféricos.

En todos estos ejemplos, una de las técnicas empleadas más habituales es la del *mickey-mousing*, que de manera más o menos extrema puede ser un recurso gráfico e ilustrativo de lo que está ocurriendo en pantalla, a pesar de que en ocasiones cree una cierta atmósfera más infantil y juguetona de lo necesario.

Desde el planteamiento del tratamiento de la acción en un sentido más general y con sentido de unidad narrativa, la música de cine puede funcionar a dos niveles:

- estableciendo el tono general de la película en los créditos iniciales de la misma (muchas veces, directamente de la mano de la asociación de un tipo de

música a un género cinematográfico concreto), o en su defecto, puede establecer el tono de una escena concreta.

- como elemento de anticipación o evocación narrativas: es capaz tanto de referirse a algo que va a ocurrir, como a algo que ya ha ocurrido.

El inicio de *Psicosis* es un ejemplo de ambas posibilidades, ya que durante los títulos de crédito iniciales, antes de que comience la acción como tal, se va preparando el tono general de la película y se va anticipando algo que no ocurrirá hasta 45 minutos después: el asesinato de la protagonista. Sin embargo, hasta este momento, este bloque musical -que aparece también mientras ella huye de Phoenix con su coche- no hace referencia a algo demasiado concreto, o a algo que el espectador sepa. Son sucesos que están por venir y que van preparando y anticipando la trama principal de la película. Podríamos decir incluso que en esta ocasión el discurso -la música, en concreto- se adelanta a la historia.

Existe una técnica narrativa que ha resultado de las mejores a la hora de sintetizar información y poder concentrar en pocos minutos una gran cantidad de acontecimientos importantes para la comprensión del relato pero a los que no es necesario dedicarles demasiados minutos. Sedeño Valdellós (2007) se refiere a ella como 'secuencia de montaje'. En ella "se prescinde de todo nexo espacial y temporal entre los planos que la componen. El entramado visual, sometido a una fuerte fragmentación espacial y a una hiperbólica condensación temporal, funciona con una intención de resumen". Si bien es muy frecuente que no se dé tal nexo espacial, no es siempre así, ya que en ocasiones se emplea precisamente el espacio simbólico como un punto de referencia y anclaje a partir del cual elaborar tal secuencia. Aun así, más allá de los cambios de espacio o lugar que pueden darse, en ocasiones se emplea la voz *over* que articula la narración de los hechos, y con más frecuencia aún, se emplea música, que proporciona un sentido narrativo de inicio y final.

Martin Scorsese es uno de los directores que más brillantemente emplea este tipo de recursos narrativos en sus películas, y con frecuencia son secuencias incluidas al comienzo de las mismas para contextualizar la historia y plantear una serie de precedentes de los que partir. Mientras oímos *La pasión según San Mateo* (1729) de J. S. Bach, *Casino* (1995) comienza con la explosión del coche del personaje protagonista cuando éste sale de su casa. En un sentido cronológico, éste es

prácticamente el final de la historia, pero la secuencia narrativa que se inicia sintetiza con el empleo de varias canciones cómo se ha llegado hasta ese punto. Además de estas músicas -en coherencia, por cierto, con el momento en que tiene lugar la historia-, la voz *over* del protagonista va presentando personajes, relaciones entre ellos, tramas, lugares y acontecimientos. Y a partir de este punto, finalizada la secuencia de montaje, se retoma la historia en un sentido lineal. En *La edad de la inocencia* (1993), también de Scorsese, el empleo de este recurso narrativo tiene lugar al final, cuando, tras detenerse en los acontecimientos centrales de la historia, se hace una síntesis de varios años que los protagonistas asocian con un espacio de su casa: el salón. Con un movimiento de cámara de 360° y sin moverse de su eje, el espacio de ese salón se va transformando a medida que una serie de miembros de la familia nacen y mueren con el paso de los años. La secuencia, cuya música es parte de la composición original de Elmer Bernstein, se articula a partir del significado de ese espacio para el protagonista, donde han tenido lugar los acontecimientos más relevantes de su vida.

Respecto a estas dos posibilidades a la hora de caracterizar los sucesos con música, Gértrudix Barrio (en García García, 2006), habla de una función constitutiva por la que la música da ritmo, hace avanzar la acción (tanto a un nivel general como específico) y puede generar sensación de movimiento.

A pesar de haber sido estas dos las principales tendencias a la hora de caracterizar los sucesos, deberíamos considerar un término medio que, sin ser una aproximación demasiado global, tampoco detalla aspectos concretos de la escena a nivel interno. Se trata en realidad de la clasificación más habitual acerca del grado de coherencia que existe entre música e imagen, donde se suelen plantear dos opciones: paralelismo y contrapunto¹⁰⁶. Más allá de que exista tal coherencia entre lo que la música comunica y lo que aparece en pantalla -fuera incluso de ciertas subjetividades-, Gorbman (1987) propone un tercer tipo que denomina “implicación mutua” (p.16), donde imagen y música son inseparables, mantienen una relación de interdependencia y no deberían concebirse como autónomas en ningún caso.

¹⁰⁶ Paulin (en Buhler et al., 2000) incluye diferentes denominaciones para este mismo concepto: sincronización y ausencia de sincronización, consonancia audiovisual y disonancia audiovisual, redundancia y no redundancia.

Por último, queremos destacar una categoría propuesta por Michel Chion (1997) que se ha convertido en un referente en los estudios de música cinematográfica pero que en ocasiones se ha llegado a malinterpretar¹⁰⁷. El autor habla de música empática y anempática entendiendo la primera en relación de paralelismo con la imagen y creando un efecto *redundante*; sin embargo, en la segunda no se crea tanto un contrapunto como cierta indiferencia y desvinculación hacia la imagen, “continuando su curso como si nada hubiera pasado” (Chion, 1997, p.232)¹⁰⁸.

Como hemos visto hasta ahora, existen numerosas formas de caracterizar los elementos de la historia, y su estudio se puede hacer por separado pero no en un sentido absoluto, ya que, sobre todo lo que concierne al personaje, es prácticamente imposible separarlo del lugar y el momento en el que se encuentra, así como de los sucesos de los que es protagonista. De igual manera, hay aspectos discursivos que, si bien no hemos detallado, sí hemos mencionado, porque difícilmente podemos entender la historia sin tener en cuenta el discurso, y a la inversa. A continuación, entramos a estudiar los aspectos del discurso cinematográfico aplicados a la música.

B. DISCURSO (CÓMO)

Siguiendo la estructura narrativa propuesta por Chatman (1978), debemos ahora abordar el estudio del discurso como una manifestación cinematográfica audiovisual, esto es, formado por elementos tanto visuales como sonoros. De manera más concreta, la banda de sonido suele estar constituida por diálogos, música y efectos sonoros, subcomponentes que están “más o menos incluidos en una pasta global, una textura, o, por el contrario, [oímos] cada uno por separado de manera muy legible” (Chion, 1997, p.145). Este rasgo de consistencia que sugiere Chion es lo

¹⁰⁷ Xalabarder (2006) hace una interpretación algo libre de la propuesta teórica de Chion entendiendo que la que éste denomina ‘anempática’ es la música que “produce un efecto contrario al propuesto por las imágenes: es decir, música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras, o a la inversa: una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje en calma” (p.51).

¹⁰⁸ El autor incluye una tercera categoría en la que habla de “músicas que no son ni empáticas ni anempáticas, que tienen o bien un sentido abstracto, o una simple función de presencia, un valor de poste indicador y, en todo caso, sin resonancia emocional precisa” (Chion, 1993, p.20).

que directamente determinará tanto su comprensión como su efectividad, algo que para Reay (2004) está también condicionado por el lugar que ocupan estos elementos en la banda de sonido y cómo se combinan entre sí, ya que, como vimos anteriormente, existen diferentes maneras de hacer destacar un elemento sobre otro. Larsen (2007) comenta que la música “subraya partes de la narración, indicando cómo debemos, como espectadores, leer o articular lo que vemos y oímos” (p.99). De esta manera, se pueden crear jerarquías dentro de los elementos narrativos en función de la relación que éstos guarden con los bloques musicales, a partir de dónde se encuentren ubicados y de qué relación mantengan con los demás aspectos discursivos¹⁰⁹.

Dentro de los aspectos discursivos musicales, existe una forma musical que es la canción, formada por elementos tanto musicales como textuales y que se convierte con frecuencia en una segunda voz para el personaje. Chion (1997) plantea que “representa el carácter efímero, particular y al mismo tiempo impersonal” (p.288) del personaje, sin embargo, puede ser también una expresión muy íntima de sus emociones, en ocasiones como la manifestación musical de algo profundo y primario que resulta difícil mostrar de otra manera. Su carácter simple, cantable y fácilmente recordable hace de la canción un recurso cómodo y casi siempre eficaz, en cualquiera de los niveles diegéticos y con cualquiera de las funciones narrativas.

• NIVELES DE DIÉGESIS

Uno de los principales aspectos que han de estudiarse en la música cinematográfica desde el punto de vista discursivo es el nivel de diégesis en el que se encuentra ubicado el bloque musical. Si partimos de la propuesta teórica de Gorbman (1987), el concepto de diégesis alude al “mundo espacio-temporal de las acciones y los personajes al que implícitamente se refiere la narración” (p.21). Esta propuesta nace de las aportaciones teóricas de *filmólogos* como Gérard Genette y Etienne Souriau, y

¹⁰⁹ “Anahid Kassabian analiza cómo la música se relaciona con otros aspectos de la escena y cuánta atención prestan los espectadores a la música respecto al diálogo, elementos visuales y otros aspectos. Habla así de un “attention continuum”, alegando que generalmente a las canciones se les presta bastante atención; una escena en la que sólo hay música, ésta se convertirá en el foco de atención. El siguiente paso en este “continuum” es la música que no necesita competir con otros sonidos, que están ahí pero pasan más desapercibidos que la música. Por otro lado, están las escenas en las que hay mucha acción visual, habitualmente tanto con efectos sonoros como con música, pero con poco o nada de diálogo; y finalmente la música va a ser el elemento que más pase desapercibido cuando se emplea como música de fondo en una escena con diálogos” (en Reay, 2004, pp.31-32).

supone la base teórica en función de la cual analizar hasta qué punto y en qué grado la música cinematográfica forma parte de este mundo de ficción.

Si bien estamos volviendo a lugares comunes en la teoría de la música cinematográfica, queremos detenernos a definir los diferentes niveles de diégesis¹¹⁰, ya que hay algunas propuestas de autores que consideramos importantes y que matizan aspectos acerca de este grado de *pertenencia* de la música respecto a la película¹¹¹:

- a. Música no diegética: denominada por Chion (1997) “música de foso” (p.82), es la música que no pertenece a las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrolla la historia y que en consecuencia no será parte de la experiencia de los personajes, de manera que su fuente nunca es revelada¹¹².

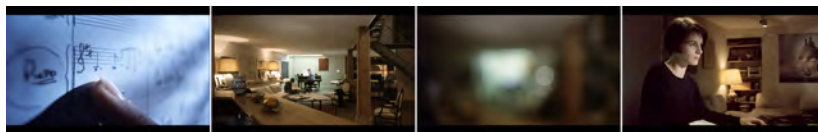
¹¹⁰ Se recomienda la lectura de Heldt (2013, pp.19-133), donde el autor se detiene, cuestiona y revisa el concepto de diégesis desde los planteamientos narratológicos de la literatura, posteriormente aplicados al cine, y por último con su equivalente a la música de cine. Su trabajo es completo, concienzudo y crítico, ofreciendo una amplitud de posibilidades no siempre habitual en estos estudios.

¹¹¹ Remitimos aquí a una propuesta de Payri (2014) acerca de estas tipologías en función del nivel diegético en el que se encuentre ubicada la música. Destacamos una categoría que el autor denomina “música extendida o desauricularizada”: cuando una música que tiene una justificación diegética, pasa a oírse con una auricularización cero, es decir como si fuese una música extradiegética, y se comporta de hecho como una música extradiegética pudiendo flotar entre escenas (esta vez sin justificación diegética”).

¹¹² García Jiménez (2003) no emplea el término ‘música no diegética’, sino el de “música extradiegética”, ya que “no participa ni de la acción ni del tiempo” (pp.251-252). Sin embargo, Winters (2010) establece otra definición para extradiegética a partir de la diferencia con la intradiegética, como dos tipos diferentes de música ficcional (junto con la diegética). La diferencia entre ambas radica en el grado de vinculación en la historia y su relevancia narrativa. Así, la música extradiegética “debe ser entendida como música cuya lógica no viene dictada por los acontecimientos del espacio narrativo, y por lo tanto no forma parte de la *fábula* de la película. Es música que acompaña ciertas secuencias de montaje, o parece deliberadamente desvinculada del aquí-y-ahora del espacio narrativo. [...] La música intradiegética existe en el tiempo y espacio narrativos, y está por tanto concebida como parte de la *fábula* de la película: puede considerarse que está generada por los propios personajes (como resultado de un movimiento físico, como un caso de *mickey-mousing*, como expresión de su estado emocional o como una tarjeta de presentación musical) o por el espacio geográfico de una película” (pp.27-30). En este artículo, Winters hace una revisión del concepto de diégesis en la música cinematográfica a partir del rol narrativo que más o menos activamente juega la misma. “Sustituyendo ‘no diegética’ por ‘extradiegética’ e ‘intradiegética’ en mi conceptualización, no sólo sugiero que la música de fondo cumple un rol constitutivo en la creación de la diégesis, sino también muestro el potencial musical para que juegue un rol activo en la diégesis a pesar de permanecer inaudible para los espectadores” (Winters, 2010, p.39).

- b. Música diegética: denominada por Lack (1999) “música narrativa” (p.361) y por Chion (1997) “música de pantalla” (p.82), es, por oposición, aquella perteneciente al mundo creado en la película, que existe en el espacio-tiempo en el que tiene lugar la historia y que los personajes pueden llegar a oír, crear, manipular, dando a conocer al espectador en ocasiones la fuente de la que procede. Forma parte del mismo mundo de ficción y se encuentra dentro de esas coordenadas. Respecto a la música diegética, introducimos aquí una subclasificación de música “diegética externa” y “diegética interna”, a partir de los conceptos desarrollados por Bordwell & Thompson (2004, p.368) aplicados al sonido. Tomando la definición de los autores sobre el sonido diegético externo, podemos entender que cuando se trata de música es aquella que, como espectadores, entendemos que procede de una fuente sonora existente en la escena. A su vez, si podemos ver en pantalla la fuente, estamos ante un ejemplo de música diegética *in* o en campo, y si no es así, se trata de música diegética *off* o fuera de campo, aunque “en contraposición al sentido de la vista, el oído no nota la diferencia entre lo que está en campo y fuera” (García García, en García García, 2006, p.105). Sin embargo, el caso de la música diegética interna “es la que procede de la mente de un personaje; es subjetiva” (Bordwell & Thompson, 2004, p.368). Denominada por Gorbman “música metadiegética” (1987, p.22)¹¹³, se trata de una música que no oyen todos los personajes, sino que es pensada sólo por uno de ellos. En *Tres colores: azul* (1992), Krzysztof Kieslowski ubica algunos bloques musicales de la composición de Zbigniew Preisner en este nivel de *metadiégesis*. Al final de la película, cuando la protagonista decide terminar el concierto que su difunto marido dejó inacabado, el espectador puede *oír* lo que ella está leyendo en la partitura.

¹¹³ “Leí la obra de Gérard Genette, el narratólogo francés, quien empleó el término ‘narración metadiegética’ al referirse a una narración hecha por un personaje dentro de una narración mayor. Transferí esta idea a la música cuando es ‘narrada’ o pensada por un personaje” (correspondencia personal con Claudia Gorbman el 4 de agosto de 2009).



Imágenes de la película *Tres colores: azul* (Krzysztof Kieslowski, 1992)
(fuente: capturas extraídas de la edición de la película en DVD de 2005, Cameo Media).

A medida que va haciendo correcciones en la orquestación -“más suave, sin la percusión; vamos a quitar las trompetas; piano, piano...; en vez del piano”, “¿una flauta?”, “una flauta” (Piesiewicz & Kieslowski, 1993)-, la música va sufriendo todas estas modificaciones instrumentales que el espectador puede oír. Se trata de un caso muy particular y poco común que podríamos ubicar en la categoría de música metadieética, ya que es música pensada/imaginada por el personaje protagonista, que piensa/imagina cómo sonará lo que está leyendo.

Heldt (2013) recupera un concepto planteado por Norden (2007) que éste denomina “comentario diegético” y que aquél define como “música ubicada en la diégesis pero empleada para comentar algo de la historia desde una perspectiva que no puede ser ubicada en la diégesis” (p.84). Es la forma de plantear el punto de vista, comentario, apunte de un narrador, y puede ser un ‘indicador musical’ en forma de canción o pieza musical.

A medio camino entre la diégesis y la no diégesis, o más bien desde el punto de vista de que la no diégesis trasciende hacia la diégesis, Heldt (2013) recupera el término “supradiégesis” ¹¹⁴ (p.106) aplicado especialmente al cine musical. El concepto hace referencia a los momentos en los que en escenas musicales, la música diegética acaba teniendo un acompañamiento no diegético¹¹⁵.

Por último, como una combinación simultánea de las dos manifestaciones musicales, Nieto (2003) habla de la diégesis paralela al referirse al ejemplo de la escena final de *El padrino III* con el “Intermezzo” de la ópera de Mascagni *Cavalleria Rusticana*. Más allá de ser escenas paralelas, la música

¹¹⁴ Propuesto por Altman en 1987 en su obra *American film musical* (incluido en la bibliografía). El autor en realidad propone el término *supra-diegesis*, que Heldt contrae a *supradiegesis* y que nosotros traducimos a *supradiégesis*.

¹¹⁵ Denominado por Payri (2014) “música paradiegética”.

que acompaña al montaje de ambas, procede de una fuente que está sólo en uno de los espacios en los que tiene lugar la acción. Por ello, tal paralelismo diegético viene de la alusión que hacen las imágenes a un espacio y la música a otro.

- c. Música ambi-diegética: con frecuencia, se borran los límites entre la música diegética y la no diegética y ciertos bloques que se presentan en el discurso como diegéticos pueden pasar a no serlo en la escena siguiente. A este respecto, Holbrook (2004) emplea el término música ambi-diegética para referirse de manera específica a música que “(como la música diegética), aparece en pantalla interpretada por uno o más de los personajes pero que (como la música no diegética) hace avanzar el desarrollo de la trama, el personaje u otros aspectos cinematográficos”¹¹⁶ (pp.171-172). Esta definición supera ya ciertos límites discursivos para adentrarse en los niveles de la historia, ya que directamente atribuye un rasgo narrativo a la música no diegética diferenciándola de la diegética. Si bien estos rasgos de la música no diegética se cumplen en la mayoría de los casos, no quiere eso decir que la música diegética no tenga funciones narrativas. Existe un ejemplo que a primera vista podríamos entender como un caso de música ambi-diegética pero que en el sentido estricto y desde planteamientos discursivos no es así: *La ventana indiscreta*. La intención de Hitchcock era mostrar “cómo una canción popular era compuesta y desarrollada gradualmente a medida que avanzaba la película, hasta que en la escena final era interpretada en una grabación con un acompañamiento de orquesta” (en Schroeder, 2012, p.130). El tema que compuso Franz Waxman para esta película se llamó “tema de Lisa”, ya que iba dedicado a la pareja protagonista y, de manera más específica, al personaje femenino interpretado por Grace Kelly. El uso que hizo Hitchcock de esta pieza iba mucho más allá de la mera interpretación de la canción por parte de un

¹¹⁶ También Heldt (2013) plantea un tipo de música ambi-diegética que él denomina “would-be-diegetic music” (p.69), y que podemos traducir como ‘música que sería diegética’, referida a este tipo en la medida en que ya ha aparecido a nivel diegético pero lo hará en posteriores apariciones a nivel no diegético. El hecho de que en la primera o primeras apariciones se ubique dentro de la diégesis hace que en las apariciones posteriores se trate de música algo más vinculada al personaje y a la historia en general, a pesar de su ubicación no diegética.

vecino y se convirtió en el tema principal que en un nivel diegético cumplía funciones narrativas, según Holbrook, más propias de la música no diegética.

Como una variante de la música ambi-diegética y con una importante trascendencia narrativa, Earle Hagen (en Rosar, 2002) introduce el concepto de *source scoring* como “una de las técnicas más valiosas en el cine. Este tipo de música es *diegética*¹¹⁷ en su contenido, pero adaptada a ciertas necesidades” (p.7) narrativas, en función de las cuales la música sufre una serie de variaciones y desarrollos orquestales que la alejan de su forma original de música diegética y la convierten en una pieza más de la partitura orquestal de la película ubicada en la mayoría de los casos en un nivel no diegético. *El talento de Mr. Ripley* comienza con una canción - *Lullaby for Cain*- que, tanto por las referencias textuales como por el material temático, se convertirá en uno de los temas más importantes de la película. Su primera aparición es a nivel diegético en los títulos de crédito iniciales donde vemos al protagonista de la película, Tom Ripley, interpretándola al piano mientras acompaña a una soprano. Este tema, con música de Gabriel Yared y texto de Minghella, es variado, reorquestado y desarrollado de muy diferentes maneras, que aparecerán siempre como bloques no diegéticos. El valor de esta técnica es que bien puede servir para mostrar al espectador la conexión del personaje con este tema musical, su grado de interacción con él y los motivos que le han llevado a tal interpretación de la pieza en el contexto de la historia. Esta información por tanto sirve de punto de partida para la comprensión del personaje y más en concreto de las posteriores escenas en las que va a aparecer este tema orquestado y ya sin texto. El hecho de que se convierta en uno de los principales temas musicales de la película concede un nuevo estatus a la canción inicial, que pasa de ser algo circunstancial de una escena a convertirse en el elemento musical que vincula, articula y da sentido de cierre a toda la narración.

¹¹⁷ En realidad, el autor no emplea el inglés *diegetic* sino *source*, que es el término habitualmente empleado por directores, compositores y montadores para referirse a la música diegética haciendo alusión a la existencia de una fuente de la que procede la música que existe dentro del tiempo y el espacio narrativos.

Desde estos planteamientos narrativos, la distinción discursiva entre música diegética, música no diegética y todas sus variantes puede servir a los directores y compositores para proporcionar diferentes tipos de información. Ya comentamos al hablar del personaje que la música diegética suele proporcionar información más externa, concreta e inmediata de la historia, dejando los aspectos más íntimos, introspectivos y abstractos a la música no diegética. Por ejemplo, éste es el uso que Anthony Minghella ha hecho de la música, sobre todo en películas como *Cold Mountain*, *El paciente inglés* o *El talento de Mr. Ripley*. Y gracias a la combinación de estos dos tipos de músicas se pueden crear contrastes y choques entre ambas que se convierten en argumentos narrativos y elementos de caracterización espacial, temporal o del personaje. Sin embargo, a pesar de que sea ésta la tendencia que hemos observado -más allá de la obra de Minghella u otros autores-, no existen reglas universales para el empleo de la música en función de su nivel diegético y no siempre tienen por qué darse esta dicotomía y este contraste.

Como hemos visto hasta ahora, la música se caracteriza por un casi constante rasgo de ubicuidad, ya que “no está sujeta a barreras de tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo real y cronológico” (Chion, 1997, p.69). Si bien al hablar del espacio como elemento de la historia analizamos este rasgo, también podemos hablar de una ubicuidad discursiva, ya que los diferentes niveles diegéticos en los que se puede ubicar un bloque pueden ser matizables y cambiantes, y se convierten en un espacio permeable para que la música alcance diferentes grados de vinculación y participación narrativas.

· Principios discursivos de orden, duración y frecuencia

De igual manera que Chatman (1978) aplica la teoría narratológica de Genette a la narrativa cinematográfica, nosotros también hemos decidido analizar la estructura de la transmisión narrativa en la música de cine a partir de los principios de orden, duración y frecuencia. La forma en que se presentan y se reparten los bloques musicales en el discurso puede proporcionar información muy relevante a nivel narrativo si tenemos en cuenta aspectos como la ubicación y orden de los mismos, la combinación de unos temas con otros o el número de veces que aparecen.

a. Orden:

El estudio del principio discursivo del orden aplicado a la música cinematográfica puede abordarse desde dos planteamientos:

- el orden en la presentación de los acontecimientos: si bien éste es un aspecto que puede afectar a un nivel puramente argumental, el papel que juega la música en este sentido es crucial, ya que en caso de darse elipsis temporales - analepsis o prolepsis-, con frecuencia será la música la que facilite tal transición o sea el elemento discursivo que haga alusión a una situación del pasado o del futuro sin necesidad de que exista tal salto temporal en la imagen.
- el orden en la presentación de los temas musicales: aunque puede resultar algo arriesgado hacer afirmaciones a este respecto, en ocasiones pueden establecerse jerarquías de temas musicales en función del orden en el que van apareciendo. Si bien en el cine actual el primer bloque de música no tiene por qué ser necesariamente el que lleve el tema principal de la película, sí fue así durante los años del periodo clásico de Hollywood. Refiriéndose a los títulos de crédito iniciales¹¹⁸, London (en Buhler et al., 2000) comenta:

Con frecuencia tenían una forma bipartita. El tema 'A' funcionaba como tema de apertura y era asociado con el título de la película: podía referirse a un personaje específico (masculino), pero no necesariamente, o a un escenario; [...]. Sin embargo, el tema 'B', normalmente con orquestación y dinámica reducidas y un carácter más lírico, era asociado con el personaje femenino. (p.87).

Este bloque inicial¹¹⁹ servía, entre otras cosas, como referencia para la presentación de temas y motivos que posteriormente iban a ser desarrollados,

¹¹⁸ Denominados por Radigales (2008) "bloques genéricos" (p.25), lo cual también incluye los títulos de crédito finales.

¹¹⁹ Davis (1999) comenta que "La música que aparece al principio de la película cuando se incluyen los créditos es llamada 'main title music' [que podríamos traducir como 'música de los créditos iniciales'], o simplemente créditos. El objetivo es establecer el modo o el tono de la película. El público necesita saber qué tipo de historia está a punto de experimentar, y la música se lo tiene que decir. [...] Los créditos son uno de los pocos momentos en los que el compositor se puede explayar un poco porque no hay momentos dramáticos que destacar, y porque la entrada dura normalmente entre dos y cuatro minutos. Esto es tiempo suficiente para hacer un resumen musical bastante completo, especialmente si el tema tiene partes 'A' y 'B', mientras que en muchas entradas durante la película no hay tiempo de completar estas ideas" (p.149).

en cierto modo, como si se tratara de un tema con variaciones algo expandido. El precedente directo de este bloque de títulos de crédito -o títulos iniciales- del cine clásico es, según Sánchez Sanz (2010), la obertura operística, que a partir del s. XIX dejó de ser “un mero prólogo instrumental [...] al espectáculo” y pasó a convertirse en “parte del mismo y de su unidad dramática” (p.276). Siguiendo la tradición wagneriana y el ideal del sinfonismo romántico, esta unidad musical y dramática debía plantearse desde el mismo inicio del espectáculo, que es ya el inicio de la narración, no tanto desde planteamientos visuales, pero sí musicales¹²⁰. Y más allá de las funciones meramente preparatorias, y ya sin la necesidad de hablar en pasado, el bloque inicial, tanto si se trata del tema principal como si no, va a convertirse en el filtro a través del cual entender la narración que se inicia.

Más allá de este tema de apertura, una de las principales claves a la hora de comprender la lógica narrativa de la música cinematográfica está en el orden en el que se van revelando los temas, o si éstos coinciden o tienen algún tipo de relación con el orden en el que se van desarrollando los acontecimientos o presentando los personajes. Aunque no siempre podamos asumir que el tema más importante a nivel narrativo sea el primero en aparecer, sí suele existir cierta correspondencia jerárquica en la aparición de personajes protagonistas y secundarios y la presentación, en caso de haberlos, de sus correspondientes temas y subtemas.

b. Duración:

Otro de los criterios a tener en cuenta es la duración de cada bloque, lo cual nos puede llevar a asumir que los temas que aparecen en los bloques musicales más largos son los más importantes. Desde este planteamiento jerárquico, no siempre estos bloques son los que tienen mayor relevancia narrativa en el conjunto de los demás. Muy al contrario, suelen ser bloques utilizados para articular escenas y tratar de mantener cierto ritmo para que el pulso narrativo no se detenga. Una de las cualidades de la música cinematográfica que ya comentamos es su capacidad de generar la sensación de cierto acortamiento del tiempo, y desde este punto de vista, estos bloques de música más largos cumplen la función constitutiva que comentamos previamente, ya que hacen avanzar la acción. El compositor Zacarías

¹²⁰ A este respecto, se recomienda la lectura del Capítulo 4, “La obertura”, de la tesis doctoral de Sánchez Sanz (2010, pp.271-309). Incluida en la bibliografía.

M. de la Riva habla de su experiencia a la hora de componer la música para *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012), y precisamente hace alusión a esta función, ya que tuvo que musicalizar una escena de acción que duraba más de cuatro minutos¹²¹. En estos casos, donde además la música suele estar en segundo plano y no cumple un papel protagonista, el tratamiento del material temático no consiste tanto en la presentación de temas como en la búsqueda de desarrollos temáticos y variaciones, en la mayoría de los casos, rítmicas. El objetivo sobre todo de estos bloques largos es tratar de conseguir fluidez en la escena y unidad narrativa.

Respecto a la duración, una herencia directa de los años del cine mudo y que se prolongó durante un tiempo en la década de los '30 y '40, fue el hecho de que la presencia de la música fuera casi constante. En vez de existir bloques musicales que hiciesen entradas en determinados momentos de la narración y el silencio tuviese una función narrativa, la música se prolongaba durante casi toda película como un continuo sonoro. Este aspecto, por tanto, convertía a la música en un elemento al que se acostumbraba el espectador y que perdía su carácter expresivo, pasando inadvertida en algunas ocasiones, hasta que su interrupción y la presencia de algo de silencio hacían que volviera a llamar la atención.

Una de las mejores estrategias narrativas de la música en el cine -tanto si se trata de música original como si es música preexistente- es saber dosificarla, aspecto en el que trabajan director, compositor y en ocasiones montador y productor en la sesión de *spotting*¹²². Como comentamos en la cronología que elaboramos sobre

¹²¹ “Hay una secuencia de acción en un tren en la que Tadeo y Sara están siendo perseguidos por Odysseus; y es una secuencia que dura como cinco minutos, y es constante acción, y no parar, y no parar y no parar. Hay que intentar que no se pierda el ritmo de la acción, pero no puedes estar haciendo siempre lo mismo. Hay que buscar cómo subir, cómo bajar... pero manteniendo ese ritmo” (Zacarías M. de la Riva en <http://www.zacariasmdelariva.com/bonus>).

¹²² *Spotting session*: tras haber finalizado el trabajo de montaje de la imagen, “en esta reunión se discute la película escena por escena para determinar la necesidad de música, y para discutir cómo debería sonar la música -qué estilo, instrumentos, y emociones son musicalmente necesarios-. El editor musical toma notas para el compositor acerca de los tiempos específicos de las entradas musicales y los momentos dramáticos. Es el momento en el que se discuten aspectos sobre cómo abordar una escena de acción, cómo enfatizarla, o si anticipar un acontecimiento o no. [...] La música puede ir justo en un corte de plano, un par de segundos antes, o incluso después. Puede empezar inmediatamente tras una línea importante del diálogo, o puede esperar y dejar que el diálogo sea asimilado. Puede anticipar una situación peligrosa, o jugar un papel más neutral. Hay infinitas decisiones acerca del *spotting* que pueden afectar a la película y la experiencia de la historia por parte del público” (Davis, 1999, pp.91-93).

la evolución de la narrativa musical cinematográfica, la dosificación fue algo que tardó unos años en llegar pero que se convirtió en un recurso efectivo que daba verdadera importancia a los bloques musicales. Dar importancia a la ubicación de entradas musicales justificó su presencia, ya que la música tenía una razón de ser y su participación era activa, inconstante y protagónica.

c. Frecuencia:

Por último, valorar la función e importancia narrativas de un tema a partir del criterio de la frecuencia de aparición puede llevar a equívoco si asumimos que la repetición del mismo es lo que lo convierte en tema principal. Xalabarder (2013) valora este aspecto desde el punto de vista del “poder narrativo o dramático que tiene en el conjunto de la banda sonora, que sea el eje sobre el cual el resto de temas se mueven [...] máxima referencia y columna vertebral” (p.88). Sin embargo, entendemos que en esta afirmación deja abierto un interrogante, puesto que no queda del todo claro qué implica tener ‘poder narrativo y dramático’. Si volvemos a aspectos que ya hemos comentado y analizamos la cuestión con parámetros narratológicos, podemos entenderlo como el tema referido a la mayor cantidad de elementos de la historia, y que por tanto lleva consigo una de las mayores cargas de significación. Este tema principal es capaz de encarnar, no tanto en términos musicales sino por el uso que se le ha dado, la esencia de la película. Suele ser un tema que no tiene una participación tan argumental como simbólica y, sobre todo que tiene la capacidad de vincular a todos los elementos de la historia en un concepto único. Xalabarder (2013) además habla en términos de ‘eje central’ y ‘columna vertebral’ como si este tema fuese el elemento en torno al cual giran los demás aspectos musicales. Sin embargo, debemos entender que el elemento que gira, vincula, conecta y significa es en realidad este tema principal, que a modo de envoltorio y de red traza líneas significativas entre todos los elementos de la historia, creando una estructura discursiva -y en consecuencia conceptual- en la que éstos pueden apoyarse.

Volviendo al aspecto de la frecuencia, no es raro observar cómo se consigue este efecto de globalidad narrativa del tema principal gracias al recurso de la repetición. Por ello, aunque no sea siempre el caso, no debe extrañarnos que en

muchas ocasiones el tema principal sea el que más veces oímos¹²³. A partir de la repetición se unifica el discurso, tanto musical como audiovisual, y en consecuencia se favorecen la unidad y eficacia del relato. Desde planteamientos *gestálticos*, los patrones nos permiten “completarlo todo de algún modo” (Lack, 1999, p.357), y como espectadores necesitamos reconocer y familiarizarnos con ese patrón, para hacerlo nuestro y poder relacionarlo con otros similares. La búsqueda de esta circularidad y coherencia suele resolverse con el papel narrativo del tema principal, cuya repetición o aparición frecuente -no necesariamente repetitiva- fija una serie de significados globales que afectan más al conjunto de la narración que necesariamente a aspectos particulares.

• La música en el *showing* y el *telling*

Dentro de esta idea de entender el *cómo* del hecho narrativo, Todorov (en VV.AA., 1970) comenta que lo que él llama ‘modos del relato’ “conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta [la historia]” (p.181), diferenciando así entre *representación* y *narración*. En una línea similar, García Jiménez (2003) plantea dos formas de representación: el *showing*, como la “representación dramática [con] una presencia muy limitada” y el *telling*, que implica “una presencia activa, capaz de manipular la historia mediante sus elipsis, resúmenes, etc.” (p.27). A partir de lo que hemos visto hasta ahora, podemos ubicar la música de cine como elemento discursivo en la forma de representación del *telling*. Cuando se trata de una pieza musical con texto, como una canción, esta participación es más directa y puede existir un menor grado de manipulación, ya que puede proporcionarnos la información necesaria para la descodificación de la escena. Sin embargo, y también como una manifestación del *telling*, la música instrumental sirve de filtro que no siempre resulta fácil interpretar pero que funciona como una especie de voz narrativa general¹²⁴.

¹²³ Asumiendo que puede resultar una obviedad, no debe darse por hecho que como es el tema que más veces aparece es por ello el tema principal; pero en otras ocasiones sí ocurre que como es el tema principal por ello aparece muchas veces.

¹²⁴ Laing (2007) emplea el término en varias ocasiones para referirse al acto de narrar realizado por la música cinematográfica en el contexto general de la película. Sin embargo, el uso que hace de este término es para referirse a un aspecto sutil de la música, algo que puede quedar en un segundo plano pero que es el referente a partir del cual interpretar la historia. Más allá de lo que otros elementos estén haciendo referencia, todo queda tamizado por esta *wider voice* musical, que en el caso del uso que le da Laing, funciona como un bloque de música no diegética, fuera del espacio-tiempo de la narración, fuera del conocimiento de los personajes, fuera de la ficción misma.

Como una suerte de narrador indirecto, susurra, comenta o incluso grita al espectador cómo debe verse y entenderse la película, planteando un punto de vista, un criterio, un matiz, o un punto de ironía. En ocasiones podemos encontrar a esta voz narrativa con ciertas características propias de un narrador omnisciente a nivel musical, pero no necesariamente ha de ser siempre así, ya que en el ejemplo que comentamos previamente sobre *Matar a un ruiseñor*, el punto de vista impuesto por esta voz narrativa de la partitura de Elmer Bernstein es el punto de vista limitado a los niños, en especial de la niña protagonista. En ese caso, el filtro por el que ha de pasar la comprensión de la historia es el hecho de que se trata de una visión del mundo infantil, inocente, simple y en cierto modo maniquea. Con lo cual esta voz narrativa hace referencia sólo a la experiencia de los protagonistas infantiles de la historia, no de todos los demás.

A pesar de todos los aspectos de la música como clarificadores del significado de la historia, es muy frecuente que en realidad la música se convierta en un elemento que colabore a la mediación discursiva. Por mucho que se trate de una intervención mínima en algunas ocasiones, no deja de ser otro elemento discursivo más que debe ser descodificado y puesto en relación con el resto. No es infrecuente encontrar películas que emplean la música para sugerir o insinuar lo que con imágenes o palabras se podría decir de manera mucho más directa y sin dobleces. Incluso, a la hora de abordar el hecho narrativo, la música puede convertirse en el elemento que indique quién es el narrador del relato, o en el caso de darse una “visión estereoscópica” (Todorov en VV.AA., 1977, p.179) establecer en manos de quién está la narración a partir de la asignación de bloques musicales a diferentes personajes.

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.2.1. Aspectos generales

Resulta ya obsoleta la eterna discusión acerca de la escasez de trabajos sobre música cinematográfica de que hemos sido testigos en los últimos 20 años. Además de obsoleta es también contraproducente, puesto que en la gran mayoría de ellos se incluía una introducción general a la obra en la que se repetía nuevamente esta queja y donde se planteaba cada trabajo como novedoso, volviendo sobre los pasos de trabajos previos en vez de emplearlos como punto de partida para seguir avanzando en la investigación. Una de las reacciones más significativas a esta práctica la encontramos en un completo artículo publicado por Robynn J. Stilwell en 2002 llamado “Music in films: a critical review of literature, 1980-1996”, al final del cual -y en cierto modo en forma de crítica- elabora una extensa bibliografía sobre música cinematográfica surgida entre 1980 y 1996. También en esta línea y sólo tres años más tarde, Larsen (2007) retoma la crítica de Stilwell destacando la bibliografía que Claudia Gorbman elaboró en 1987, lo cual resulta especialmente llamativo si tenemos en cuenta el momento en que ésta fue realizada¹²⁵.

En el Capítulo I, citábamos la expresión de María de Arcos (2006) al referirse al campo de estudio de la música cinematográfica como un “terreno de cierta ambigüedad” (p.11), en parte por la doble vertiente que la caracteriza: musical y cinematográfica. Quizá haya sido éste uno de los motivos por los que hasta hace unos años no se le prestaba la atención necesaria en círculos académicos o se abordaba el tema casi siempre desde los mismos puntos de vista: se hablaba del proceso compositivo o se recopilaban entrevistas a compositores y se hacían monográficos sobre ellos. Sin embargo, el aspecto historiográfico es el que desde siempre ha gozado de mejor salud, tanto en España como en el mundo anglosajón, puesto que no faltan los manuales centrados sobre todo en los años del cine mudo

¹²⁵ Queremos también destacar la extensa bibliografía elaborada por Roberto Cueto (2003) entre las páginas 515 y 529 de su obra *El lenguaje invisible: entrevistas a compositores del cine español*, y la que recoge Teresa Fraile Prieto en su tesis doctoral (2008, pp.619-650). Ambas obras incluidas en la bibliografía.

y el llamado *periodo clásico de Hollywood*¹²⁶, donde se ha asumido que la música cinematográfica culminó un proceso de evolución que había nacido a finales del s. XIX. A pesar de no habernos centrado en este aspecto, a partir de los trabajos de Roger Manvell & John Huntley (1975), James Wierzbicki (2009) o Mervyn Cooke (2010), entre otros, hemos elaborado una cronología de la música cinematográfica para tratar de comprender cómo evolucionó su uso como elemento narrativo.

A otros niveles, ha sido desde los planteamientos de la musicología como el estudio de la música cinematográfica en España ha evolucionado y se ha desarrollado más en los últimos 15 años. En cierto modo, este aumento del interés en el tema se ha debido a un intento de reclamar el valor puramente musical de esta música y tratar de desvincularla de su faceta necesariamente funcional en el medio cinematográfico. Así nos encontramos con la publicación, gracias a la edición de la Dra. Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca), de dos volúmenes de referencia en los contextos académicos españoles: *La música en los medios audiovisuales* (2005) y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009). Ambos son el resultado de las diferentes ediciones del Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, y en ambos casos se ha tratado de dar cabida a nuevas perspectivas de investigación y a nuevos campos de estudio dentro de la música para el audiovisual. Aun así, muchos de estos estudios están planteados, como decíamos, desde la musicología, por lo que nos encontramos en ocasiones con una excesiva tendencia a tratar con poca profundidad el aspecto puramente cinematográfico, mucho más aún si lo que tratamos de encontrar son estudios abordados a partir de planteamientos basados en narratología cinematográfica. Radigales y Fraile Prieto (2006) critican precisamente lo contrario cuando afirman que “el problema principal es que los estudios de comunicación tampoco parecen haberse percatado de la importancia de la música en el audiovisual, y [...] lo más patente es la escasez del espacio dedicado a la música”

¹²⁶ A este respecto, merece una especial mención la obra editada por Mera & Burnand (2006), *European film music*, formada por una serie de artículos que analizan casos específicos de Italia, Alemania, España o Francia. Queremos destacar aquí su valor respecto a otras obras por ser de los pocos manuales sobre música cinematográfica que se desmarcan de la tradición habitual del cine estadounidense, y más en concreto, de Hollywood. La obra presta atención a otras cinematografías y a figuras europeas como Carlos Saura, Werner Herzog, Theo Angelopoulos o Krzysztof Kieslowski. La obra incluye además un artículo de Heather Laing sobre *Beau Travail* (1999). Incluido en la bibliografía.

(p.109). Si bien es cierto que no se dedica un amplio espacio a la música, creemos que el resto de la afirmación es algo arriesgada, puesto que sí existe una consciencia bastante presente acerca de la importancia de la música en el contexto audiovisual. Sin embargo, el problema está en que admitirlo implicaría llevar a cabo un análisis de una cierta profundidad que no siempre es posible hacer. Por ello -y aunque de forma errónea- en ocasiones resulta más cómodo rechazar la necesidad de un estudio puramente musical o a partir de planteamientos que dicte la musicología. Con lo cual, la carencia que se puede percibir desde ambas perspectivas acaba generando la misma contradicción: hablar de música en términos no musicales, o hablar de cine sin tener en cuenta la narrativa cinematográfica.

Incluso dentro de los estudios de musicología no llega a existir un consenso en cuanto a su consideración, y siguiendo la polarización entre música culta y popular, ha sido considerada irónicamente desde planteamientos teóricos opuestos. Por formar parte de un fenómeno de masas como el cine, nos encontramos con los que entienden que la música cinematográfica en realidad pertenece al ámbito de la música popular. Sin embargo, en el extremo opuesto -y de manera exagerada-, se ha llegado a afirmar que la mejor música clásica compuesta en el s. XX es la música de cine. Esta afirmación, lejos de ser acertada, debe entenderse desde el punto de vista de que estamos hablando en muchas ocasiones de composiciones para formaciones u orquestas clásicas que, gracias a la difusión a través del cine, llegan a un público al cual de otra manera nunca accederían. Resulta una plataforma estupenda para fomentar este tipo de música, y es muy interesante ver cómo se ponen de la mano lo clásico y lo popular, llegando a desaparecer en numerosas ocasiones la barrera que separa ambos aspectos.

2.2.2. Estudios sobre narrativa cinematográfica

A partir de la pregunta que planteamos en el Capítulo I de este trabajo acerca de “¿cómo narra la música de cine?”, debemos entender el relato cinematográfico como discurso y como historia, y estructurar la investigación según la concepción narrativa del *qué* y el *cómo* en la narrativa musical cinematográfica. Para ello se hace necesaria una base sólida sobre narrativa cinematográfica que nos permita

concebir el análisis dentro de un marco teórico específico, donde la obra que se alza como punto de partida y referencia -especialmente en literatura anglosajona- es *Historia y discurso*. Escrita por Seymour Chatman en 1978, aglutina y estructura todo un corpus teórico escrito en otros idiomas (sobre todo francés), convirtiéndose en un libro central en la narrativa contemporánea. La obra parte de los planteamientos teóricos de Gérard Genette, Tzvetan Todorov o Roland Barthes para estructurar el relato a partir de la doble vertiente de la historia y el discurso, el contenido y la forma, el *qué* y el *cómo*. En una línea similar, también André Gaudréault y François Jost en su obra *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (1995) parten de postulados similares que nosotros hemos considerado para nuestro estudio.

La música de cine, inscrita en el marco de la sustancia expresiva, puede así ser considerada como elemento narrativo y estudiada en función de los aspectos que constituyen la historia: en qué escenarios, para qué personajes, referida a qué acontecimientos, etc., y cómo se manifiesta tal sustancia en relación al resto de elementos discursivos, tanto sonoros como visuales. La aplicación de la propuesta de Chatman a la música cinematográfica nos permite, por tanto, aproximarnos a ella y entenderla como elemento constructor, vertebrador y estructurante de la unidad narrativa.

De manera más específica, y para poder conocer con cierta independencia los elementos de la historia establecidos por Chatman, el texto de Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” (en VV.AA., 1977), la teoría del “arco de transformación del personaje” propuesta por Linda Seger en 1987 o las obras de Aumont & Marie (*Análisis del film*, 1990), Bordwell & Thompson (*La narración en el cine de ficción*, 1996) o Casetti y DiChio (*Cómo analizar un film*, 1998), entre otros, han servido para enriquecer y profundizar en el trabajo de análisis a un nivel puramente cinematográfico.

En el ámbito de los estudios académicos españoles de Narrativa Audiovisual, nos encontramos con el trabajo de coordinación de Francisco García García en *Narrativa audiovisual* (2006) y en colaboración con Mario Rajas en *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia* (2011). En este último se amplía el alcance y cobertura del primero abordando cuestiones teóricas que tienen más que ver con las nuevas tecnologías, el videojuego, la cultura digital o los nuevos formatos audiovisuales. Al

igual que ocurrió con éste, *Icono 14* ha editado recientemente un volumen coordinado por Pedro Gómez Martínez llamado *Teorías y aplicaciones narrativas* (2013) en el que se profundiza en aspectos propios de la narratología cinematográfica como el narrador, el punto de vista, el ritmo o la diégesis y donde García García y Gétrudix Barrio dedican un espacio a la cuestión narrativa musical en el capítulo “El discurso musical en el cine: el proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas”.

Directamente heredado de la obra de Chatman (1978), queremos hacer especial mención al trabajo de Jesús García Jiménez y su *Narrativa Audiovisual* (1996). Estructurado en tres partes, es sobre todo en la segunda y la tercera donde hemos centrado la atención, puesto que el autor trabaja “La historia y el discurso” y “Personajes, acciones y escenarios” respectivamente. Además, al final de la segunda parte podemos encontrar un espacio dedicado en bastante profundidad a la música en el contexto del audiovisual, donde incluso el autor incluye una propuesta metodológica de análisis de música cinematográfica.

En una línea similar, y también dentro del ámbito académico español, hemos de mencionar la figura de Manuel Gétrudix Barrio con, por ejemplo, tres trabajos dedicados a la música en el ámbito de la narración audiovisual: su tesis doctoral *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento* (1998), la obra *Música, narración y medios audiovisuales* (2003), y el capítulo “La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas”, dentro de una obra mayor coordinada en 2006 por Francisco García García, *Narrativa audiovisual* (anteriormente mencionada).

2.2.3. Estudios sobre música cinematográfica

Para una primera aproximación general a la música cinematográfica como tema de estudio, hemos recurrido a numerosos trabajos que en un sentido general nos han llevado a comprender nuestro interés hacia el aspecto narrativo por encima de los demás, puesto que es el marco de estudio en el que se inscribe esta investigación. Dentro de estos estudios generales, existen una serie de *clásicos* en el mundo académico de la música cinematográfica donde nos gustaría destacar la presencia

de tres, empezando por Claudia Gorbman (anteriormente mencionada) y su obra de 1987: *Unheard melodies. Narrative film music*¹²⁷. Más allá de lo que significó su publicación en el ámbito académico de la década de 1980, para nosotros ha resultado enormemente importante porque es de los pocos ejemplos que abordan la perspectiva narrativa de la música cinematográfica desde el punto de vista del *cómo*¹²⁸. Su planteamiento inicial se articula a partir de dos cuestiones de suma importancia para nuestra investigación: ¿qué hace la música cinematográfica? Y ¿cómo lo hace?, punto de partida retomado por Peter Larsen en *Film music*, obra originalmente publicada en 2005, y que también ha resultado esclarecedora por ser la que más elementos tiene en común con nuestra aproximación al tema, especialmente desde el punto de vista de la metodología de análisis.

Gorbman concibe una obra que, aunque contempla los postulados del *qué* y el *cómo* en la música cinematográfica e indirectamente entronca con la narratología en la concepción del relato como historia y como discurso (sobre todo en el Capítulo I: “Narratological perspectives on film music”), no profundiza en esta teoría en un sentido estricto. Aun así, la consideración que hace de la música de cine como un triple significante -de acuerdo a los códigos musicales, culturales y cinematográficos (Gorbman, 1987)- hace de su obra un trabajo de referencia para cualquier estudioso del tema.

Uno de los aspectos más destacados de ella es que presta una especial atención al concepto de diégesis heredado de la adaptación de la teoría narrativa literaria a la cinematográfica que habían hecho autores como Roland Barthes o Christian Metz. A partir de aquello, los conceptos de diegético, no diegético (o extradiegético) y metadiegético fueron aplicados a la música cinematográfica, asumiéndose a partir de la obra de Gorbman casi como postulados inamovibles. Se han añadido recientemente conceptos nuevos, como *ambidiegético* (Morris B. Holbrook lo

¹²⁷ Actualmente la autora se encuentra trabajando en una segunda edición de este volumen que será revisado y reeditado en breve.

¹²⁸ Si bien no podemos obviar que también Kathryn Kalinak dedica los tres primeros capítulos de *Film music. A very short introduction* (2010) a este aspecto, se trata de una obra de mucha menor relevancia; en parte por tratarse de un estudio mucho más breve y sobre todo por ser más reciente, por lo que no se puede equiparar al impacto que supuso la obra de Gorbman en los círculos académicos a finales de los '80.

desarrolla en “Ambi-diegetic music in films as a product design and -placement strategy: the ‘Sweet Smell of Success’”, 2004) o *diégesis interna* (planteado por Bordwell & Thompson en *Film art. An introduction*, 2003), pero en esencia, el marco teórico desarrollado por Gorbman suele ser el punto de partida común a casi todos los trabajos sobre música cinematográfica. Aquí radica también la relevancia de la obra de esta autora, teniendo en cuenta la falta de un consenso en la alfabetización de ciertos conceptos sobre música de cine (Lluís i Falcó [1995] y Fraile Prieto [en Olarte Martínez, 2009]), ya que parece que éstos son (casi) los únicos fijos e indiscutibles.

Su aportación al estudio de la música cinematográfica ha de valorarse también por haber sido la traductora al inglés de la obra de uno de los principales autores europeos especializados, no sólo en música de cine, sino en general en el aspecto sonoro: el francés Michel Chion, y su obra *La música en el cine* (1997), la segunda que consideramos *clásica* en el estudio de la música cinematográfica. Chion es probablemente uno de los autores que con más libertad y flexibilidad aborda este tema. Resulta a nuestro juicio además original y arriesgado, ya que intenta salirse de los cánones típicos de esta materia. Su obra, más que tratarse de un manual de teoría en torno a los conceptos habituales de la música cinematográfica, responde a una serie de reflexiones y nuevos postulados acerca de los ejemplos propuestos por el autor, lo cual supone un soplo de aire fresco respecto a otros estudios de corte más metódico y estructurado. Su particular forma de abordar este estudio ofrece un “pluralismo abierto” (Chion, 1997, p.16) que nosotros compartimos, entre otras cosas porque queremos tratar de desterrar la idea de que existen una serie de patrones fijos e inamovibles en la música cinematográfica. Aparte de *La música en el cine*, cabe destacar la publicación de otras obras por parte del mismo autor sobre el aspecto sonoro en el medio audiovisual: *La voix au cinéma* (1982) (editado en español por Cátedra en 2004) y otra de las obras de referencia en el estudio del conjunto inseparable imagen-sonido¹²⁹, *La audiovisión* (1993), cuya edición en inglés cuenta

¹²⁹ En esta misma línea, la obra de Alejandro Román (2008) *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica* indaga en la existencia de un lenguaje propio para la música audiovisual que el autor llama ‘musivisual’. Consideramos que se trata de un trabajo relevante en la medida en que trata la especificidad de este lenguaje y el estudio de la música cinematográfica desde la globalidad de un único concepto visual y sonoro. Incluida en la bibliografía.

con un prefacio del editor de sonido y montador Walter Murch. La traducción al inglés que llevó a cabo Gorbman permitió acercar la obra de este autor a estudiosos del mundo anglosajón y darle más cobertura a una figura que se ha convertido desde los años '90 en un referente académico de la música cinematográfica¹³⁰. De hecho, podemos afirmar que este autor es de los pocos que tienen un gran volumen de su obra traducido al castellano, lo cual para el ámbito académico de España resulta de enorme utilidad¹³¹.

No ocurre así con la tercera obra que planteamos como *clásico* sobre la música cinematográfica, que, cronológicamente, fue la primera de las tres en ser concebida. *Ästhetik der Filmmusik*, escrita por la musicóloga polaca Zofia Lissa en 1962, fue traducida al alemán en 1965. En parte de la literatura anglosajona y española sobre música cinematográfica se aprecia la ausencia de la mención de esta obra, siendo sin embargo, una de las autoras pioneras -junto con Gorbman- en considerar los aspectos narrativos de la música cinematográfica como uno de los temas estructurales del estudio. Teniendo en cuenta el momento de publicación de su obra, plantea aspectos realmente interesantes, y resulta una lástima ver cómo, excepto en contextos académicos alemanes o -en general- centroeuropeos, no suele aparecer como obra de referencia o punto de partida para el estudio del aspecto narrativo de la música de cine¹³².

En general, a pesar del reciente aumento de trabajos de investigación sobre el tema, la cuestión de las traducciones sigue siendo un obstáculo, ya que muchos títulos anglosajones de referencia no tienen su equivalente en español, y esto limita el trabajo de algunos investigadores creando barreras entre ambos ámbitos en vez de posibles formas de colaboración.

¹³⁰ Su obra más reciente acerca del aspecto sonoro del cine y en el que trabaja bastante el aspecto de la música cinematográfica es *Film, a sound art* (2009) también traducido por Claudia Gorbman, la cual considera que es una de las mejores obras de Chion.

¹³¹ Igualmente la influyente obra de Adorno & Eisler, *La composición para cine. El fiel correpetidor*, publicada en Alemania en 1969, ha sido otra de las obras que, gracias a su traducción, ha gozado de una amplia difusión en el mundo académico español.

¹³² Fraile Prieto y Gétrudix Barrio, sin embargo, son algunos de los pocos autores en España que sí incluyen la obra de Lissa en sus bibliografías.

De manera más específica, y fuera de los ejemplos que ya hemos mencionado, hay numerosos autores que tratan la cuestión narrativa de la música cinematográfica desde planteamientos teóricos, prácticos o analíticos, en ocasiones de manera algo tangencial y en otras de manera más directa. En cualquier caso, son ejemplos que merecen ser destacados porque su planteamiento del estudio de la música cinematográfica es en muchas ocasiones bastante similar al trabajo que nosotros realizamos. Desde un punto de vista cronológico, empezamos mencionando la obra de 1969 de Adorno & Eisler con su *Composición para cine. El fiel correpetidor* en la que los autores dedican el capítulo II, “Función y dramaturgia”, a este tema. Sin entrar en aspectos estrictamente cinematográficos, comentan la función dramática de la música en una serie de ejemplos, según los autores, “fuera de lo común” (Adorno & Eisler, 2007, p.31), en los que, a nuestro juicio, en ocasiones interpretan más que analizan. También en el contexto alemán pero veinte años más tarde, encontramos la obra de Norbert Jürgen Schneider (1990), *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, en la que, aparte de a otras generalidades, dedica los capítulos V, VI y VIII a aspectos esencialmente dramáticos de la música cinematográfica: “Allgemeine Grundlagen der Musikdramaturgie”, “Musikdramaturgie im neuen deutschen Film” y “Der Regisseur und seine Musikdramaturgie” respectivamente.

Por otro lado, y relativamente próximos en el tiempo, nos encontramos con los ejemplos de Roy M. Prendergast y su capítulo “Aesthetics of film music” en *Film music. A neglected art* (1992), George Burt, que, en *The art of film music* (1994), dedica los tres primeros capítulos a aspectos narrativos como la caracterización o el desarrollo de líneas narrativas, o Royal S. Brown que abre su obra *Overtones and undertones* (1994) con un capítulo llamado “Narrative/Film/Music”. En los tres casos, se trata de estudios prácticos del aspecto musical narrativo, y queremos destacar que, también en los tres casos, los autores han hecho uso de partituras y han elaborado un análisis prestando atención a elementos estructurales de la música.

Por resultar una de las más interesantes, queremos mencionar la obra de Fred Karlin & Rayburn Wright, *On the track* (2004), donde los autores dedican cincuenta páginas a aspectos puramente narrativos de la música cinematográfica. El capítulo se llama “Conceptualizing” y, a través de partituras de ejemplos bastante más recientes que en otros trabajos, los autores abordan el proceso de composición tratando de desarrollar el “concepto”; esto es, una idea que deberá materializarse

en forma de música y evolucionar en función de la definición de espacios, creación de líneas narrativas, etc.

Existe una obra que queremos destacar especialmente escrita por James Buhler, David Neumeier & Rob Deemer llamada *Hearing the movies. Music and sound in film history* (2010). Como en muchos otros casos, al final de la obra los autores hacen un repaso de la historia de la música cinematográfica, pero lo verdaderamente relevante es que dedican prácticamente la primera y la segunda parte de la misma a profundizar en aspectos narrativos tales como los niveles diegéticos, el diseño musical temático, la caracterización de personajes o ciertos aspectos temporales.

Desde el punto de vista de la narrativa cinematográfica y retomando las propuestas narratológicas de Hjelmslev, Genette, Todorov o Metz, existe, sin embargo, una obra de reciente publicación que tiene un planteamiento teórico considerablemente próximo al que nosotros proponemos en este trabajo. Guido Heldt analiza, reflexiona y cuestiona aspectos sobre música cinematográfica en relación directa con las propuestas teóricas de Chatman o Bordwell. Su obra, llamada *Music and levels of narration in film*, ha sido recientemente (2013) publicada en el Reino Unido y supone indudablemente un avance cualitativo considerable en la línea de trabajo que proponemos nosotros con esta investigación. En el prefacio de la obra, el autor emplea términos como “film musicology” o “film music narratology”, términos empleados con muy poca frecuencia pero que conceden al estudio de la música cinematográfica una nueva entidad como disciplina con cada vez más peso. Creemos, de hecho, que esta obra debe tomarse como una referencia para el futuro estudio de la música cinematográfica desde estos planteamientos narrativos.

Por otro lado, existe un aspecto bastante más concreto dentro de la cuestión narrativa de la música cinematográfica que hemos tratado de conocer: la conexión de la música de cine con la ópera. No tanto desde el punto de vista estilístico a nivel musical ni como la herencia de un espectáculo que, según algunos autores (Sánchez Sanz, 2010) entró en decadencia en el s. XX, sino desde el aspecto narrativo que la música cinematográfica heredó del drama del s. XIX, y en qué medida podemos concebir la película como una evolución de la *obra de arte total*. A este respecto, la obra *Music and cinema* (2000), editada por James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeier ha resultado una de las más ilustrativas, puesto que dedica la primera parte a nuevos debates y cuestiones sobre el *leitmotiv*, incluyendo artículos de

James Buhler, “Star Wars, music and myth”, de Scott D. Paulin, “Richard Wagner and the fantasy of cinematic unity: the idea of the *Gesamtkunstwerk* in the history and theory of film and music”, y de Justin London, “Leitmotifs and musical reference in the classical film score”. En una línea bastante similar, también David Schroeder dedica la segunda parte de su obra *Cinema’s illusions, opera’s allure. The operatic impulse in film* (2002) a este tema, coincidiendo en los aspectos referidos al uso del *leitmotiv* y tratando de ver qué componente operístico tiene, hereda o conserva el medio cinematográfico.

En cualquier caso, nuestro trabajo aquí no es encontrar tales conexiones entre ambos medios, puesto que otros autores ya lo han desarrollado, y por ello remitimos a la tesis doctoral de José A. Sánchez Sanz, que bajo el título de *El cine, la ópera moderna y popular* (2010) traza líneas casi directas entre la ópera y el cine manteniendo un equilibrio muy acertado entre aspectos musicales y cinematográficos. En este trabajo, el autor profundiza en una serie de temas que nos han resultado de mucha utilidad para la comprensión de la obra cinematográfica en un sentido global, tanto musical como narrativo, a saber, el concepto de obertura para la presentación del material temático, el uso del *underscoring* o el empleo del *leitmotiv*, lo cual para el autor “es lo que más dimensión mítica va a aportar al cine, la técnica que va a asemejar el espectáculo cinematográfico a la ópera del s. XIX” (Sánchez Sanz, 2010, p.38).

A pesar de que parte de la aproximación que hagamos al estudio de la música en *El paciente inglés* sea a cierto nivel a partir de las referencias heredadas de la ópera, no debemos -ni queremos- remontarnos tan atrás ni reducirlo a esa perspectiva para tratar de explicar y comprender el funcionamiento de la música cinematográfica. Es necesario -sin desvincularla del drama del s.XIX en un sentido absoluto- entender su autonomía, independencia y razón de ser. Su justificación, interés y valor narrativo no necesariamente han de tomarse por ser una herencia de la ópera, sino porque desde el origen del cine es un elemento consustancial al mismo.

Por lo que hemos visto hasta ahora, en el estudio de la música cinematográfica se hace necesario, casi más que en otras disciplinas, mantener un equilibrio entre ‘texto’ y ‘contexto’, esto es, la música en sí y el contexto cinematográfico del que

forma parte. Para ello, una de las herramientas metodológicas empleadas ha sido el análisis, uno de los aspectos del estudio de la música de cine que se han tomado de forma más tangencial (Díaz Yerro, 2011). Reproducimos aquí parte de un texto de María Nagore (2004) sobre la necesidad y utilidad del análisis, ya que lo consideramos esclarecedor y perfectamente aplicable a este tema:

Quizá uno de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético, a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios. Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de 'explicar' su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado.

Podemos entender perfectamente este texto también en clave cinematográfica, puesto que por la necesidad de aproximarnos al estudio narrativo de la música en *El paciente inglés*, la mejor forma de hacerlo y tratar de encontrar el equilibrio entre 'texto' y 'contexto', entre música y discurso cinematográfico, entre *qué* y *cómo* en última instancia, es a partir del análisis.

A pesar de la afirmación que recogíamos de Díaz Yerro (2011), sí hay algunos autores que han tratado el análisis de música cinematográfica como el objeto de estudio en sí. David Neumeyer dedica el artículo "Film music analysis and pedagogy" (1991) a plantear las dificultades del análisis de la música cinematográfica, aunque quizá haya que tomar este estudio con cierta distancia, en parte porque algunas cuestiones que plantea el autor quedan algo desfasadas debido a su fecha de publicación. Si buscamos algo al respecto más actualizado, K. J. Donnelly recoge en su volumen *Film music. Critical approaches* (2001) dos artículos sobre análisis de música cinematográfica. El primero de ellos, firmado (también) por David Neumeyer & James Buhler: "Analytical and interpretive approaches to film music (I): analysing the music", y el segundo firmado sólo por Buhler: "Analytical and interpretive approaches to film music (II): analysing interactions of music and film". Recientemente hemos vuelto a comprobar el interés de Neumeyer por el análisis del hecho musical cinematográfico, ya que se ha

encargado de la edición de la publicación *The Oxford Handbook of film music studies* (2014). En él podemos encontrar artículos de autores habituales en los estudios de música cinematográfica -como Stilwell, Buhler, Cohen o Altman- y la cuarta parte de la obra se dedica al aspecto metodológico del análisis desde perspectivas contemporáneas.

En los círculos académicos españoles nos encontramos con la figura de Josep Lluís i Falcó, Profesor de la Universidad de Barcelona, que en 1995 propuso en un artículo publicado en la revista *D'Art* un “Método de análisis de música cinematográfica”. Su propuesta, actualizada y mejorada, se publicó en 2005 en la primera monografía que salió a la luz a partir de las dos primeras ediciones del Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, con el título: “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga” (en Olarte Martínez, 2005, pp.143-153). En ambos casos, fueron para nuestra investigación algunos de los primeros trabajos de referencia, ya que el objeto de estudio consiste en el análisis de música cinematográfica de un estudio de caso. Díaz Yerro (2011), sin embargo, critica que, a pesar de tratar el tema con *seriedad*, Lluís i Falcó no profundiza en cambio en el “análisis estructural de la música (análisis melódico, armónico, contrapuntístico, rítmico, formal, tímbrico, motivico, etc.) en relación con la imagen” (p.15). Otra de las propuestas en esta línea llegó, gracias a Teresa Fraile Prieto, con la publicación de la segunda monografía de este mismo simposio. Revisó el artículo de Lluís i Falcó en uno llamado “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica” (en Olarte Martínez, 2009, pp.83-103), y en él, hizo una propuesta de análisis que, a nuestro juicio, no profundiza lo suficiente en aspectos cinematográficos desde la teoría narrativa, pero es de los trabajos planteados desde los ámbitos académicos de la musicología española que más entra en cuestiones cinematográficas y no sólo musicales.

Por último, y al hilo de algo que ya mencionamos al hablar de García Jiménez y su *Narrativa Audiovisual*, queremos hacer especial mención al apartado que dedica al “Análisis del signo musical” (García Jiménez, 2003, pp.253-254), donde plantea el estudio de la música cinematográfica en función de una triple lectura: fónica,

fonográfica y fonológica¹³³, propuesta también empleada por Gétrudix Barrio (2003) en su artículo “El icófono musical como portador publicitario”. A partir de esta suerte de método analítico y, tras haberlo ampliado, adaptado a nuestros intereses y modificado, hemos partido de tal propuesta de lectura para nuestra aproximación analítica a *El paciente inglés*.

2.2.4. Estudios sobre *El paciente inglés* y sus autores

De manera más concreta y centrándonos finalmente en *El paciente inglés*, hemos comprobado que es una película sobre la que se ha escrito bastante en el ámbito académico. Generó interés desde diferentes puntos de vista, pero especialmente, y de nuevo planteando la dualidad narrativa del relato en cuanto que historia y discurso, hubo dos aspectos sobre los que concretamente se publicaron más estudios:

- Estudios de la película desde el punto de vista del post-colonialismo, el nacionalismo o la identidad, donde destacamos los artículos de Behnaz Niroumand & Hossein Pirnajmuddin, “An Earth without maps: Anthony Minghella’s ‘The English patient’” (2012), y de Hsu, Hsuan L., “Post-nationalism and the adulteration of vision in ‘The English patient’” (1999). En ambos casos se analizan temas contenidos en la historia de manera literal y metafórica como el concepto de frontera, nación, espacio o identidad.
- Por otro lado, al tratarse de la adaptación de la novela de Michael Ondaatje del mismo título -considerada una novela postmoderna-, Maggie M. Morgan ha analizado en “The English patient: from fiction to reel” (1998) el aspecto discursivo de la misma, esto es, cómo se tradujo la historia del lenguaje literario al cinematográfico (especialmente siendo una novela tan poco lineal y tan sumamente fragmentada).

¹³³ Lo cual resulta especialmente interesante, puesto que se trata de un planteamiento similar al de la propuesta de Gorbman (1987) sobre la música de cine como un triple significante: de acuerdo a códigos musicales, culturales y cinematográficos.

Tratándose de una película con un contexto histórico y político tan significativos, y desde el punto de vista de cómo los protagonistas se encuentran con el conflicto entre el interés particular y el interés general, ha sido comparada con *Casablanca* en "Seductive beauty and noble deeds: politics in *The English patient* and *Casablanca*", artículo escrito por Mary P. Nichols en 2005. Por otro lado, y aunque se trate de un contexto histórico diferente, el escenario bélico, el papel simbólico del desierto y la oposición entre el mundo oriental y occidental han llevado también a algunos autores como Chris Byford a trazar ciertas líneas entre *El paciente inglés* y *Lawrence de Arabia* en "The Garden of Light: Images of the Desert in Film" (1999).

Si nos centramos en el aspecto puramente musical de la película, debemos dedicar un espacio considerable a la obra de Heather Laing *Gabriel Yared's The English patient. A film score guide*, publicada por Scarecrow Press inicialmente en 2004 como parte de una colección centrada en música cinematográfica¹³⁴. La aportación de Laing al estudio de la música en *El paciente inglés* es el mejor trabajo que hemos encontrado al respecto, puesto que analiza y comenta en profundidad la música que compuso Gabriel Yared para la película: temas, desarrollos, variaciones, orquestación, armonía, etc., y lo relaciona con los diferentes escenarios, personajes y tramas de la película. La obra de Laing, además del análisis de *El paciente inglés*, dedica sendos apartados a una biografía del compositor y a su estilo compositivo, lo cual pudo ser viable gracias a un amplio trabajo de investigación y a una entrevista personal que mantuvo con el compositor. Se trata de una de las aproximaciones al estudio de la música de cine que más compartimos, ya que hace análisis de partitura, aborda cuestiones estructurales de la música y aspectos temáticos del material compositivo, lleva a cabo un análisis extenso y profundo de los temas narrativos de la película, etc. Sin embargo, existen algunas diferencias sustanciales en la aproximación analítica y sobre todo en las conclusiones a las que llega respecto al planteamiento que hemos abordado nosotros. En cualquier caso, la obra de Heather Laing ha supuesto naturalmente la piedra angular en la se apoya la elaboración de este trabajo de investigación, pero nuestro planteamiento difiere del

¹³⁴ De hecho, la colección, llamada *A film score guide* y editada por Scarecrow Press, se inició con el trabajo de Laing sobre Gabriel Yared para *El paciente inglés*, y ha continuado con otros ejemplos monográficos acerca de la obra de Danny Elfmann, Alex North, E. W. Korngold, Nino Rota, Miklós Rozsa, Zbigniew Preisner o Franz Waxman.

suyo esencialmente en el hecho de que nosotros empleamos el ejemplo de *El paciente inglés* para tratar de desarrollar y teorizar acerca de ciertos procesos narrativos que tienen lugar en la película, intentando no sacar conclusiones demasiado subjetivas (algo que a nuestro juicio es uno de los principales puntos débiles de la obra de Laing).

Como parte del trabajo de investigación para conocer a los autores de la película, hemos recurrido a investigar sobre el compositor de la música, Gabriel Yared, el montador y editor de sonido, Walter Murch, y en especial, el escritor y director, Anthony Minghella. Y decimos 'en especial', porque entendemos la figura de este último como una especie de autor global, cuya impronta se puede apreciar en el trabajo realizado tanto por Yared como por Murch. Además, uno de los aspectos más positivos de este autor es que siempre se prestó con muchísima facilidad a hablar sobre su obra, su forma de entender el cine, el empleo de la música en sus películas, etc., lo cual nos ha permitido acceder a entrevistas y fuentes documentales que nos han ofrecido una visión de su trabajo desde dentro. Queremos destacar dos obras centradas en la figura del director: la primera de ellas, *Minghella on Minghella* (editada por Timothy Bricknell, 2005), formada esencialmente por entrevistas que el director mantuvo entre 2000 y 2004; y la segunda *Anthony Minghella: interviews* (2013), editada por Mario Falsetto, también formada por entrevistas con éste y otros autores y periodistas anglosajones. También sobre Walter Murch, montador y editor de sonido, se han publicado estudios en los que él mismo habla de su trabajo, donde destacamos *The conversations with Walter Murch and the art of editing film* (2005), cuyo autor es también Michael Ondaatje, y donde se recogen en forma de conversaciones una serie de encuentros entre éste y Murch.

Por último, hemos tratado de acercarnos a la figura de Gabriel Yared a partir de la entrevista que realizamos en su domicilio en abril de 2009, la lectura de otras entrevistas en medios de carácter más divulgativo, y la edición de dos documentales sobre él: *Music by Gabriel Yared* (Rani Khanna, 2007) e *In the tracks of... Gabriel Yared* (Pascal Cuenot, 2009). La diferencia principal que hemos encontrado entre el tipo de información proporcionada por Anthony Minghella y por Gabriel Yared radica esencialmente en el hecho de que a Minghella le resultaba mucho más fácil intelectualizar su obra. En muchas ocasiones, antes de realizar la pregunta, el propio director ya había empezado a

ofrecer la respuesta que buscaba el entrevistador de una manera densa, compleja, profunda y elaborada. Lo cual nos ha resultado tremendamente útil a la hora de conocer muchos ‘rincones’ de su obra, matices, intenciones y dobles sentidos. Sin embargo, el caso de Gabriel Yared es totalmente opuesto, ya que él mismo admite que le cuesta mucho intelectualizar su trabajo, y prefiere dejar esta faceta a los analistas (véase Anexo I)¹³⁵. Sin embargo, la información que ha ofrecido él en diferentes medios resulta directa, instintiva, apasionada y llena de detalles sobre el proceso compositivo que nos han ayudado a entender su obra de manera más orgánica y visceral.

2.3. CONCLUSIONS

We have noticed that, although the study of film music is addressed from the perspective of Film studies as well as from the perspective of Musicology, in general terms the study of the narrative aspect, however, is not conceived from the theoretical framework of film narratology and the idea of film as a narration. Both disciplines are still too far from each other, and naturally, each one -separately- insists on the film or on the musical aspects respectively, being still necessary the acknowledgement that a study with a common terminology and framework is viable.

Specifically, in Musicology studies there is a lack in film music analysis taking into account the dissociation of narration as story and discourse, besides the fact that very often the film concepts that are used are slightly vague. Everything is frequently analysed at the same time, without going in detail about the elements of the expressive substance as well as the elements that constitute the story: events (actions and happenings) and existents (settings and characters), according to Chatman’s theory (1978). Also in Musicology, there are some purist approaches that claim the study of film music necessarily with the reference of the score, as an essential and indispensable element. We consider, specially in the case of film music,

¹³⁵ A este respecto, queremos destacar la figura del compositor español José Nieto, uno de los pocos que ha tenido la capacidad de abstraerse e intelectualizar su concepción de la música cinematográfica, así como su método de trabajo, ya que en absoluto es algo habitual. Se recomienda la consulta de su obra *Música para la imagen. La influencia secreta* (2003). Incluida en la bibliografía.

that we must be very cautious about this matter, since there are certain types of music -like folk, for instance-, very frequent in cinema, whose performances are not strictly based on the score.

From the point of view of Film narrative or Film theory studies, although the relevance of music within the film discourse as a narrative element is not contradicted, there is an important lack of a purely musical analysis. This lack does not only affect this point of view, but the fact that there is not enough attention and space to consider the musical aspect of the film in the same degree as the visual one.

In particular, we have noticed that, applicable to both approaches, the study of film music is usually characterised by the following aspects:

- If there is a phase dedicated to the purely musical analysis, it is not always the first thing to be carried out.
- The relationships between music and image are set out too early, even before knowing the musical material to work with.
- One of these relationships is the fact of naming the themes with narrative references, instead of musical references, which determine the following work of analysis. Instead of using the A, B or C nomenclature, or referring to them according to the tonality, we have observed that it is pretty habitual naming them according to characters, feelings or spaces; or even as “main theme”, “secondary theme”, etc., a hierarchy that cannot be established until the audiovisual analysis has been finished.
- An important number of analysis are based on isolated scenes or sequences¹³⁶, which usually does not favour the global sense of narrative unity and the ability of *resignification* of the musical themes as the narration goes forward.

Something that has been noticed is how frequent is to find, at some point of the film music studies -as an introduction or conclusion-, a section that includes the functions

¹³⁶ Called by Fraile Prieto (2009) “vertical analysis” (p.87), in opposition to the “horizontal analysis”, which has a more structural relation to the film.

that film music can fulfill. We believe that the reason for that is that it is one of the few aspects in which there is some kind of agreement among the scholars, and where, more or less deeply, the narrative aspect is considerably present. We include next -in a chronological order- the references of some of the consulted studies where we have found this space dedicated to film music functions: Manvell & Huntley (1975, pp.87-198), Burt (1994, pp.9-16), Cueto (1996, pp.21-33), Chion (1997, pp.191-238), Cohen (1998), Davis (1999, pp.141-150), García Jiménez (2003, pp.258-260), Lipscomb & Tolchinsky (2005), Gétrudix Barrio (2006, pp.209-224), Adorno & Eisler (2007, pp.29-38), Larsen (2007, pp.202-218), Fraile Prieto (2008, pp.39-42), Román (2008, pp.111-130) or Díaz Yerro (2011, pp.25-26).

2.4. PROPOSAL

This research aims to carry out an analysis of the music in *The English patient* within the theoretical framework of film music narrative. We want to pay special attention in considering the film work as a narration, with a musical and narrative sense of unity, which can be understood as an adaptation or modernization of the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk* or *total work of art*. One of the structural elements of this research, and relying on the theory of narration as story and discourse, requires understanding, developing, theorising and conceptualising from narrative approaches, not only what music does in *The English patient*, but how it does it.





CHAPTER III

RESEARCH DESIGN

3.1. OBJECT OF RESEARCH

Despite the great amount of studies on film music with a remarkable increase in the last ten years, there is still a certain lack of them concerning the subject about narrative itself. Among all the analytic possibilities that film music offers - historiographic, stylistic, semiotic, among others-, with this research we propose to make easier the approach to an artistic form whose analyse must be considered both musical and filmic, but that above all, and as a result of the combination of both, it is a narrative analysis. Therefore, the object of research is the analytical study of the music in *The English patient* within the framework of film music narrative. The film, written and directed by Anthony Minghella in 1996 and whose original music was composed by Gabriel Yared, meant a turning point for both creators' careers.

Thus, this research work offers an approach to the study of film music from two different disciplines:

- the musicological study of the original composition
- the narratological study of the film

Although in this analytical methodology the purely musical analysis is carried out in the first stage of the process, this should not be concluded here. This way we would be considering film music as pure music. The second stage of the analysis, however, contextualises music into the film discourse, where it becomes functional music and a flexible narrative element that has an absolute freedom to appear and disappear without the need for being justified¹³⁷. It is precisely this characteristic what makes film music a very rich element with narrative possibilities. That is why limiting its analysis to the musical aspect would mean denying the feature that best defines it: its narrative characteristic.

The Master thesis from 2009 focused on the analysis and definition of the character through music in the same example, *The English patient*, and how the protagonists -Almásy/the patient, Katharine, Hana and Caravaggio- were introduced, constructed (or even deconstructed), defined and linked to other characters, among other elements, by the original composition of Gabriel Yared and other types of music in the film. Although not always consciously, the analytical methodology that was applied provided very favourable results. And in spite of the fact that not all the formulated hypothesis were verified, we did realise that it was a good opportunity for keeping on working with this film to broaden, complete and go deeper into the narrative aspects of music. Thus, this work is different from the one finished in 2009 in the following aspects:

¹³⁷ "Music in film is at the same time the passport capable of communicating instantly with the other elements of the concrete action [...] and of swinging instantly from the pit to the screen without reconsidering the diegetic reality turning it into irreality, as a voice off intervening in the action would do. No other sound element of the film can compete for that privilege" (Chion, 1997, p.69).

1. It broadens the analytical perspective within the narratological framework to all the elements of the narration of *The English patient*: the story (events and existents) and the discourse (expression).
2. It focuses and orients the analysis to understand the process by which the music that belongs to the film discourse becomes a narrative element in this example.
3. It develops and theorises about a series of musical narrative processes that take place in the film, from the point of view of the story and the discourse.

3.2. JUSTIFICATION

3.2.1. The need for analysis

In Chapter I, we referred to the (excessive) frequency with which, in certain contexts, it was easy to read the discussion about how difficult the study of music was -specially film music-, as if it were an indecipherable language that works exclusively in the unconscious levels of human perception. And indeed the problem of its study can appear if we just limit ourselves, as Olarte Martínez (2001) points out, to “estimate the function of film music according to the subjective expression” (p.754), because in that case, we will get very different results subject to non objective grounds. Even then, the main problem of adopting this analytical attitude -defeatist and almost idle- is that we will never be able to address the film music process with enough detail to understand it profoundly, or as Adorno (1982) suggests, “to investigate the inner relationships of the work and to investigate what is essentially contained within the composition” (p.171). Just like this, we can address a detailed and rigorous study of film music that allows to unravel its nature without the feeling “the temptation of giving up and concluding finally that the image, and above all the sound, are subjective things” (Chion, 1997, p.143). In fact, Díaz Yerro (2011) attributes part of the problem of the superficiality in the analysis of film music to the following:

Very often film music scholars are not musicians (but historians or critics) or do not have a solid training in topics linked to composition, like harmony, counterpoint, instrumentation and orchestration, musical analysis, etc. (p.63)

Therefore, the work of analysis must be done by listening and viewing as the starting point, and by making film music almost an object of dissection. Without denying that this music affects emotional levels that not all the scholars can know and interpret, there is a whole of relationships between the components that constitutes the film discourse susceptible of being -as a first analytical phase- observed and described. We must try to put aside the interpretative and subjective aspects and stick to the only fixed reference that we have as analysts: the filmic text. Apart from the component of emotion and subjectivity that music provides to film, it is sometimes a very subtle element that gets to the spectator in a more indirect way, even reaching "that grey area least susceptible to rigorous judgement and most susceptible to effective manipulation" (Gorbman, 1987, p.183). That is why the analytical tools let us work with scientific and solid criterion that return to music a certain quality of objectivity that sometimes can go unnoticed to the audience.

Another critique set out by Fraile Prieto (2008) to the academic studies that address this subject says that "there is a tendency towards the theoretical development more than towards the analysis and interpretation" (p.24), that is why the study of film music is necessary through analysis, specially since this is a kind of music that gains its real significance when it is considered as part of the context in which it was initially conceived.

Going back to the introduction of this work, we take up again one of the main sentences of the opening paragraph: "talking about film music implies necessarily talking about film". We do not mean that this music does not have musical value by itself, but its justification when it is original film music is essentially functional - although it can also stand out because of aesthetic aspects or its purely musical value-; and this statement must be assumed as a starting point.

There are some scholars that defend that, by virtue of musicology, film music gains its essentially musical value, so that it is not only considered according to these

aspects of “utility” (Fraile Prieto, 2008, p.49), but what should be clear is that the purpose is not the musical composition itself. Quoting Schneider (1990): “the fate of music goes together with the fate of film” (p.63), since all the possible changes undergone by the film to improve the narration will ultimately affect the music. The purpose of both is the narration of a story, for which a series of elements has been used -music among them- that must be considered functional elements. Film music belongs to film discourse, that is why “a traditional musical analysis would therefore ignore what is special about film music: that it functions as part of a larger, extra-musical whole” (Larsen, 2007, p.41).

For all these reasons, we understand and claim the need for certain analytical channels that allow to go in depth in the filmic text, since in it we can find everything we need as analysts. And it is really important that this reference is always the filmic text, that imposes -or should impose- on subjective interpretations or cultural connotations, since many times this reference can determine the analysis excessively becoming the main guideline. In relation to this, we could think for instance in how Beethoven’s Ninth Symphony and the “Ode to Joy” were used in the film *A clockwork orange* (1962). Not only because of the meaning of Friedrich von Schiller’s poem written in 1785 -an exaltation to fraternity-, but also because the choral section of the symphony was chosen and adapted without text as the official anthem for the European Union in 1985. What Kubrick did by combining the *scherzo* of this symphony (arranged by Wendy Carlos) and the images of a nazi parade in Nuremberg in 1934¹³⁸ -as well as other warlike images that come afterwards- should never make us transfer the cultural element of the music to the images and associate the Third Reich with the idea of fraternity or union in Europe. Therefore, it is not that music imposes on the image or the image on music, but it is the dialectics that appears in the combination of all the elements of the filmic context and discourse what prevails as the main reference for the analysis.

Trying to understand -or from the point of view of the analyst, go in depth- how the visual and sound elements are combined requires a certain time and dedication.

¹³⁸ The scene belongs to the propaganda documentary film *Triumph des Willens*, directed by the German film-maker Leni Riefenstahl during the nazi congress in Nuremberg in 1934.

We insist on the idea of addressing film music not as spectators but as analysts, for which it is necessary being capable of separating the elements that constitute the film and trying to create relationships between them. The analysis will show film's narrative ability and logic, and above all, it will make easier the ultimate understanding of the narration, proving that there is not such amount of subjectivity and providing a deep and organic view for it.

3.2.2. The importance of the narrative aspect

As it was already set out in section 3.2.1., this approach to analysis of the music in *The English patient* must be focused necessarily on the narrative aspect. Sometimes, music scholars (composers, musicologists, historians) have tended to consider film music as pure music, omitting its incidental nature¹³⁹. However, we already saw in Chapter II how even before 1895 there was already a considerably established language for a music that was not film music yet but that it would be it soon. This inheritance came from the culmination in the 19th. Century of an evolutionary process of the lyrical drama, objectified and almost institutionalised in Richard Wagner's work, among others. Within this Wagnerian legacy, concepts such as *leitmotiv*, infinite melody and *Gesamtkunstwerk* were adapted to film music language. In particular, these last two allude to a global conception of the composition as a narrative and musical whole connected and with an idea of closure. The film -as a narration- is therefore the result of the combination of its components, as a sort of *Gesamtkunstwerk* where arts culminate in one and only form.

We could also look back in History and search for examples of music with narrative functions in different artistic forms. Since the Greek theater, to a greater or lesser extent, music has been used with this purpose, gaining more concrete and defined forms many years later, with the origin of programatic music and its evolution to *ballet*, opera, tone poem or incidental music for theater. As commented before, music was used, although in a more superficial way, as a narrative element almost

¹³⁹ Incidental music: "in the theatre, music performed as part of the representation of a spoken drama" (Savage in Sadie, vol. 12, 2001, p.138).

since the origins of cinema: defining settings, characters and events or referring to concepts that were not visible. Besides, we analysed the example of *The assassination of the Duke of Guise* (1908) as one of the first films with original music with a narrative, structural and descriptive role.

Taking the chronology developed in Chapter II about the evolution of the narrative aspect in the story of film music as a reference, we have seen that music -most of the times- fulfils this narrative function, specially when it is original music. The fact that it is a functional element does not mean that it does not have also musical value, just like the fact of having a narrative function does not exclude the fact that it can also be descriptive. On his classification of music narratology, Jesús García Jiménez (2003) asserts that when talking about extradiegetic music, “since it does not participate nor in the events or the time, the function [...] is closer to description than to narration” (p.251), opinion with which we disagree because when music is extradiegetic, many times it makes up for the narrative lacks of the image. Beyond the ability of moving or *taking* the audience to the fictional world created in the film, it is capable of creating such fictional worlds where the audience is involved¹⁴⁰. The transformation of the pure element into the composite element is a narrative process, and it is what makes that music can become something with a great potential for narration.

That is why we understand that film music needs this approach and the identification of the musical unities that define it as well as its functional behaviour; that is, the role of this music in the context of the film discourse. García Jiménez (2003) also understands this narrative sense because “the audiovisual narrations are texts, that is, finite and analyzable combinations” (p.29), and as audiovisual narrative texts we have to maintain the idea of unity from three points of view: as

¹⁴⁰ For instance, and using a classic example in this kind of literature, at the beginning of *Jaws* (1975), there is no allusion to the main character of the film except for the two notes theme, without which the shark would not exist and there would be no menace either. This theme starts to sound even before the image of the sea appears on the screen. As the story moves forward and the theme has already appeared in a series of similar scenes, we will know for sure that it is referring to the presence of the shark, that will not be seen until some minutes later. These first seconds not only create the main character of the scene -as a threatening element-, but also define the most important space where the story is going to be developed.

story, as audiovisual combination and in order to keep the film syntax. Therefore, the methodological approach for the analysis has to be fixed in narratological aspects, otherwise, we would be conceiving the film as the sum of isolated parts (sequences/scenes/frames or images/music/voice/effects) without any connection to each other when considering the audiovisual discourse as the random combination of all these elements without any kind of narrative logic.

3.2.3. The choice of *The English patient*

To address a study whose aim is understanding how film music works as a characterising element of the narration and a structuring element of the discourse, we need an example rich in musical possibilities and, if possible, original¹⁴¹. That is why not every example was valid. After evaluating several possibilities, *The English patient* turned out to be one of the best options, both from the musical and filmic point of view, since it is a film really rich in narrative resources, deep, dense, full of nuance and brilliantly well written.

As commented before, we had already researched about it in 2008 and 2009 to write the Master thesis. Back then, the work was really motivating and offered many different possibilities to keep on working on it. During that first stage, we had already had the chance to talk with the composer Gabriel Yared, who offered us a personal interview at his home address in Paris, April 2009, where we could talk quietly and in detail about his work. This allowed us to get closer to the composition and to an instinctive creative process, as well as to his approach to film music, which proved that the value of music in this example was considerably richer than in others that had been considered in the first place. Once that the

¹⁴¹ “The script of *The English patient* was always odd. I remember I sent it to a successful American actress whom I liked a lot, not to be in the film but just as a friend. She wrote back to me saying, ‘I beg you not to make this film –it has no third act.’ I wrote back and said I didn’t think there was a second act either. It was so far away from the hegemony of the American screenplay – Act One, Act Two, Act Three – there’s no way to fit it into that box at all. One of those guys who goes around ‘teaching’ people how to write a screenplay actually uses *The English patient* as an illustration of how not to, holding it up as a cul-de-sac. He’s right, of course”. (Minghella in Bricknell, 2005, p.112).

Master thesis was finished, we had the feeling that there was still a lot to do, and the narrative and discursive richness of the film, the definition of settings or the development of plots and characters gained an extraordinary depth after having analysed the musical aspects.

The music in *The English patient* is one of the elements that provides a greater depth and density to the narration, since it is a very varied, heterogeneous and original compilation of musical pieces. From the director's musical conception, music should have an important role, given that, at the beginning of the process of adaptation of the novel into the film script, Minghella visualised how everything was based upon changes of time and place and the discursive fluidity that was necessary for it. As the process was moving forward, he came to the conclusion that these transitions should not be very visible, an effect that they could get by using music, and whose initial approach was based on the opposition between North African and Arabic music and Western music, depicting ultimately the contrast between both narrative settings¹⁴².

Thus, when the script adaptation was finished, Minghella -scriptwriter and director-, set out the three main references for the musical composition to Gabriel Yared: Oriental, Giacomo Puccini and Johann Sebastian Bach. Besides, he showed him a Hungarian folk song that had found by chance during the writing process and that represented for him "the musical world of the film" (Minghella in Laing, 2007, p.89). This song was *Szerelem, szerelem*, performed by Márta Sebestyén¹⁴³, who also performed another Hungarian folk song called *Én csak azt csodálom*, used in several important scenes of the film. To the director, the confusion that can be generated when we listen to this song depicted exactly what he wanted to mean in the film:

¹⁴² Actually, this need for changing the settings was derived from the film adaptation of Michael Ondaatje's novel.

¹⁴³ Although in the recording credits the band Muzsikás is listed as the author and Karoly Cserepes as the arranger of *Szerelem, szerelem*, the arrangements and performance belong actually to Sebestyén. The song was included in a recording by the band but it belongs to the singer's collection (Appendix II).

I'd thought it was Arabic and then discovered to be Hungarian, which I'd thought was perfect index of what the book was talking about – that identity, nationality and boundaries are illusory. It seemed hard to believe that the song came from Europe as it felt so much like the music I was listening to – of Africa and of the desert. (Minghella in Bricknell, 2005, p.125).

One of the biggest challenges that the composer had was to create pieces for orchestra that could be easily combined with the preexistent music, but Yared understood that all those references were a melting pot of styles of music inside of him: his Libanese origins on the one hand and his training and experience in classical music on the other hand.

The first result came in February 1996, when Yared had composed a 5 minutes and 23 seconds demo only with the reference of the script and without having seen any image. This demo became the basic material for the following musical developments and variations, as a DNA of the total composition with all the necessary potential (Laing, 2007). Besides this demo with the four main themes, he also composed a piece for piano *alla* Bach to substitute the Aria of the Goldberg Variations that the producer Saul Zaentz wanted to include repeatedly (Appendix I)¹⁴⁴.

The musical richness of *The English patient* can be visible not only in the variety of its pieces, but also in their subsequent combination, position and use, since all these initial themes were transformed through a series of variations, reorchestrations and developments until they became so different from their original form that they were almost unrecognisable. Yared (Appendix I) thinks that music was necessary in this film, and that the experience that he lived with Anthony Minghella and Walter Murch -editor and sound designer- was the best in terms of film music composition¹⁴⁵: the composer was involved in the process from the very

¹⁴⁴ We will go into detail about this aspect in Chapter IV.

¹⁴⁵ Being this one the first film between Minghella and Yared, it was the beginning of a common work that prolonged for more than ten years in different projects: *The talented Mr. Ripley* (1999), *Cold mountain* (2003), *Breaking and entering* (2006) and the BBC series *The number 1 Ladies detective agency* (2008). Even Walter Murch, who did not work with them in all these projects, considers from his experience with Minghella and Yared in *The English patient*, *The talented Mr. Ripley* and *Cold mountain* that it is the ideal way of working (Murch, 2013), “the closest to that conversation-type collaboration between music and film” (Murch in Ondaatje, 2008, p.171).

beginning and had finished most of the thematic material before the shooting had started, something that had also happened with *Betty Blue (37.2 le matin)*, the film that made Minghella want Yared as composer for *The English patient*.

One of the main keys that favoured the narrative depth was the impeccable use of music when the visual material was already filmed, since the work method between Yared -who was in France- and Minghella and Murch -who were in San Francisco- was absolutely bidirectional. As it was requested by Minghella -and assuming certain risks-, there was not preexistent temp music in the first test screenings with the producers. On the contrary, they used the demos that Yared had already started to compose and that became the definitive musical material (Appendix I).

Gabriel Yared told us about his approach to film music objectified in *The English patient*, his desire of working without images, knowing and living together with the characters, being immersed in the story, internalising it and making everything his, letting the seed to grow and develop naturally inside of him (Appendix I). From the original conception of the script and the subsequent development of the work, the project evolved in a very organic way constituted by elements that had been created and grown at the same time, and where -according to the theory of *Gesamtkunstwerk* that we talked about in Chapter II- the alteration of any of them would have meant an essential alteration to the others.

The English patient is a film with great narrative originality and singularity, essentially due to its richness, contrast and variety of characters, settings and timelines, all of them connected in one story. Although at first sight it can seem a more classic movie, its language is remarkably modern and fragmented, with about 40 temporal transitions (Murch in Ondaatje, 2008), and the characters, who initially do not seem to have anything in common, are finally part of the same experience¹⁴⁶. Although there were certain risks in including all these changing

¹⁴⁶ Murch (in Ondaatje, 2008 p.131) asserts that the film had all kind of perspectives and combinations of characters: Caravaggio and Hana, Hana and the English patient, Kip and Hana or Geoffrey and Caravaggio, for instance.

perspectives with different evocations and flashbacks, it is music the element that links and binds them together in the same story.

3.3. OBJECTIVES

The objectives of this research have been summarised in five points:

1. To demonstrate the value of film music on its three different aspects: as a purely musical matter, as an element of the film discourse, and above all, as a result of the interrelation and interdependence of both: that is, its narrative character.
2. To analyse the music in *The English patient* identifying its musical cues to understand the development of narrative lines, the presentation of characters or the definition of settings. In addition to this, as the story is moving forward and the characters evolve, they are connected to other characters, the settings change, etc., to explain how all this narrative activity is musically depicted and how much of this information is provided by music.
3. To understand and to be able of explaining the narrative ability of film music in *The English patient* and the way it -together with the rest of the discursive elements- is capable of developing a narration. To know its resources, procedures and inner relationships that make the pure musical element become a narrative, signifying and denotativ musical element.
4. To conceptualise a theory of the film musical fact taking the example of *The English patient* as a reference, trying to name and explain musical narrative processes that can be transferred to other examples. The work tries to focus on elements of the story as well as on elements of the discourse to do an analysis as complete as possible.

5. To demonstrate the need for a narrative analysis of the whole film of *The English patient* as the only way to understand better and more deeply the scope of music in a global sense.

3.4. HYPOTHESIS

The formulated hypothesis are the following:

1. In the film narration the different expressive substances fulfil a significant function. Given the character of the film narration, image, music and the other elements of the soundtrack are anchored to each other, which determines the significance and ultimate meaning of the story. The understanding of these processes is the key to reveal the truth, density, scope and transcendence of many different elements of the film narration.
2. The narrative potential of film music is not an inherent characteristic of music, but a feature that music can gain when there are significant interactions between the elements of the story and the discourse. This process by which the pure musical element becomes a significant element is a process of narrative nature, where the meaning of music always depends on different alterations and *resignifications* according to the combinations among the elements of the narration.
3. On the initial conception of original film music underlies the idea of narration and the structure based, from the narratological perspective, on a duality: story and discourse. This idea of film narration as something as a global whole offers to the original music and the rest of the discursive elements the possibility of constituting a sort of modernisation of the concept of *Gesamtkunstwerk* characterised by musical and narrative unities.

3.5. METHODOLOGY

3.5.1. Methodological frame

In Chapter II we set out certain methodological aspects for the analysis of film music, most of them from practical and theoretical perspectives. The analysis of the music in *The English patient* has taken these previous works as a reference, which has been really useful sometimes to take some elements in common or to correct others that we considered improvable. In any case, we have applied our own method adding some approaches from other methodological proposals and trying to establish certain fixed and structured patterns.

Obviously, the main reference for this research has been Heather Laing's work (2007) about the music in *The English patient*, since it is probably one of the most complete, deep and exhaustive film music analysis that we have found (and without question, the best and the only one with these characteristics about the film).

The reading was enriching because we had already finished our analysis from our approach. And although she applies certain criterion that we consider slightly subjective, her work served to confirm some aspects, refute others that we did not agree and, above all, try to extract the best of it to incorporate it in our approach. To a large extent, specially at the beginning, this was one of the main sources from which we took a sort of conceptual framework about what we wanted to do. Besides the conclusions we have come to, her work differs to ours essentially in the fact that we have structured the analytical process taking the theoretical framework of narratology as a reference. Thus, studies by scholars like Chatman, García Jiménez or Gértrudix Barrio have been the unifying thread to do an analysis based on the defining aspects of the film narration that we have applied to the musical subject.

To demonstrate the hypothesis that we previously formulated, it has been through the analysis how we have developed certain film music concepts that have been found in *The English patient* concerning the discourse and the elements of the story.

Our conception of analysis feeds off many different researches, practical analytic approaches and methodological proposals, where we have observed that many aspects that had gone unnoticed for us have been taken into account. From that point on, we have (re)designed a specific and new structure of analysis that we consider the most suitable for *The English patient*. Besides the case of Laing, authors like Lluís i Falcó, María de Arcos, Larsen, Neumeyer, Chion, Gorbman, Román or Fraile Prieto, among others, fill and determine this research, not only to apply and reconsider their proposals, but also to use them as an example of what (not always) should be done.

Even though the object of study is not the composer Gabriel Yared himself, we have used the interview we had with him in April 2009 to know more deeply his approach to film music, his compositive process and the meaning of his relationship with Anthony Minghella. That is why the interview, the reading of Laing's work (2007) and the search of other sources have been helpful to write a brief biography of the composer focusing on the aspects referred to cinema, his evolution in the conception of film music and specially on the work together with Minghella. All of it has been really useful to address the study of film music narrative in *The English patient* from the point of view of its creators.

Finally, the works by scholars like Chatman, Todorov, Bordwell, García Jiménez, García García or Gétrudix Barrio, within the framework of narratology and narrative analysis, have been the essential references that we have used for the study of the film as a narration.

3.5.1.1. What is going to be analysed?

The first question that rises when delimitating the methodological framework is deciding what is going to be analysed, which must be addressed from different perspectives:

1. What part of the film is going to be analysed (it can be the whole film, a sequence or a limited number of minutes):

We understand that the whole film must be analysed, musically as well as visually¹⁴⁷. Assuming the complexity and hard work that implies this kind of study for a film of more than 120 minutes, it is the analysis of the whole film narration what will provide a complete and global perspective, and where we will be able to appreciate the narrative quality of music as an element that *tells* a story. Gorbman (1987) and Fraile Prieto (2009) argue that it is not common finding deep analysis of the whole music of a film because, due to the duration, it can be a really dense and arduous work. Therefore, Gorbman analyses *Zéro de conduite* (1933), since it has only 17 minutes of music, and Fraile Prieto (2009) explains her stance asserting:

The music of a limited sequence can be studied (although the whole film is taken into account), or what would be a vertical analysis [...], but due to the magnitude of the analysis, the analysis of sequences are much more frequent. (p.87)

The apparent simplicity that can be found when studying isolated sequences - no matter how present the whole narration is- can lead to a too biased and reduced perspective of the narrative musical fact¹⁴⁸. If we analyse, for instance, a sequence where music establishes a series of relationships with a character and we do not analyse in the same level the rest of the characters and their relationship to the same music, an important part of the fictional world of the film will be omitted obtaining limited results.

Besides this conception of *The English patient* almost as *Gesamtkunstwerk*, there is another aspect in the film narrative that needs to be taken into account for the reading, analysis and comprehension of any filmic text: the syntax. Although a sequence is the combination of scenes with narrative logic and autonomy, every sequence is part of a bigger whole understood as the

¹⁴⁷ Laing's (2007) analytic work also considers the whole film, since "in order to understand the full significance of each theme, it was necessary to account instead for its whole narrative context. This included the circumstances and the way in which it first appeared, how it operated in relation to character subjectivity [...], how its meaning was altered, developed or enhanced as it moved through its various narrative contexts" (Laing, 2007, p.115).

¹⁴⁸ The criterion of duration would exclude from the musicological study, among other examples, Richard Wagner's tetralogy *Der Ring des Nibelungen* (1876), with a total duration of more than fifteen hours, and whose shortest opera -*Das Rheingold*- lasts about two hours and a half.

film, and when it is separated from the rest, it loses most of its narrative potential. And even if we can approach it in small and relatively independent unities, it is the narrative whole what dictates the norms and framework for the analysis. As part of the analytical process, it can obviously be separated in many different ways to study it in depth, but we will get the correct and homogeneous result when all the sequences have been analysed with the same profundity and have been put them ultimately in common.

2. What part of the audiovisual format is going to be analysed (does it make any difference if we analyse the recording instead of the music of the DVD edition?):

In Chapter II, we commented some aspects about the original composition that could be variable depending on the recording, the VHS or DVD edition, etc. Lluís i Falcó (1995) is one of the few authors that considers this aspect with enough detail to fix from the very beginning of the analysis the musical or audiovisual material that is going to be analysed¹⁴⁹. He formulates a critique about “the imprecise terminology and the lack of a global corpus of delimited and defined terms” (Lluís i Falcó, 1995), and in our analysis we focus on what he calls “musical soundtrack”, that is, music that belongs to the film soundtrack, originally composed, adapted or taken from other musical contexts. Although we are not using this term, we do assume the concept as the object of study of this research. Thus, we will work with the different types of music used in *The English patient*: Gabriel Yared’s original composition, Hungarian folk music, songs of jazz and swing and popular Arabic and Italian songs that appear in different moments of the story. The object of analysis is therefore the music that is part of the actual soundtrack of the film, not only the original material. In any case, the recording should not be the object of analysis, since it is decontextualised and many of them are “normally restructured and edited to make the listening easier” (Díaz Yerro, 2011, p.67), excluding some pieces included in the film and including

¹⁴⁹ He addresses this question in two articles: Lluís i Falcó, Josep, “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga” (in Olarte Martínez, 2005, pp.143-153) and “Material pedagógico y de investigación. Método de análisis de la música cinematográfica” (1995). Both included in bibliography.

some others that were not part of the final cut. *The English patient* exemplifies this practise, since not all the tracks that are part of the film appeared in the recording. Moreover, that recording included two tracks that were never used: 'Black nights' and 'Why Picton?'. Although the listening had musical value out of the filmic context, it is not valid for the analysis, because -once again- the immovable reference must be the film text.

3. What other extramusical elements can be studied as part of the analysis (information about the production process, bibliography, interviews with the creators, the original score, etc.). Previously in this chapter we explained how was the work of research developed in 2009 about the character in *The English patient*, and how one of the pillars of this research was the collaboration with the composer, who offered an interview and sent the complete original score to us. It was also really helpful the conversation we had with Márta Sebestyén about the origin of *Szerelem, szerelem*, since, as she commented, it had been written a lot about that song and its (untrue) Arabic influence, but so far none had been interested from the musical point of view about the *thruth* and the origin of the piece¹⁵⁰.

Díaz Yerro (2011) understands that knowing the technical crew and the creators of the film can be interesting, something that we did as long as it was possible. The possibility of having the original score allowed us to *look* closer at other aspects of the musical composition (harmony, thematic aspects, counterpoint, orchestration), but we also thought that the analysis should not be only based on the study of the score, since it would not provide information about purely narrative matters in any case. Likewise, the interviews with Yared and Sebestyén shed light on many aspects, but above all we realised that, specially in the case of the first one, there had not been such level of rationalisation as we could have expected in the first place. Yared commented several times (Appendix I) how his compositional process

¹⁵⁰ Sebestyén, personal correspondence, February 12nd, 2009.

was mostly intuitive, being analysts' duty to find certain coincidences and patterns of meaning in his work that he does not consciously aim.

3.5.1.2. Structure of the analytical process¹⁵¹

Once the material was established, another question raised: how many and which stages the analysis was going to have. Claudia Gorbman (1987) talks about the difficulties "to describe accurately the film-music practise [...] and to decide what is relevant" (p.116), and she even questions the possibility that a standardised method can be developed. Actually, it is "the methodological effort to establish the approach or approaches to study the film" (Díaz Yerro, 2011, p.63) what should be fixed in the first place. Thus, taking some proposals by Bordwell & Thompson (in Larsen, 2007) as the starting point, we have developed an adaptation for our musical analysis:

- a. To fix the interest of the analysis formulating the right questions, which in this case and in order to link music and narration, must be the following: who (character), where (space), when (time), what (events) and how (discourse).
- b. To isolate in segments to carry out the analysis. In this case, we can separate the analytical material according to different aspects:
 - the narration as the combination of story and discourse
 - events and existents
 - sequences and scenes
 - musical themes
 - ordinal levels for the analysis: firstly the musical aspect, sccondly the narrative one

¹⁵¹ Regarding this subject, we recommend the reading of Brown's (1994) proposal for film music analysis: "How to hear a movie: an outline" (pp.343-352). It is a very interesting proposal that shares many methodological aspects with the one that we have applied to *The English patient*.

Back to the critique that was commented before, Román (2008) asserts that “the existent studies [...] are addressed from a more filmic perspective than musical, hence its proposal, necessarily, misses a technical, structural, and even, interpretative approach of the musical processes in relation to the image” (p.15). However, this lack is also common in some musicological disciplines, being the narrative aspect the one that is to a great extent taken into account superficially, since also the filmic subject could be studied with technical and structural terms, using Román’s words. Ultimately, it turns out to be frequent that the analytical result is unbalanced, favouring one of the perspectives to the detriment of the other. That is why, and precisely using a term coined by this author, we have to do a *musivisual analysis* (Román, 2008) in a global sense and with a global scope.

Thus, all the approaches previously set out must be taken as valid and necessary, being the last one -firstly the musical aspect, secondly the narrative- the one that will serve as the main starting point for the analytical process. There will be, therefore, an initial stage strictly musical that will be afterwards linked to the narrative context to where it belongs. That is why, although it is a *musivisual analysis*, it does not exclude in any case the split and fragmentation into smaller parts, as long as they are put in common in the last stage of the analysis.

The first approach that we have done for the study conceives the film as a whole, since a certain general introduction from the technical and argumental point of view is necessary to contextualise the example and know the story and creators. As mentioned before, having the information referred to the production process and the musical composition, interviews with the crew, etc. can be useful and serve to enrich this first approach to the work. Obviously, the more we can know about it, the more complete can be the result, as long as this first stage does not distract the analyst from the actual analytical stage and the search for results.

Next, the stages for the analysis are fixed according to a conceptual framework proposed by García Jiménez (2003) and structured in three phases. Although we have not used the same terms as he has, we have reinterpreted and adapted them in three conceptually similar stages: 1. *Phonic* reading: consisting in the perception

and description of musical themes and motifs, assuming that they are just signifiers but not significances; 2. *Phonographic* reading: we try to raise questions about the possible significances; 3. *Phonological* reading: we understand to what extent music is the symptom or the symbol of a culture, and which effects implies this presence in the narrative process (García Jiménez, 2003).

Although Larsen (2007) fixes two phases and we fix three, we agree in the practical sense of doing initially a purely musical study outside other aspects more general to “try to hear what the music itself says ‘in its own language’”¹⁵². Therefore, this first level of analysis is an exclusively musical and descriptive study:

• **FIRST LEVEL OF ANALYSIS:**

This first stage focuses on the purely musical material, where we try to define what is objective. It consists on the identification, description and clasification of the themes belonging to Gabriel Yared’s original composition. Except for authors as Lluís i Falcó (1995) and Larsen (2007), who defend the idea that the strictly musical study must be done in the initial phase, some others do it introducing in this phase also some filmic aspects, as in the cases of Gorbman (1987), Román (2008) or Fraile Prieto (2007 and 2009). The analysis proposed by María de Arcos (2006) for *The planet of the apes* is one of the best methodological approaches that we have found, since she dedicates an important part of the study exclusively to the musical study, developing a descriptive table about the musical cues at the beginning of the analysis. However, although in a very superficial way, she already starts to introduce narrative elements that connect those musical cues with the film. Also, the methodological proposal applied by Heather Laing to the study of the music in *The English patient* is really interesting, but paradoxically the purely musical analysis belongs to the last phase.

¹⁵² “The most practical procedure is to divide the analysis in two phases, beginning by concentrating on ‘the music itself’, attempting to maintain a certain distance from the overall film narrative, and then to change perspective and allow the film to be the overall context of the analysis”. (Larsen, 2007, p.42).

Therefore, we understand that, in order to get a right knowledge, familiarisation and comprehension of the original musical content of the film, we must take the composition in the first stage of the analysis almost as if we were talking about pure music. We set out a series of musical parameters that we want to describe and fix as the starting point and that have been followed to analyse the music in *The English patient*:

- to identify and name the themes (as well as the possible variations and developments). In every theme we have also explained if it is constituted by a series of cells or motifs (which depending on its use can become *leitmotifs*, but not necessarily). We emphasise this thematic aspect because it is what defines, provides identity and constitutes the essence of the film music narrative, conceived according to the principles of identity and variation. In order to name the themes, we have used the same name as Gabriel Yared did when he talked about them. These names were based on the tonality in which they had been composed, the instrumentation or any specific and defining aspect¹⁵³.

- to set the aspects referred to orchestration, register, rhythm, key, etc. that allow us to describe with words the formal characteristics of the musical material.

- finally, we have considered really important to emphasise any aspect that can be characteristic of the theme (in case there is). That is, any kind of specific sound, very marked rhythms or any musical element specially expressive and characteristic that stands out the rest and can become a defining musical feature.

To start with this first analytical phase we have *listened* to the film repeatedly. Not only watched it paying special attention to the musical aspect, but listened to it without looking at the images, so that the attention was focused on the sound and

¹⁵³ This is other aspect on which we do not coincide with Laing (2007), since the names used by her to refer to the themes allude directly to settings of the story or other narrative aspects ('The desert theme', 'The love theme', 'The mortality theme'), something that we have not done, because this phase should exclusively consider musical aspects.

the music and the visual aspect did not become a distraction¹⁵⁴. In this aural phase, we have also listened repeatedly the recording of the composition, being very cautious, since the contents of the recording were not the same as the musical material included in the film. Yet, it was very helpful to get used to the themes, since the main thematic content was in the recording. Gértrudix Barrio (2003) comments the dismetric relationship that exists between image and sound, in whose audiovisual combination it is not possible to pay attention with the same degree to both elements, favouring one of the elements to the detriment of the others. In this sense, Nagore (2004) asserts:

The analysis cannot get out of the analytic listening, explicit or implicit. Sometimes this listening can lead us to understand and explain better a musical work than the study of the score¹⁵⁵
[...] However, it is difficult not to count on the graphic representation in the analytical work.
Our capacity for aural analysis is less than the one for the visual analysis.

However, it must be also added that by hearing there are other musical aspects more easily perceivable than by looking at the score. Besides, in the case of film music this hearing implies also taking into account the dialogues and sound effects, so the amount of information and connotations that it can gain is even greater. That is why this phase can “help us to discern some details of the composition very difficult to recognise sometimes, due to the low quality of the synchronised recording, which can be also hidden behind the dialogues and sound effects” (Díaz Yerro, 2011, p.86), just as “details in the instrumentation, contrapuntal lines, motivic development, etc.” (Díaz Yerro, 2011, p.67). This practise made easier the memorising and comprehension of the themes, so that it helped to recognise, understand and analyse the music providing a great musical perspective in a general sense.

In this first level of the analysis we have not included the Hungarian pieces nor the jazz or swing songs. As mentioned at the beginning, the point at this stage is to

¹⁵⁴ Similar to Chion's *masking method* (1993, p.145).

¹⁵⁵ We consider this aspect specially important in our object of study, since in *The English patient*, one of the most relevant musical pieces is the Hungarian folk song *Szerelem, szerelem*, which, if it has a distinctive feature, it is the characteristic performance by Márta Sebestyén.

analyse Yared's original composition, but not the preexistent music. Essentially because it is non-original music, whose thematic material stays almost constant, and, above all, because its compositional conception does not origin with the film, so the logic derived from the idea of *Gesamtkunstwerk* cannot be applied. In spite of the fact that these songs do play a narrative role, it is not something bidirectional, since they are not altered by the process of film creation. Thus, we consider that they must be part of the analysis on its second level, to study its style, cultural connotations or geographical references.

• SECOND LEVEL OF ANALYSIS

This level tries to go deeper in the significances of this musical material, instead of wondering about the signifiers. With the reference of the analysis carried out in the first level, now we want to know, understand and decode the relationships among theses themes; relationships that can be hierarchical (theme-subtheme), of opposition (theme-countertheme), thematic, tonal, harmonic, etc., as well as try to establish some kind of meaning, structure or pattern.

Despite the fact that one of the greatest questions in the history of music is its meaning, there is an important corpus of cultural relationships, references or geographical and temporal allusions that are the result of years of musical tradition and belong to all of us who are part of the same cultural context. This meaning is named by Aumont & Marie (1990) "'expressive' value or 'representative' value" (p.209) of music. That is why in this level of analysis it is necessary to work with the meanings and connotations provided by certain rhythmic patterns, instruments, sounds or manners typical from some contexts and cultures.

At this point, we should study the use -in case it exists- of some clichés that, given the efficacy they had, specially in the first years of cinema, they have been overused. It is true that, although many of these clichés in film music were defined during the years of silent film, those standards had originated in an even earlier cultural tradition. However, partly due to this efficacy that turned out to be some kind of

sensationalism, the problem derived from it is that “the powerful effect intended does not come off, because the listener has been made familiar with the stimulus by innumerable analogous passages” (Adorno & Eisler, 2007, p.25), which in the long term has annulled the efficacy of these (easy) musical resources.

This use, although limited in *The English patient*, usually implies that we can become accustomed to their immediate meaning, not trying to go further in searching for some complexity, connotations or double intentions derived from the dialectics music-image. In the end, an element that could be extremely expressive become something that limits our perception, being abandoned to what cultural tradition *dictates*, which as spectators is understandable but as analysts must be avoided.

That is why this analysis must be flexible and open in order to have the ability to observe these two aspects that a musical theme can have and whose nature can change from the second to the third level of analysis. We can find a composition whose (almost immediate) meaning is one, but it can change after being analysed in relation to the rest of the elements of the film -something that is carried out on the third level-. On section 3.2.1., we commented the example of *A clockwork orange* as a very clear case of this, where the need for analysis and dissection of the elements of the film is obvious, and where the semantic component of the musical material cannot be literally transferred to the visual material. Therefore, the flexibility of our analytical approach is necessary to be open to reconsider on the third level of the analysis everything that was concluded on the second one, trying to confirm if it works in the same way when such musical composition belongs to the film discourse that we are analysing.

Likewise, we must also try that the cultural constructions that inevitably are deduced from certain types of music -specially when they are preexistent pieces already used in other films- are not an obstacle in our way and disturb the analytical process, which is obviously *contaminated* by personal and cultural experiences, prejudices and even mistakes¹⁵⁶.

¹⁵⁶ It will be probably impossible to separate Richard Strauss' *Thus spoke Zarathustra* (1896) from the opening scene in Stanley Kubrick's *2001: A space odyssey*, something that was fixed in the spectator's memory and is, almost inherently, part of the collective memory of the Twentieth Century.

• THIRD LEVEL OF ANALYSIS

Finally, this level must wonder about the effects that this musical presence can have in the narrative process. Although in a certain way it is a free interpretation of García Jiménez's proposal, it is at the same time, a long, dense and important one, since we are going to take as a reference the theoretical framework about film music narrative developed in Chapter II. At this point we have to consider the context of the musical elements and link them to each other as part of a bigger whole from the point of view of narratology.

Very often, specially in the studies carried out in Spain, the classification of music according to the levels of diegesis is something included at the beginning of the analysis. In our case, this classification is developed now, when we know the musical material deeply and the filmic and narratological aspects that had not been taken into account before take part in the analysis now. Thus, we must work with the reference of two main pillars that constitute any film narration: discourse and story (constituted by events and existents)¹⁵⁷. Therefore, it is necessary to split the film in order to understand the degree of interaction among the narrative elements, which will allow us to find out if those significances and connotations that were associated to the musical material on the second level of analysis are still on the third one, when they are related to the image and the rest of the elements of the soundtrack: sound effects and dialogues.

Thus, we will be able to identify a series of relationships in Gabriel Yared's composition and the rest of musical pieces with specific narrative elements: how the spaces of the desert and the monastery in Italy are depicted, how Almásy, Katharine, Hana or Caravaggio are presented, how they evolve while the story moves forward, how the narrative lines are created and disappear, etc.

¹⁵⁷ Regarding this narrative duality, Todorov (in VV.AA., 1977) comments that "a work has two aspects and not just one. It is true that is not always easy to distinguish them; but we believe that in order to understand the unity of the work, these aspects must be first isolated" (p.158).

3.5.2. Material used for the research

Apart from a series of documentary resources -as the original score¹⁵⁸- and some others that we have already commented, or personal resources -as the interviews to Yared and Sebestyén respectively-, the study has focused on the film *The English patient* itself. The copy that we have been using since 2008 is a special edition in DVD released in 2004 belonging to a collection called “Miramax Collector’s Edition”. Although this edition had two discs, the final cut of the film is the same as the one that was exhibited at the premiere in the United States in November the 15th, 1996, since the second disc includes documentaries about the production process, interviews with the creators and some scenes that were deleted in the final cut.

Regarding the music, it is a recording by Fantasy Records (Berkeley) produced by Robert Randles in 1996, edition that compiled twenty tracks composed by Gabriel Yared, some songs by Fred Astaire, Ella Fitzgerald or Benny Goodmann, among others, the two Hungarian folk songs by Márta Sebestyén -*Szerelem, szerelem* and *Én csak azt csodálom*- and the Aria of the Goldberg Variations, by Johann Sebastian Bach performed by Julie Steinberg.

The recording of Yared’s original composition took place at the Air Studios (London), performed by the orchestra Academy of Saint Martin in the Fields, conducted by Harry Rabinowitz, not by Sir Neville Mariner -its founder in 1958 and habitual conductor-, and the soloist performance of the piano was carried out by John Constable.

Although the central object of analysis is the film *The English patient*, during the years of research we have found many other examples considerably noteworthy

¹⁵⁸ Regarding the scores, we want to point out that the transcriptions included in this work, those from Chapter II as well as those from Chapter IV, are not the complete transcriptions of the score, since the whole orchestra has not been included. In most of the cases, we have transcribed the instrument that was playing the thematic material being analysed at that point. In other cases, we have combined it with other instruments that also were playing that material, and even we have transcribed the strings accompanying the melody for clarinet, oboe or English horn, for instance. In any case, the criterion for the selection are based on thematic reasons depending on what was being analysed.

and interesting, some of which have been included in Chapter II. These films serve as examples to demonstrate a great amount of narrative resources in film music that we have decided to include in the course of this work and for which we have created specific categories and theoretical concepts, something that have been really useful to understand and explain the narrative processes of *The English patient*. With a different degree of visibility, these resources are really common in film, even becoming so frequent patterns (sometimes recurring and trite) that can go unnoticed, since as spectators we are too used to this film music language, but as analysts it is necessary to be able to recognise, understand and intellectualise them.

The films that we have used as examples for the study of these processes are diverse, and they have arrived to the process of research through many different ways, but in many cases we have tried to deviate from the norm and put the topics about film music aside, assuming that there are no fixed rules and just one way of developing the film music narrative.

We understand that it is important to work with more examples than *The English patient* because we will be able to demonstrate how these narrative processes are really common in film and not exclusive from the example that we have chosen for the case study.

In Chapter VIII, "Referencias bibliográficas y fuentes documentales", we include in alphabetical order a list of the films that, either we have chosen for the analysis of one scene or we have just mentioned, including the year of production, director and original title, as well as the music author.





CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

4.1. *EL PACIENTE INGLÉS*

4.1.1. Aspectos generales

De acuerdo a lo que comenta Laing (2007), *El paciente inglés* fue la película que “estuvo a punto de no hacerse” (p.49), lo cual convirtió su éxito en un logro aún mayor, ya que desafió las formas habituales con las que se trabaja en Hollywood para favorecer los intereses de la película y no tanto de la taquilla. Si bien su productor Saul Zaentz ya traía consigo una amplia y reconocida trayectoria en el cine¹⁵⁹, para el guionista y director Anthony Minghella supuso un cambio en la escala de sus películas y la plena inmersión en la esfera cinematográfica estadounidense. Procedente del mundo de la literatura y del teatro, Minghella había destacado como guionista para la

¹⁵⁹ Zaentz ya había producido previamente *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) y *Amadeus* (1984), ambas dirigidas por Milos Forman y ambas como adaptaciones de novelas.

televisión británica con *Inspector Morse* (1987-1990) o *El cuentacuentos* (1987), hasta que en 1990 escribió y dirigió su primera película para cine, *Truly, madly, deeply*, película pequeña y de bajo presupuesto producida por la BBC. En ella, ya se pusieron de manifiesto una serie de características en su forma de escribir y dirigir que se consolidaron con *El paciente inglés* y se convirtieron en señas de identidad de su filmografía. Entre otras, destacó su capacidad de dar riqueza y profundidad a sus personajes gracias al importante papel que le concedía a la música, tanto desde el punto de vista de la selección de música preexistente como de la ubicación de la misma a lo largo del relato. Tras el considerable éxito de *Truly, madly, deeply*, y sirviendo éste como plataforma para darse a conocer, dirigió -pero no escribió, lo cual no favoreció el resultado- *Un marido para mi mujer* (1993), película producida por Warner Bros. que para él supuso la confirmación de que prefería dirigir guiones que él había escrito (Minghella en Falsetto, 2013). Ya en esta ocasión trató de que fuese Gabriel Yared quien compusiera la música para la película, pero la productora se negó (Laing, 2007), con lo cual la idea de trabajar juntos no cristalizó hasta dos años más tarde. De hecho, tras finalizar el rodaje de *Un marido para mi mujer*, Minghella, que se había hecho con una copia de la novela *El paciente inglés*, dedicó un día completo a su lectura y contactó al día siguiente con Saul Zaentz. Comenzó así un duro proceso de producción que, de la mano de Miramax, finalizó con el estreno de la película el 6 de noviembre de 1996 en Estados Unidos y el 19 de febrero de 1997 en España. La película gozó de una tremenda acogida tanto por parte del público como de la crítica, llegando a conseguir 56 premios y otras 39 nominaciones¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Nueve Oscar de la Academia de Hollywood, incluyendo: mejor película (Saul Zaentz), mejor dirección (Anthony Minghella), mejor guión adaptado (Anthony Minghella), mejor música original (Gabriel Yared) o mejor montaje (Walter Murch), entre otros; dos Globos de Oro: mejor película y mejor música; en los Premios BAFTA, Gabriel Yared logró el Anthony Asquith Award for Film Music, y otros a la mejor película, mejor guión adaptado y mejor montaje, entre otros; en los premios del American Cinema Editors, fue premiado Walter Murch; y en el American Society of Cinematographers lo fue John Seale (director de fotografía); Gabriel Yared obtuvo el Grammy a la Mejor Composición Original para Cine o Televisión. Además de éstos, *El paciente inglés* logró otras nominaciones y premios europeos, como la nominación al Goya en España a la Mejor Película Europea. (<http://www.imdb.com>).

FICHA TÉCNICA

Lugar y año de producción: Estados Unidos / Inglaterra, 1996; título original: *The English Patient*; producción: The Saul Zaentz Company; dirección: Anthony Minghella; guión: Anthony Minghella, basado en la novela de Michael Ondaatje; fotografía: John Seale, A.C.S.; montaje: Walter Murch, A. C. E.; música: Gabriel Yared; duración: 155 min. aprox.; intérpretes: Ralph Fiennes (Almásy), Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton), Juliette Binoche (Hana), Willem Dafoe (Caravaggio), Naveen Andrews (Kip), Colin Firth (Geoffrey Clifton), Julian Wadham (Madox), Jürgen Prochnow (Muller), Kevin Whately (Hardy), Clive Merrison (Fenelon-Barnes), Nino Castelnuovo (D'Agostino), Hichem Rostom (Fouad), Peter Rühling (Bermann), Geordie Johnson (Oliver), Torri Higginson (Mary), Liisa Repo-Martell (Jan)¹⁶¹.



Cartel promocional de la película *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996)
(fuente: <http://www.imdb.com>)

SINOPSIS

El paciente inglés narra la historia del Conde Lazslo de Almásy, cuyo avión - confundido con un avión británico- es bombardeado por los alemanes en el Norte de África durante la Segunda Guerra Mundial. El piloto, que sufre quemaduras graves, es rescatado por un grupo de beduinos del desierto y acaba en un hospital de la costa italiana. Su enfermera, Hana, tras haber sufrido la muerte de dos personas muy cercanas a ella, decide retirarse con él a un monasterio abandonado de la Toscana, donde el paciente, a partir de una serie de recuerdos, le contará su historia pasada y cómo llegó hasta allí.

¹⁶¹ <http://www.imdb.com>

Este paciente, el Conde Laszlo de Almásy, resulta ser un explorador húngaro miembro del International Sand Club, grupo de exploradores que pertenecía a la Royal Geographical Society de Inglaterra. Durante una de las expediciones en el desierto conoció a Katharine Clifton, esposa de otro de los miembros del club, con la que mantuvo un intenso romance que acabó conociendo su marido, razón por la cual intentó acabar con la vida de Almásy en un choque suicida con su avioneta, en la que también iba Katharine. A partir de este choque, Almásy tuvo que volver en busca de ayuda que los británicos le negaron por ser confundido con un alemán. Finalmente, a cambio de ayuda y gasolina para volver con un avión británico al desierto -donde había quedado Katharine tras el accidente-, entregó a los alemanes los mapas de la expedición, lo cual facilitó a éstos el acceso y la movilidad en el frente del Norte de África, trayendo consecuencias fatales para el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

A pesar del éxito que comentábamos, desde la literatura y la historiografía la película fue criticada por su falta de rigor en los hechos históricos al relacionar al personaje protagonista, el verdadero conde húngaro Laszlo de Almásy¹⁶², con la entrada de los nazis en el Norte de África durante la Segunda Guerra

¹⁶² El nombre del verdadero Conde Almásy era en realidad Ladislaus Eduard Almásy (1895-1951). Fue el último descubridor austrohúngaro, nacido en la actual Bernstein (Austria), perteneciente a una familia noble pero sin títulos. En Eastbourne (Inglaterra) obtuvo su primera licencia de piloto y sirvió a la armada de la monarquía austrohúngara. En 1926 condujo por primera vez en Egipto a lo largo del Nilo, y en 1929, recorrió África Oriental, Sudán y Egipto con dos camiones Steyr XX. A partir de los años '30, empezó a desarrollar una pasión por el desierto de Libia, y para 1932, Sir Robert Alan Clayton East-Clayton, el Comandante Penderel y Patrick Clayton (todos británicos) se unieron a él en una expedición para encontrar el oasis perdido de Zerzura. En esta expedición, hecha con un avión llamado 'Rupert', fue descubierto desde el aire el valle de Gilf Kebir. En 1933 Sir Clayton murió y su esposa, Lady Dorothy Clayton, fue al desierto en memoria de su marido y acompañó a Patrick Clayton hasta Kufra. Almásy, que asegura que lograron descubrir Zerzura, volvió a Budapest en 1939 por no obtener un permiso para quedarse y trabajar en Egipto, pero fue obligado a formar parte del Afrika Korps alemán. A pesar de que entre 1941 y 1942 trabajase como experto del desierto para Erwin Rommel, nunca fue nazi ni trabajó como agente alemán. Al final de la Segunda Guerra Mundial pudo escapar vía Roma gracias a ayuda británica y tuvo la posibilidad de volver a Egipto. Murió de disentería en Salzburgo en 1951, donde se encuentra enterrado. (Török, 2007. Recuperado de <http://lazarus.elte.hu/~zoltorok/almasy/almasyen.htm>). Robert Collins (Profesor de Historia de la Universidad de Santa Bárbara) afirma que uno de los mayores instigadores para llevar a cabo estas expediciones en busca de Zerzura fue Almásy. David Hall (miembro de la Royal Geographical Society) por su parte, comenta que toda esta búsqueda tenía un componente casi romántico de llegar a conocer lo desconocido (extraído del material especial de la edición de la película en DVD, 2004).

Mundial. Más allá incluso de esta vinculación, las críticas también llegaron por cierta frivolidad de la historia y romantización de la figura histórica del explorador húngaro, que por amor traicionó los intereses políticos de varios países. Sin embargo, Michael Ondaatje -autor de la novela- quedó satisfecho con la adaptación realizada por Minghella¹⁶³ en parte gracias a que estuvo presente durante los dos años que duró el proceso de la misma.

En cualquier caso, y en relación con estas referencias históricas y políticas, *El paciente inglés* fue también criticada por pecar de cierto cinismo y “ambigüedad moral” (Laing, 2007, p.57). Desde este punto de vista, la película fue comparada con *Casablanca* debido a la contextualización de una historia de amor en el escenario de la Segunda Guerra Mundial. En ambas se plantean conflictos políticos directamente derivados de la relación entre los personajes y en ambas se tratan “temas recurrentes como la identidad y la lealtad” (Alkana, 2012, p.263). Pero a diferencia de *Casablanca*, donde los intereses particulares se ven perjudicados en favor de los generales, en *El paciente inglés* la motivación principal de Almásy es la lealtad hacia Katharine para cumplir la promesa de volver, lo cual implica que las causas nacionales pasarán a un segundo plano (y habrá personajes como Caravaggio y Madox que sufrirán las consecuencias de las acciones del protagonista). Lo que no podemos tampoco dejar pasar es que *Casablanca* fue una película producida en pleno contexto de la Segunda Guerra Mundial (se estrenó en Estados Unidos el 23 de enero de 1943¹⁶⁴) y sirvió a los propósitos propagandísticos de los países implicados en ella; algo que no ocurrió con *El paciente inglés*, a la cual debemos desvincular de intenciones y responsabilidades políticas o nacionalistas.

Respecto a estas cuestiones territoriales, el propio Minghella¹⁶⁵ ha comentado en alguna ocasión que su interés no estaba tanto en los espacios y límites geográficos como en “la piel, el paisaje como cuerpo, las fronteras del cuerpo y las fronteras eróticas”. Y fue ésta su visión inicial de la película cuando estaba comenzando el proceso de adaptación. Walter Murch (en Katz, 1997) -editor de

¹⁶³ El autor lo comenta en varias ocasiones en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

¹⁶⁴ <http://www.imdb.com>

¹⁶⁵ Comentado por el director en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

sonido y montador- hablaba de la dificultad de adaptar la novela al cine y comentaba en una entrevista lo siguiente:

A pesar de la fuerza visual de las imágenes, resulta difícil imaginarse que pudiera haber una película ahí: no existe un personaje protagonista que guste [pero] realmente tampoco hay a quien odiar. [...] Fue necesaria la genialidad de Anthony [Minghella] para ver el potencial cinematográfico en todo ello.

Potencial que, para Minghella¹⁶⁶, se encontraba en la idea de “crear la película de modo fluido y que los cambios no fueran visibles; [...] una película que se moviera de forma poética; no de forma lógica”. De hecho, esta sensación cinemática que le atrajo de la novela -“como si alguien ya hubiera visto la película y rápidamente tuviera que recordar los mejores momentos” (Minghella, 1996, p.ix)- es lo que trató de trasladar a la película.

4.1.2. Aspectos narrativos de la película

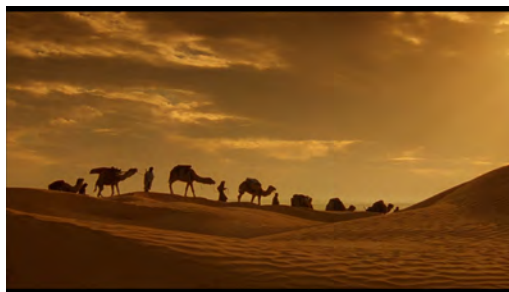
La riqueza musical de *El paciente inglés* responde en cierto modo a una riqueza narrativa que se caracteriza, entre otras cosas, por el empleo de un discurso fragmentado para contar una historia de corte más clásico, y que hasta cierto punto sigue el patrón del melodrama romántico con el recuerdo de romances, batallas y espías. La película, que en su inicio se plantea como un caleidoscopio de imágenes aparentemente inconexas, va tejiendo poco a poco el desarrollo de dos líneas narrativas en dos escenarios narrativos distintos que van tomando forma e interrelacionándose entre sí a medida que avanza el relato:

1. El Norte de África poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Si bien no se especifica el año en que tiene lugar la historia, podemos deducir que comienza en torno a 1936¹⁶⁷. En este escenario se desarrolla la historia protagonizada por el International Sand Club, en el que se encuentra Almásy, entre otros. Este escenario a su vez está formado por dos espacios

¹⁶⁶ Comentado por el director en los audiocomentarios de la edición de la película en DVD, 2004.

¹⁶⁷ Existe una escena algo avanzada la película con una celebración de Navidad en la que vemos a Almásy escribir en un papel la fecha del 22 de diciembre de 1938.

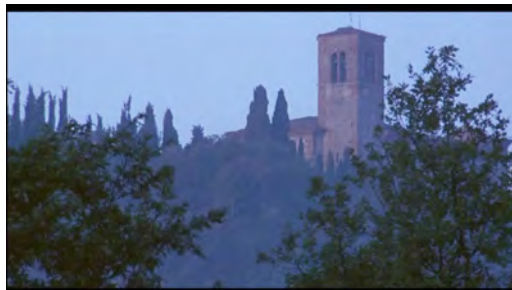
narrativos que constituyen espacios simbólicos. Es decir, no se trata sólo del espacio en el sentido geográfico o físico en el que se desarrollan los acontecimientos, sino el espacio simbólico en cuanto que entorno o ambiente con un efecto y una influencia determinados en los personajes. Estos espacios simbólicos son la ciudad de El Cairo, como una representación del espacio público, y el desierto de Libia, que en algunas ocasiones cumple las funciones del espacio privado. Tal división u oposición entre lo público y lo privado en los respectivos espacios ha de entenderse a partir de la relación que tiene Almásy con Katharine. A partir de su relación extramatrimonial, el espacio de El Cairo se ofrece al espectador y a los personajes como el espacio público, a la vista de Geoffrey Clifton y del resto de miembros del club, y es en este espacio donde se muestra más claramente el carácter ilícito de su relación. Sin embargo, este espacio público encuentra su opuesto en el significado del desierto como un espacio para la privacidad, donde Katharine trata de encontrar justificación a su comportamiento adúltero. Desde planteamientos discursivos, y retomando la propuesta teórica de García Jiménez (2003), esta línea narrativa ha de ubicarse en el nivel del *telling*, ya que el espectador podrá ir reconstruyendo esta historia a partir de la narración que, en forma de elipsis motivadas por recuerdos, fotografías, canciones, recortes y el efecto de la morfina, va elaborando el personaje del paciente. Por ello nada de lo que tiene lugar en la historia que se desarrolla en el Norte de África se muestra directamente al espectador, sino mediado por elementos discursivos tanto visuales como sonoros que ayudan a reconstruir la historia de un personaje fragmentado, hermético y oculto.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

2. El Convento de Santa Ana, ubicado en la Toscana italiana a finales de la Segunda Guerra Mundial: la primera vez que tenemos una referencia temporal de Italia sabemos que se trata del mes de Octubre de 1944. En este contexto encontramos a un paciente con la cara quemada atendido por una enfermera. Este paciente, que posteriormente sabremos que se trata del Conde húngaro Lazslo de Almásy, será registrado como *inglés* haciendo creer que no recuerda nada de su pasado. La historia que tiene lugar en este convento, por tanto, se desarrolla entre Hana y él, que será cuidado por la enfermera hasta el final de sus días y coincidiendo además con el final de la Segunda Guerra Mundial. Algo más tarde llegará un tercer personaje, David Caravaggio, que será una de las figuras que ayuden a recordar al paciente su pasado y sobre todo a entender las consecuencias que se derivaron de la ingenuidad de su comportamiento. Debemos mencionar un cuarto personaje en este escenario, Kip, un zapador sij encargado de limpiar y retirar minas y explosivos del lugar en el que se encuentran. Si bien no para el desarrollo global de la historia, conocer al personaje de Kip y en especial su relación con Hana será clave para entender la evolución interna de ésta y su proceso emocional en el convento como un lugar 'limpio de minas'.

En el caso de esta línea narrativa, nos encontramos sin embargo, en el nivel del *showing*, ya que, a pesar de existir cierta mediación discursiva -en cuanto que relato cinematográfico-, se trata de una mediación mucho más limitada y menos evidente que en el otro caso.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Tanto Murch como Minghella¹⁶⁸ quisieron crear un contraste entre África antes de la guerra e Italia después de ésta, es decir, una oposición entre el mundo Oriental y Occidental, visual, cromática y musicalmente. Sin embargo, Niroumand & Pirnajmuddin (2012) argumentan precisamente lo contrario, ya que para estos autores en la película desaparece la polarización existente entre un mundo y otro, dándose en realidad una “subversión de las jerarquías dominantes, y [fomentándose] el concepto de mezcla y de nacionalidad/transnacionalidad” (p.136).

Minghella muestra la construcción en ambos escenarios de una serie de comunidades heterogéneas donde no existen las barreras, ya que “la idea de *nacionalidad* no es viable para los personajes” (Niroumand & Pirnajmuddin, 2012, p.136). De hecho, los autores consideran que las relaciones entre Almásy y Katharine o Hana y Kip -por tener todos nacionalidades diferentes- representan alianzas internacionales dentro de esos microcosmos creados en el desierto e Italia respectivamente. Así, la definición de los espacios de la historia se basa en la fusión de los mismos y la idea de que las fronteras son ilusorias, en todos los sentidos.

Desde los planteamientos de los espacios, los personajes y sus cuerpos, se juega con los conceptos de conquista, identidad, colonialismo, invasión, etc., donde ellos son “los verdaderos países, no las fronteras dibujadas en mapas con los nombres de hombres poderosos ¹⁶⁹ ” (Minghella, 1996, p.172). Debemos entender estos conceptos asociados también a las coordenadas temporales de la historia y “el hecho de que esté ubicada en el pasado doblemente”, lo cual para Laing (2007, p.xvii) supuso una garantía de éxito para la película: por un lado, la historia en Italia, ubicada en un pasado respecto al presente de los espectadores y que a su vez, desde este pasado se vaya constantemente a otro más lejano para tratar de

¹⁶⁸ Comentado por el director en el material extra de la edición de la película en DVD, 2004.

¹⁶⁹ Se trata de la lectura que Hana hace al paciente cuando éste está a punto de morir por el efecto de la morfina. El texto fue escrito por Katharine poco antes de morir en la Cueva de los Nadadores: “Morimos, morimos con la riqueza de amantes y tribus, sabores que hemos probado... cuerpos en los que hemos entrado y nadado como si fuesen ríos, miedos en los que nos hemos ocultado como esta terrible cueva... Quiero que todo esto se grabe en mi cuerpo. Nosotros somos los verdaderos países, no las fronteras trazadas en mapas con los nombres de hombres poderosos”. (Minghella, 1996, pp.171-172).

reconstruirlo¹⁷⁰. Dentro de estas dos líneas narrativas existen cuatro personajes que analizaremos tratando de desarrollar cómo han sido caracterizados a partir de elementos musicales:



Lazslo de Almásy
(fuente: <http://www.imdb.com>)

a. Conde Lazslo de Almásy: este personaje es el protagonista de la historia, y al que por error, se referirán como *paciente inglés*. Su nombre resulta algo lejano y exótico, pero casi nadie se refiere a él como Conde ni como Lazslo. Su identidad, que de diferentes maneras será una incógnita a lo largo de toda la película, le trae problemas, ya que los británicos piensan que es alemán, y los alemanes piensan que es británico. En realidad es húngaro y se muestra como el personaje más hermético e inaccesible de la película.

b. Katharine Clifton: esposa de Geoffrey Clifton -ambos británicos-, otro de los miembros del grupo de exploradores. Katharine vivirá un intenso romance con Almásy y se convertirá en un personaje inseparable e inherente a éste para entender su evolución. Los personajes se refieren a ella como Katharine Clifton -su nombre completo-,



Katharine Clifton
(fuente: <http://www.imdb.com>)

¹⁷⁰ Para Laing (2007), “mientras que la guerra [refiriéndose al escenario de Italia a principios de los años '40] nos obliga a mantener un contacto con la realidad y supone un constante recordatorio de moralidad, corporeidad, deber y obligación, el mundo de los exploradores del desierto parece atemporal, con cierta sensación de fantasía lejos del día a día. Es un tiempo para un *glamour* casi imposible, caballerosidad, conversaciones eruditas, buen humor y, sobre todo, la aventura exótica. Hasta la llegada de la guerra, parece que este mundo podría durar para siempre, limitado a sus circunstancias históricas e impasible ante los procesos de la modernidad” (pp.xvii-xviii).

Katharine, Mrs. Clifton- que hace especial hincapié en su condición de casada- y 'K', que es la forma elegida por Almásy para referirse a ella en sus escritos.

c. Hana: enfermera de origen canadiense que, tras recibir la noticia de las respectivas muertes de su pareja y su mejor amiga, decide retirarse a un convento abandonado de la Toscana para hacerse cargo del paciente *inglés*. La evolución de este personaje es un proceso de *sanación* que tiene lugar a partir de su relación con su paciente y, sobre todo, a partir de la llegada de Kip al convento, que, como decíamos antes, será el encargado de retirar las minas de su camino, real y metafóricamente.



Hana
(fuente: <http://www.imdb.com>)

d. David Caravaggio: personaje con un nombre en clave -Alce-, lo cual muestra su rasgo principal: su carácter de espía haciéndose pasar por otra persona. Llega al monasterio algo más tarde que Hana y el paciente con la intención de acercarse a éste y tratar de averiguar si se trata del Conde Lazslo de Almásy. A



Caravaggio
(fuente: <http://www.imdb.com>)

pesar de haber trabajado como espía con Geoffrey Clifton en la Embajada Británica de El Cairo, en realidad jugará el papel de ladrón al que dice que se le ha encargado la labor de convencer a los partisanos italianos de que abandonen las armas al final de la guerra. Su lugar en la historia se justifica a través de Almásy y supone un elemento clave en el conjunto narrativo global para entender las consecuencias de las acciones de éste.

Dada la complejidad de la narración, existen muchos otros personajes -como Kip, Geoffrey Clifton o Madox- que en realidad no suponen el eje central de las acciones, sino que, como se verá, más bien sufren las consecuencias del comportamiento de los protagonistas, o tienen algún tipo de rol más tangencial en la historia, convirtiéndose en agentes secundarios. En cualquier caso, si bien no van a ser el objeto principal del estudio, sí se tomarán en cuenta para el análisis conjunto de los escenarios en los que se desarrolla la acción o las motivaciones que mueven a los cuatro personajes principales, ya que Minghella siempre ha tenido un gran interés en huir del patrón habitual de los dos protagonistas en torno a los cuales hacer girar toda la trama:

Uno de mis defectos como cineasta y dramaturgo es que no soporto la naturaleza monolítica de las películas. Las películas de Hollywood se interesan por una persona y te cuentan algo a través de una o dos personas. Me encanta que todo el mundo se crea el protagonista. No hay nadie en ninguna parte que no piense que el mundo es suyo. Lo entienden desde su perspectiva. Y creo que el cine debería reflejar eso. Las historias deben reflejarlo. [...] Esta filosofía lo dificulta mucho, porque hay una razón para que el cine esté tan centralizado. Entendemos mejor el mundo en la ficción si estamos conectados a un único personaje. Lo que yo concibo como la exposición de mis intereses es no olvidar que todos somos protagonistas. Eso a menudo lleva a una población descentralizada y compleja que requiere prestar atención a muchos hilos distintos y entender muchos viajes a la vez. Hay un número de viajes que puedes reunir y seguir antes de que la película empiece a aclararse". (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

Como rasgo habitual en la obra de Minghella, parte de la riqueza narrativa de *El paciente inglés* se debe a que su director nunca jugó con los cánones del maniqueísmo hollywoodiense, evitando así la creación de personajes buenos o malos, y creando, sin embargo, personajes humanos. Para Laing (2007), gracias a la complejidad narrativa de la película, "en lugar de justificar o condenar a Almásy o a Katharine, [...] Minghella permanece en una actitud no crítica [...] dejando al espectador que decida qué ruta tomar a lo largo de la historia" (p.57)¹⁷¹.

¹⁷¹ El propio Minghella (en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004) comenta que la frase que pronuncia el paciente "miles de personas murieron, simplemente eran otras personas" resultaba algo crítica por entrar en ciertos terrenos de lo políticamente incorrecto. Tanto él como Ondaatje en su novela no emplearon los términos de ganadores y perdedores o víctimas y culpables en la Segunda Guerra Mundial para tratar de evitar las etiquetas.

4.1.3. Gabriel Yared, Anthony Minghella y su concepción de la música cinematográfica

GABRIEL YARED



(fuente:
<http://www.sheetmusicdirect.com>)

A pesar de haber nacido en el seno de una familia sin músicos -*artistas*, dice él (Padrol, 2006)-, Gabriel Yared (Beirut, República del Líbano) se interesó por la música desde el principio, por lo que su padre le regaló un acordeón con siete años, y empezó a recibir clases de piano y de teoría de la música con nueve ¹⁷². Tuvo una temprana e instintiva aproximación a la música, pero Yared se define como un músico inicialmente autodidacta con más interés por descifrar una partitura que por tocarla (en Russell & Young, 2001). De hecho, fue durante los años de su adolescencia cuando se familiarizó con los instrumentos de tecla al pasar todo el tiempo que podía tocando el órgano y leyendo partituras en la Iglesia Jesuita de Beirut, lo cual le permitió conocer un amplio repertorio de obras de Pachelbel, Buxtehude o Bach, entre otros. Tras pasar una temporada en Brasil, donde incluso compuso *bossa novas* y sambas, se instaló en París en 1969 y estudió armonía y composición con Henri Dutilleux y Maurice Ohanna y contrapunto y fuga con Julien Falk¹⁷³. Pronto se dio cuenta de su preferencia hacia la composición y la orquestación, más que hacia la interpretación, así que fue en la capital francesa donde comenzó a orquestar para cuerda, viento metal y coro en el proyecto Costa-Yared-Costa. Parece que allí trascendió más su capacidad orquestal que compositiva y fue durante los años '70 cuando trabajó con Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Enrico Macias, Charles Aznavour o Gilbert Bécaud. Compatibilizó además su actividad como productor discográfico para Mina o Françoise Hardy con la composición de *jingles* para radio y televisión, gracias a lo cual tuvo su primera

¹⁷² <http://www.gabrielyared.com>

¹⁷³ <http://www.gabrielyared.com>

participación en el mundo del cine. Jacques Dutronc, casado con Françoise Hardy, le puso en contacto con Jean-Luc Godard, que buscaba a un compositor clásico para su película *Salve quien pueda (la vida)* (1980). Para Yared ésta fue su primera experiencia real en la composición para cine, ya que además marcó una pauta a la hora de abordar el proceso compositivo. Afirma que escribió la partitura sin haber visto ni una sola imagen de la película¹⁷⁴, sino a partir de una conversación que tuvo con el director y de una lectura del guión, lo cual años más tarde le “sigue pareciendo la mejor manera de abordar la composición” (Yared en Russell & Young, 2001, p.112). Este trabajo se convirtió en su punto de partida en la escena cinematográfica francesa, y a Godard le siguieron directores como Jean-Jacques Beineix, con quien hizo *La luna en el arroyo* (1983) y *Betty Blue (37.2 le matin)* (1986), película que para Yared es, en un sentido narrativo, su mejor trabajo con Beineix (Laing, 2007). A la vez que componía música para *ballets*, continuó colaborando con directores como Robert Altman en *Tres en un diván* (1987) y *Van Gogh (Vincent y Theo)* (1990), Bruno Nuytten en *La pasión de Camille Claudel* (1988) o Jean-Jacques Annaud en *El amante* (1991), tratando de mantener cierta rigidez a la hora de abordar el proceso de composición, ya que sólo trabajaba “antes y durante el rodaje, pero rara vez después”¹⁷⁵. Si bien con el tiempo se ha ido volviendo algo más flexible a este respecto, Yared trató de mantener estos principios con cierta rigidez entre 1979 y 1993. Su deseo de ser tremendamente perfeccionista y de dedicar mucho tiempo a la composición hicieron que su carrera hacia el éxito en la década de los '80 no fuese tan rápida como podría haberse esperado (Laing, 2007), y se caracterizara por una exquisita selección de sus proyectos así como por cierta frustración al darse cuenta de que con frecuencia los directores no comprendían “todo el potencial narrativo de la música” (Laing, 2007, p.10). Llegado cierto nivel de saturación y viendo que volvía sobre sus pasos una y otra vez, abandonó París y la composición de música para cine, ubicando su nueva residencia en L'île aux Moines, Bretaña, comenzando un nuevo periodo a comienzos de los años '90 que vendría marcado por la llegada del director británico Anthony Minghella.

¹⁷⁴ <http://www.gabrielyared.com>

¹⁷⁵ <http://www.gabrielyared.com>

Después de haber visto *Betty Blue (37.2 le matin)* en el cine, Minghella quiso trabajar con Yared en la película que estaba dirigiendo, pero la propuesta no salió adelante hasta tiempo más tarde. Tras seis anuncios de telefonía móvil para la televisión, llegó *El paciente inglés* (1996), la película que supuso un antes y un después para Gabriel Yared tanto a nivel profesional como personal, hasta el punto de afirmar que Minghella es “la única persona que realmente comprende quién soy” (Laing, 2007, p.13). Fue la forma en que el director presentó el proyecto a Yared lo que le convenció para trabajar con él: sus palabras, su pasión, su forma de entender la música (es “un escritor que escribe como un ‘músico’” [Laing, 2007, p.12]) y sobre todo, lo que esperaba de él como compositor. Gabriel Yared, que considera que llegó a convertirse de verdad en un compositor de cine con *El paciente inglés* (Laing, 2007), fue rápidamente encasillado por la industria dado el fulminante éxito que tuvo la película. A partir de aquel momento, Hollywood puso sus ojos en él para proyectos algo repetitivos -*City of angels* (Brad Silberling, 1998), *Mensaje en una botella* (Luis Mandoki, 1999), *Otoño en Nueva York* (Joan Chen, 2000)-, siguiendo el modelo de *drama-romántico-con-muerte-al-final* que tan bien funcionó con *El paciente inglés*, lo cual encajaba perfectamente en la lógica de Hollywood, pero que acabó cansando a Yared.

Volvió a sentir cierto desencanto hacia la música cinematográfica hasta el extremo de sólo querer volver a trabajar con Anthony Minghella, algo que ocurrió de nuevo con *El talento de Mr. Ripley* (1999), donde además de componer la parte instrumental, compuso también la canción que abre la película¹⁷⁶, *Lullaby for Cain*, con letra de Minghella e interpretación de Sinnead O'Connor. Mientras tanto, trató de volver a la composición de *ballet* con *Clavigo* (Ronald Petit, 1999), donde su proceso de composición se vio influido por sus trabajos para el cine, puesto que su primera aproximación a este *ballet* fue la lectura de la novela de Goethe, algo que le sirvió para empaparse de la esencia dramática (Laing, 2007), como ya había hecho con los proyectos cinematográficos.

Para Minghella, la experiencia de trabajar con Yared también fue de las mejores de su carrera, puesto que tras su colaboración en *El paciente inglés* y *El talento de*

¹⁷⁶ No fue ésta la primera ocasión en la que Yared componía la canción principal, ya que ya lo había hecho para películas como *¿Qué hacemos con la abuela?* (1990) y *Las marmotas* (1993); y tras *El talento de Mr. Ripley*, volvería a hacerlo para *Posesión* (2002) y *Bon voyage* (2003).

Mr. Ripley hubo tres proyectos más muy diferentes entre sí: *Cold mountain* (2003), *Breaking and entering* (2006) y algunos capítulos para la serie de televisión de la BBC *The number 1 Ladies' Detective Agency* (2008). Y en todos ellos, Minghella supo qué quería de él como compositor y cómo conseguirlo, puesto que, según el director, es capaz de adaptarse como un actor, "cada vez encuentra una personalidad nueva" (Minghella en Cuenot, 2006). El propio Yared considera que una de las cualidades "más importantes que debe tener un compositor de música cinematográfica es tener la capacidad de entender la esencia dramática de la narración y darse cuenta exactamente de qué necesita" (Laing, 2007, p.3). Tal aproximación a esta música, que lo mantiene al margen de Hollywood por no compartir su método de trabajo, le permite dedicar el tiempo que considera necesario "para absorber el drama y la historia, encontrar ideas musicales y poder desarrollarlas, y tener tiempo de equivocarse" (Laing, 2007, p.6)¹⁷⁷. Entiende que el músico cinematográfico ha de estar implicado en el proceso de producción desde el momento en que existe guión y a partir de él, y con frecuencia rechaza trabajar en una película cuyo rodaje ha concluido (Yared en Russell & Young, 2001). Esta necesidad de dedicarle mucho tiempo a la obra¹⁷⁸ le ha traído algunos problemas a nivel profesional pero sobre todo una enorme satisfacción a nivel personal, puesto que considera que es la única manera de "ser fiel a la música" (véase Anexo I), de la que habla casi como si se tratase de algo místico donde la inspiración musical no le pertenece, sino que es un don divino que no quiere desperdiciar y por lo que está tremendamente agradecido (Yared en Benítez, 2004). Goza de la libertad de seleccionar muy bien sus proyectos,

¹⁷⁷ "El paciente inglés, por ejemplo, fue un proceso de ocho meses, así que en ese tiempo uno no debe trabajar en más de una película a la vez. Hay que hacer una película o dos al año, como mucho. Porque pasas tiempo con el director, es como un matrimonio, y hace falta tiempo para que uno se acostumbre al otro" (véase Anexo I).

¹⁷⁸ "Cuando escribo para cine, quiero tiempo para buscar e indagar en todas las posibles direcciones, asumiendo el riesgo de cometer algún error. Básicamente, las piezas que se mantienen para la mezcla son tan importantes como las que no. No podemos dar a la música cinematográfica la misma importancia que a la música sinfónica [refiriéndose en realidad a la 'música pura'] si no llevamos a cabo el proceso con el mismo rigor y disciplina. De hecho, me sorprende que algunos compositores se dividan entre los que hacen música para imágenes y los que la hacen para conciertos [insinuando que se trata de un público más adelantado]. Por el contrario, es para el cine donde tenemos que componer con los mayores estándares, con la intención de llegar a una gran audiencia" (Yared en Cuenot, 2006).

directores y entorno de trabajo, y se considera un hombre inspirado, intuitivo, seguro de sí mismo e introvertido, que “encuentra las imágenes dentro de él, [...] inspiradas por las palabras”¹⁷⁹ y entiende que las imágenes “matan la imaginación” (véase Anexo I)¹⁸⁰. En su lugar prefiere empaparse de la historia e interiorizar el proyecto para que vaya creciendo dentro de él.

A pesar de la experiencia con *El paciente inglés*, Laing (2007) comenta que el punto de inflexión en la carrera de Yared llegó con *Salve quien pueda (la vida)*, que marcó un método de trabajo que empezaba con la lectura del guión y posteriores conversaciones con el director. Cuando es una de las primeras personas implicadas en la película puede concentrar la esencia del drama y de los personajes en una serie de ideas musicales, pues esta forma de trabajar “le permite gozar de más libertad creativa e imaginación”¹⁸¹. Durante estos primeros meses de trabajo, Yared compone el material musical básico con las cualidades suficientes para poder variarlo y desarrollarlo (véase Anexo I). Este material, formado por dos o tres temas -en función de las necesidades de la película-, llega a manos del director en forma de *demo* para empezar con un trabajo de adaptación a las imágenes a base de variaciones, desarrollos motivicos, inversiones, etc. Como parte de su método de trabajo, trata de que sea su *demo* la música que se emplee como *temp music*, y que los actores, director de fotografía, montador, etc., la tengan como referencia durante el proceso de producción. Así se hizo en el caso de *El paciente inglés* por petición expresa de Anthony Minghella, lo cual, a pesar de las dificultades, ayudó a que el conjunto de la película estuviese impregnado de la esencia y el pulso de los temas musicales que había propuesto Yared. En vez de limitarse a subrayar o intensificar ciertos aspectos de la película, la música se convirtió así en un elemento narrativo y en un

¹⁷⁹ <http://www.gabrielyared.com>

¹⁸⁰ “Nada me preparó para ser un compositor de música cinematográfica. No soy una persona visual, no soy un cinéfilo, no voy al cine. ¡Soy miope, por lo que me cuesta tolerar la omnipresencia de imágenes en la gran pantalla! Como compositor, soy más bien introvertido. ¡Es en mi interior donde realmente encuentro imágenes, sugeridas o inspiradas por las palabras y la magia de la memoria!” (Yared en Cuenot, 2006).

¹⁸¹ <http://www.gabrielyared.com>

aspecto integral y estructurador del discurso audiovisual. Huvenne (2008) considera que fue una condición esencial para crear “una partitura de cierta profundidad [...] que construyera la película” (p.4).

A pesar de tratar de llevar a cabo un sistema de trabajo para la composición de música cinematográfica bastante estructurado, Yared aborda cualquier proceso compositivo de la misma forma. Desde su experiencia afirma que un compositor de música cinematográfica debe ser lo primero un compositor, capaz de componer cualquier cosa sin la ayuda de imágenes (Yared en Benítez, 2004) y capaz de emplear el mismo lenguaje y las mismas posibilidades, que, en función de la forma final de la composición -*ballet*, sinfonía, *jingle* o música cinematográfica-, darán diferentes resultados.

Para John Bell (en Cuenot, 2006), su orquestador desde *El paciente inglés*, cualquiera de sus obras nace como si se tratase de música pura, “música con sustancia, que, incluso sin la película, es una pieza de música con valor por sí misma”¹⁸², y pasa a convertirse en música cinematográfica una vez que está compuesta, como parte de un proceso que consiste en “adaptar, reorquestar, encontrar los instrumentos principales y dar forma a la pieza de acuerdo a las imágenes” (véase Anexo I). Sin embargo, este proceso de adaptación no es un proceso intelectual, sino muy intuitivo en ocasiones, donde es la “propia música la que *impone* un instrumento u otro; [...] algo que viene de manera natural” (véase Anexo I) después de probar todas las posibilidades musicales que le ofrece un tema -orquestales, estilísticas, armónicas-, pero siempre tratando de mantener los principios básicos de identidad temática necesarios para la unidad narrativa.

Gracias a la experiencia de Yared en diferentes aspectos de la composición, algunas de las principales características de su estilo son su eclecticismo y versatilidad, lo cual hace de él un autor difícilmente reconocible en ocasiones pero que mantiene una serie de rasgos comunes en la gran parte de sus obras. Dota a sus composiciones de una amplia gama de color instrumental, haciendo de la orquestación uno de los elementos intrínsecos de ellas. Hasta el *El paciente inglés*,

¹⁸² De hecho, entiende que lo ideal en la música cinematográfica es que ésta funcione con las imágenes y a la vez logre independencia y valor musicales por sí misma. (Laing, 2007).

él realizó todas las orquestaciones de sus obras, relegando la tarea posteriormente a John Bell o a Jeff Atmajian -en parte por cuestiones de tiempo-, pero siempre tratando de controlar el proceso al máximo y no dejando demasiado margen al orquestador, ya que se trata de su preocupación principal (Russell & Young, 2001). En este sentido, tiene la habilidad de combinar instrumentos de la orquesta clásica con otros de la música folk o tradicional; incluso concede al sintetizador la capacidad de ser un instrumento por sí mismo. Es, de hecho, a través de la orquestación como en muchas ocasiones consigue caracterizar musicalmente a los personajes, mostrar sus cambios, evolución y contradicciones, e incluso las relaciones con otros personajes de la historia. Más allá de esta riqueza orquestal, uno de los aspectos más destacables de Yared es su obra para piano. Su influencia bachiana y de otros autores barrocos y los años en los que estuvo tocando el órgano en la Iglesia Jesuita de Beirut marcan un estilo en Yared basado en el contrapunto y las texturas fugadas. Reconoce que su obra está influida por Bach porque es el autor “que ha compuesto las obras más fantásticas para órgano”, y le permite tener un “gran espectro musical: el bajo, la orquesta, el solista, el registro... Ningún otro instrumento te permite hacer eso” (véase Anexo I). Por ello, es habitual que Gabriel Yared cree texturas ricas a partir de ostinatos, arpeggios, líneas contrapuntísticas y fugadas y relaciones entre la melodía y el acompañamiento.¹⁸³

Parte del grado de significación y profundidad que adquieren algunas escenas se debe a la dosificación que hace de los bloques musicales, pues evita “musicalizar [las escenas] que contengan una gran cantidad de diálogo” y concede a la composición “la oportunidad de respirar y hablar” (Laing, 2007, p.40). La música, al no ser un elemento constante, no se convierte en un continuo sonoro al que el espectador se acostumbra. A través de la combinación de silencios y un uso muy elaborado de música diegética -sobre todo en las colaboraciones con Anthony Minghella-, la música no diegética se convierte en un elemento de gran alcance dramático.

¹⁸³ El entendimiento casi inmediato que hubo entre Yared y Minghella se debió en parte al interés de ambos hacia la obra de Johann Sebastian Bach. Era habitual en Minghella incluir en sus películas personajes que interpretasen alguna obra del músico alemán, sobre todo cuando se trata de guiones escritos por él. Podemos ver esta práctica en *Truly, madly, deeply*, *El paciente inglés*, *El talento de Mr. Ripley*, *Cold mountain* o *Breaking and entering*.

Laing (2007) afirma que Yared privilegia el empleo de la música no diegética respecto al de la diegética, sin embargo, lo que en realidad ocurre es que aquélla es la encargada de “revelar pensamientos secretos y emociones contenidas” (p.16), estableciendo diferentes grados de profundidad en la construcción del personaje gracias a la combinación con músicas diegéticas. Por norma general, el aspecto más interno y la verdadera esencia narrativa del personaje se transmiten a través de la música no diegética -que en las colaboraciones llevadas a cabo con Minghella se trata de la aportación de Yared al conjunto musical total-, que se convierte en el espíritu de la historia. Por ello, la conexión música-imagen no se basa tanto en una sincronización plano por plano –rara vez hace uso de la técnica del *mickey-mousing*-, sino en una correspondencia mucho más profunda, ya que conserva los rasgos temáticos principales y varía los más superficiales para adaptarse a las diferentes situaciones, y es la agitación interna y emocional más que la física la que trata de expresar. Hasta el extremo de que en ocasiones extrae pequeñas células (un compás, una pareja de semicorcheas, un grupo de tresillos) para que “permanezcan claramente reconocibles incluso cuando se trate de musicalizar escenas muy breves” (Laing, 2007, p.41). Porque para él, la esencia dramática y el espíritu de la historia permanecen contenidos en ese material musical, por pequeño que sea. El resultado se traduce en un sentido de unidad temática que otorga a toda la composición un carácter de cierre propio de cualquier relato, desde un punto de vista estructural y narrativo.

Por estos motivos, *El paciente inglés* se planteaba así como el paradigma de todo lo que Gabriel Yared era hasta entonces, tanto por compartir con Minghella una aproximación común al proceso compositivo, como por el hecho de que el director supo ver que no es “un compositor de un solo tipo de música” (véase Anexo I). En ese proyecto pudo volcar toda su experiencia previa, su formación y sus conocimientos y empezar a trazar un nuevo camino en su carrera que vendría marcado por la llegada de esta película y sobre todo por la de Anthony Minghella. *El paciente inglés* supuso para él un punto de inflexión en cuanto a la calidad de su trabajo, donde se aprecia una elaboración mucho más profunda de los bloques musicales, en relación con los efectos sonoros, el diálogo o la música diegética. Yared quedó tremendamente satisfecho con el resultado del trabajo con Minghella,

y viceversa¹⁸⁴, en parte por la relación que tuvieron, la cual Yared (véase Anexo I) define como de “almas gemelas”. Para él, componer para cine no es componer para una película sino “para una persona que le desafiaba constantemente. Anthony era músico, podía leer una partitura de Bach, sentarse al piano y tocar; así que era como estar con un hermano que podía entenderme” (véase Anexo I).

ANTHONY MINGHELLA



(fuente: <http://www.reading.ac.uk>)

Parte del valor que Yared da a la relación que se estableció entre ambos se debe indudablemente al hecho de que fue una de las primeras personas en formar parte del proyecto de *El paciente inglés*. Desafiar la práctica habitual de Hollywood de contactar con el músico en torno a tres meses antes del estreno de la película, a pesar de algunas dificultades durante la producción, trajo sobre todo buenos resultados, opinión que comparten tanto músico, como director y montador. El desafío fue incorporar a Yared en el proceso creativo tan pronto como fue posible, lo cual permitió “explorar lo que hay en el fondo del drama y las emociones; más que las acciones superficiales o los acontecimientos” (Laing, 2007, p.20), permitiendo a músico y guionista ir en una misma dirección a la hora de concebir el ‘mundo musical de la película’.

Estamos por tanto ante una concepción de la obra cinematográfica en un sentido global, como una evolución del *Gesamtkunstwerk* que previamente desarrollamos aplicado al cine. El propio Minghella (en Falsetto, 2013) empleaba una analogía musical para definir su papel como director respecto al resto del equipo creativo de la película: “el trabajo del director [refiriéndose a un director de orquesta] es simplemente lograr lo mejor de ellos. Mi trabajo es

¹⁸⁴ Minghella, entrevistado por Falsetto (2013), comenta que las mejores composiciones de Yared para cine son las de *El paciente inglés* y *El talento de Mr. Ripley*. Yared (véase Anexo I) por su parte considera que la mejor película de Minghella fue *El talento de Mr. Ripley*.

darles una partitura, pero yo no toco nada” (p.44). En esta entrevista, Minghella se estaba refiriendo de manera específica a Stuart Craig -diseñador de producción-, John Seale -director de fotografía- y Walter Murch -editor de sonido y montador-, del cual además comentó que era como “si él [Murch] estuviera haciendo la película y [Minghella] le estuviera proporcionando el material [...] Nos hemos alimentado mutuamente” (en Falsetto, 2013, p.26). En cualquier caso, entendemos que por extensión, esta analogía es también extrapolable a Gabriel Yared, ya que fue una de las primeras personas en incorporarse al proceso creativo. Según Chion (1997), un filme “no se identifica con la simple suma de colaboraciones ‘originales’, únicas, sino con el marco que un autor, un espíritu de equipo o quién sabe qué milagro ha sabido crear, y que transfigura cada elemento” (p.252). Minghella se convierte por tanto en uno de los directores con mayor capacidad para crear este marco del que habla Chion, donde podemos entender el proceso creativo desde el punto de vista de algo coral, el concepto único de un autor. En líneas generales en el trabajo llevado a cabo entre Minghella, Yared y Murch, y de manera más específica en *El paciente inglés*, gran parte del aspecto creativo del proceso de producción queda en manos de sólo tres personas: Anthony Minghella, como escritor y director -responsable último de la coordinación y del resultado final-, Gabriel Yared como compositor de la música original y Walter Murch como editor de sonido y montador. Con frecuencia, el trabajo llevado a cabo por los tres ha sido un trabajo orgánico, donde desde un principio han estado implicados en el proceso creativo, aunque *sólo* se tratase de un trabajo de mera observación, y donde ha existido siempre una concepción similar de la obra cinematográfica y del papel narrativo y consustancial que la música debía cumplir en un relato cinematográfico.

La importancia que Minghella siempre ha conferido al aspecto sonoro y musical en su obra -no sólo de cine, sino también de teatro- se debe, en parte, a algo que él ha comentado en numerosas ocasiones: su pasión por la música, que se encuentra “de algún modo en el centro de todo lo que ha hecho” (Minghella en Falsetto, 2013, p.18), llegando a afirmar que “la comprensión de la música es su herramienta más importante en la comprensión de la película” (Laing, 2007,

p.116). Rechaza diametralmente el uso fácil, predecible y superficial de la música en el cine¹⁸⁵, pero entiende que, igual que el resto de elementos discursivos, la música no debe destacar por encima de los demás, ya que puede romperse la magia (Watters, 2000).

Con frecuencia los directores que dejan la música para la última fase del proceso de producción se encuentran con un elemento que llega en las semanas previas al estreno y que resulta tan poderoso como ajeno a la película. De esta forma, con la presión del tiempo, ni el compositor ni su obra pueden asumir riesgos y suele recurrirse a una solución musical que resulta estandarizada, neutra e inocua. Para evitar esto y lograr que “la música sea parte del esqueleto de la película” (Daseler, 2013), Minghella piensa en la música desde la concepción inicial de la obra, hasta el extremo de que con frecuencia trabaja delante de un piano, ya que le “resulta muy difícil escribir algo a menos que sepa qué música va a tener”¹⁸⁶. A medida que el proceso sigue avanzando, y tal y como ocurrió con *El paciente inglés*, trata de seguir una serie de protocolos, entre los que destaca el hecho de no emplear *temp music* (en Bricknell, 2005) y tratar de que sea la música que está siendo compuesta -casi siempre en forma de *demos*- la que se emplee con ese fin. Así, la música nunca es el último elemento en llegar al proceso de producción, y, sobre todo si se trata de música original, puede convertirse en el alma sonora de la película.

¹⁸⁵ Según Minghella “La música cinematográfica se usa con frecuencia como un bate de béisbol para el público. ‘¡Siente! ¡Siente! ¡Siente!’ o ‘¡Ama! ¡Ama! ¡Ama!’ o ‘¡Ten miedo! ¡Ten miedo!’... Momento para el tema principal: ‘él está enamorado’. Acabas agotado como si fueras incapaz de sentir ningún tipo de emoción sin que te golpeen la cabeza. Lo llamo el síndrome de Mickey Mouse, donde el personaje está contento, así que hay que colocar música alegre, o el personaje está triste así que rápidamente hay que cambiar a un modo menor. Creo que se abusa de la música en las películas porque tiene muchísima fuerza. Puede conectar momentos que están llenos de grietas y fisuras. Cuando empleas música de manera subversiva, puedes hacer cosas muy interesantes [...]. La música puede ser mucho más importante que simplemente un imitador de emociones”. (Watters, 2000). Respecto al sonido, Minghella (en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004) comenta que “juega un rol importantísimo en *El paciente inglés*. Walter [Murch] y yo estamos obsesionados con los aspectos sonoros. [...] Tratamos de oír la película sin imágenes para tratar de ver si se sostenía la película sólo con los elementos sonoros. Así que siempre estábamos creando toda la cantidad posible de atmósfera y elementos narrativos con el sonido”.

¹⁸⁶ Minghella en documental producido por Bafta Productions (2006).

4.2. LA MÚSICA EN *EL PACIENTE INGLÉS*

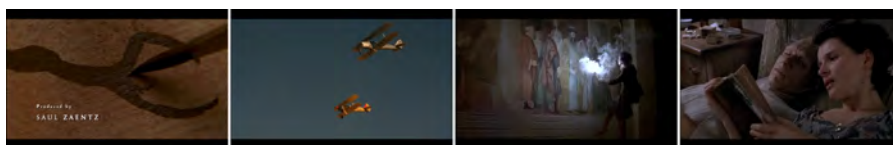
Como previamente comentamos, fue a partir de *Betty Blue (37.2 le matin)* como Minghella entró en contacto con la obra para cine de Yared. Ésta fue la primera referencia que el director tuvo del músico y lo que más interesante le pareció fue el hecho de que “la música formaba parte del tejido de la película” (Minghella en Khanna, 2007). El director británico tenía claro que quería trabajar con Yared en *El paciente inglés* a pesar de la reticencia de los productores de contratar a un compositor europeo alejado de la órbita del cine más comercial. Finalmente la propuesta de que Yared fuera el encargado de la composición salió adelante y Minghella, guionista y director, ya había empezado a dibujar un cierto paisaje musical mientras adaptaba la novela de Michael Ondaatje al cine. El trabajo de escritura duró dos años y en él Minghella concibió una narración cinematográfica basada en los cambios de tiempo y espacio y en la fluidez que de ellos debía derivarse. Para lograr que estas transiciones no fueran demasiado visibles, la música debía hacer referencias a los dos espacios en los que tiene lugar la historia y tener tanto características occidentales como orientales. Quiso crearse una oposición entre ambos mundos, para lo cual el corpus de músicas empleadas -tanto originales como preexistentes- debía crear un contraste entre “música africana y árabe en oposición a música occidental [...] una banda sonora musical al estilo de *Turandot*, pero en combinación con ese grupo de canciones de *swing* y *jazz* con las que Almásy está obsesionado” (Minghella en Bricknell, 2005, p.123). La eficacia de la música se basaba en que representase la esencia y complejidad de la historia, en un sentido más profundo que una mera descripción superficial de la acción y el movimiento. Como parte de su práctica habitual de rodearse de música mientras escribe, Minghella escuchó música húngara y obras de Bach y Puccini (Minghella en Cuenot, 2006), a partir de lo cual pudo dar a Yared una serie de referencias musicales para abordar la composición de la música original que se concretaban en lo siguiente: Oriente, en especial la idea del desierto, Giacomo Puccini y su capacidad para crear melodías sencillas pero refinadas¹⁸⁷, y Johann Sebastian Bach.

¹⁸⁷ “Sólo recuerdo haber escuchado *Madame Butterfly* y *Turandot* y siempre me asombraba la calidad del tema y la belleza de las armonías [...] Lo que me gusta de este compositor es su habilidad para hacer melodías bellas para el canto [...]. Necesitaba tener algo que fuese casi como un aria de ópera” (véase Anexo I).

Ante esta propuesta por parte de Minghella, Yared sintió que todos esos elementos estaban en él, como si ilustrasen su identidad musical, un crisol de culturas que nacía como resultado de sus orígenes en el Líbano y en Brasil, su pasión por la música eslava, clásica y negra; y sobre todo su amor por Bach (Russell & Young, 2001). Más allá de estas referencias musicales, para él fue enormemente significativo que Minghella contase con él desde el inicio mismo de la producción de la película y que tuviese tal capacidad de escuchar y de concederle a la música un papel narrativo tan importante. A partir de estas referencias, Yared además completó el proceso compositivo con visitas para ver el rodaje en la iglesia de Arezzo¹⁸⁸, el maquillaje del paciente y trabajando como director musical en las escenas del hotel de El Cairo (Laing, 2007).

Hubo otra referencia musical que Minghella había empleado durante el proceso de adaptación de la novela que debía articularse con el conjunto musical restante: la canción de folclore húngaro *Szerelem, szerelem* cantada por Márta Sebestyén. Esta pieza iba a ser incluida, no sólo como una idea musical, sino dramática, a pesar de las dificultades que, según Yared, había para crear una partitura que pudiese acomodarse a ella (en Bricknell, 2005).

Como siguiente paso en la concepción musical global, y entrando ya en ciertos aspectos de mayor implicación narrativa, Minghella y Yared fijaron una serie de escenas que iban a ir con música: la escena inicial de los títulos de crédito, la de los dos aviones sobrevolando el desierto, la de los frescos en la iglesia y la de la muerte del paciente (véase Anexo I) (la decisión de añadir música al resto de escenas vino posteriormente, durante el proceso de composición y montaje):



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

¹⁸⁸ La localización elegida para rodar la escena de los frescos de la iglesia en Italia.

Se habló incluso de aplicar ciertos criterios compositivos, basados sobre todo en aspectos de orquestación, para delinear la composición y desarrollo de temas para el desierto y de temas para Italia respectivamente (Minghella en Ondaatje, 2008).

4.2.1. Música original

Éstas fueron las referencias iniciales en función de las cuales Gabriel Yared comenzó a componer, sobre todo a partir de la lectura del guión y de la interiorización de la esencia misma de la historia, como si hubiera plantado unas semillas que crecían en su interior hasta traducirse en forma de música (véase Anexo I). El primer resultado del proceso compositivo llegó en el mes de febrero de 1996 en forma de *demo* de 5 minutos y 23 segundos, lo cual se convirtió en el material de trabajo base para posteriores desarrollos y variaciones y en el código genético de toda la composición. En esta *demo* estaban contenidos los cuatro bloques musicales principales a partir de los cuales se derivaron los demás:

- una introducción para canon
- un tema A en si menor
- un tema B en fa menor
- una coda

La segunda parte de la composición -derivada de esta *demo*- surgió durante la fase de montaje, cuando Yared compuso un preludio *alla* Bach formado por dos partes: la primera de ellas en si menor, derivada del tema A, y la segunda en sol mayor, como contratema del primero.

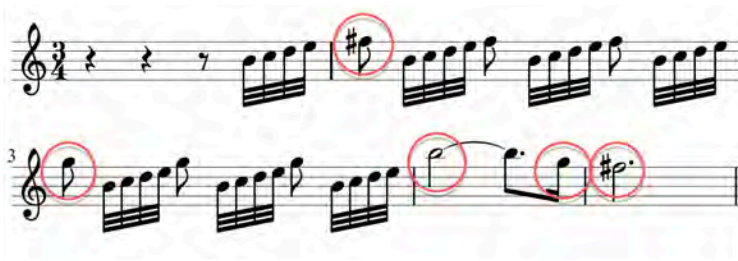
La concepción que hizo Yared de esta composición fue casi como si de música pura se tratara, en cuanto que fue una obra musical redonda y cerrada. Según Laing (2007), y refiriéndose a la *demo* inicial, "(Gabriel Yared) podría componer

una sinfonía con estos cuatro temas, como si en una pieza de música [estuviera] todo el material y el potencial necesarios” (p.114). Este potencial permitía que los temas pudieran ser variados, desarrollados y adaptados a las necesidades narrativas para pasar a continuación a tener un alcance extramusical. A pesar de la afirmación de Yared (véase Anexo I) de que su música no hace referencia a nada, en realidad sí parte de una historia, unos personajes y de una esencia dramática, como una suerte de programa que ha servido de inspiración y línea argumental. El compositor se refiere en realidad al hecho de que no trabajó mirando imágenes, contando minutos y segundos o concibiendo la música a partir de conceptos cinematográficos.

Las diferentes formas que fueron tomando los temas, y que posteriormente detallaremos, consistieron, por ejemplo, en las combinaciones de unos temas con otros, reorquestaciones, la superposición de la introducción en canon con el tema en si menor, o incluso el preludio en sol mayor con *Szerelem, szerelem*. Dándoles así un tratamiento diferente, se fueron ajustando a las necesidades narrativas de forma más específica, de manera que se produjo la evolución del hecho musical casi puro al hecho musical conjunto y narrativo. Este trabajo se realizó durante la fase de edición y montaje, en la cual Yared se encontraba viviendo en Francia, en L'île aux Moines, y Walter Murch y Anthony Minghella en San Francisco. Mediante *FedEx* y fax se comunicaron pudiendo enviarse las pruebas y sugerencias que tanto Yared como Murch y Minghella iban haciendo respectivamente. A pesar de que Yared no estuvo presente en la fase de montaje en San Francisco, quedó tremendamente satisfecho con el trabajo realizado por Murch y Minghella (véase Anexo I). Una de las principales ventajas fue el hecho de que tanto compositor como director quisieron que la *temp music* empleada durante el proceso de producción y las primeras proyecciones no fuera una música preexistente, sino las *demos* que Yared había creado para la película (véase Anexo I).

4.2.1.1. Introducción para canon

La primera parte de la *demo* de 1996 -que responde más directamente a la referencia que Minghella hizo a Yared sobre Oriente- es una introducción para canon¹⁸⁹:



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Esta introducción se caracteriza por los arpeggios¹⁹⁰ ascendentes que, en forma de *glissando*¹⁹¹, van definiendo un contorno melódico superior con cierto sabor oriental: fa # - sol - si - sol - fa# (indicado en rojo). Cada una de estas notas se corresponde con la culminación del arpeggio para terminar descendiendo con un intervalo de semitono (sol - fa #), lo cual será uno de los elementos protagonistas de la película para la contextualización espacial y la evocación del desierto.

Si bien Laing (2007) llama a esta introducción “tema oriental” (p.120), porque el componente oriental es indiscutible, nosotros no lo trataremos como tema en el sentido estricto de la palabra, sino que nos referimos a él como ‘introducción para canon’. Uno de los aspectos más característicos es la propia sonoridad del

¹⁸⁹ Canon: “salterio árabe. Instrumento musical de hasta 100 cuerdas metálicas situadas en posición horizontal sobre una estructura de madera casi plana y de forma trapezoidal. El intérprete coloca el instrumento sobre sus piernas y, mediante plectros sujetos a sus dedos, puntea las cuerdas. Junto con el laúd, el canon es el vehículo para la música clásica árabe. En Egipto, por ejemplo, dentro de la orquesta clásica, lleva la línea melódica con el violín y la flauta” (Poché en Sadie, vol. 20, 2001, p.647).

¹⁹⁰ Arpeggio: (del italiano *arpeggiare*: tocar el arpa). “Sonido de las notas de un acorde de manera sucesiva en vez de simultáneamente” (Drabkin en Sadie, vol. 6, 2001, p.82).

¹⁹¹ *Glissando*: (del francés *glisser*: deslizar). “Un término generalmente usado como indicación para ejecutar un pasaje en un movimiento rápido y deslizante”. (Boydeul en Sadie, vol. 10, 2001, p.13).

instrumento, a partir de la cual surgen las referencias que hay a este bloque a lo largo de la película y lo cual permite que, gracias a su capacidad evocadora, la inserción del intervalo de semitono que cierra la línea melódica sea suficiente para hacer una referencia geográfica al escenario del desierto.

4.2.1.2. Tema A en si menor

A pesar de ser el segundo bloque que formó la *demo*, es el más importante y el que acabará por convertirse, ya desde planteamientos narrativos, en el tema principal. De momento, nosotros nos referiremos a él como ‘tema en si menor’, ya que el concepto de tema principal será abordado en el epígrafe 4.3.6. y no es tampoco la denominación que Yared empleó para él¹⁹².



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Escrito para cuerda y corno inglés¹⁹³, la melodía que aquí reproducimos es la del corno y se basa en un intervalo descendente de tercera menor¹⁹⁴ (re-si, indicado en rojo en el primer compás), lo cual para Yared (véase Anexo I) era algo “muy claro, incisivo, como

¹⁹² De hecho, el compositor se refería al ‘tema principal’ (véase Anexo I) en términos generales para hablar del contenido temático de la *demo* de febrero de 1996, con sus cuatro partes constituyentes. Y para referirse de manera específica a cada una de ellas, empleó sus tonalidades o las referencias que Minghella le había dado: “parte oriental”, “parte romántica o de Puccini”, etc.

¹⁹³ Corno inglés: oboe tenor. “Instrumento de caña del s. XIX con resonadores estrechos; en Italia el registro es algo más grave y tiene resonadores cilíndricos algo más anchos” (Williams & Owen en Sadie, vol. 18, 2001, p.662).

¹⁹⁴ Se llama tercera menor al intervalo entre dos notas formado por un tono y medio.

abierto por un cuchillo”, para continuar después con “una combinación armónica de estilo eslavo-arábigo para evocar la vastedad del desierto” (Yared en Russell & Young, 2001, p.s117), y de nuevo volver al intervalo de tercera menor (en los compases 7 y 8). Esta figura musical es la que estructura el tema y a la que Yared, por necesidades compositivas, volvía de manera consciente e intencionada. Como se puede apreciar en la partitura y las indicaciones en rojo, no se trata sólo de la primera aparición de esta tercera menor en su forma original, sino de otras dos ocasiones (compases 3-4 y 7-8 respectivamente) donde aparece invertido (si-re). Desde un punto de vista compositivo, y en un sentido mucho más global, aferrarse a este intervalo -que en cierto modo llegó de manera casual- servía para dar sentido de unidad temática y de conjunto (véase Anexo I).

El tema en si menor adopta múltiples formas, no sólo por las variaciones y orquestaciones, sino también por el hecho de que es combinado en numerosas ocasiones con otros temas y bloques musicales, como la introducción para canon, la canción *Szerelem, szerelem* o incluso con un coro de doce hombres que actúa como pedal en el grave¹⁹⁵. En esta combinación, se incluyó también el intervalo de semitono que cierra la introducción para canon con el objetivo de abarcar entre ésta y el pedal un amplio registro sonoro (véase Anexo I).

Podemos encontrar un patrón que se cumple la gran parte de las veces en cuanto a la orquestación de este tema y va directamente referido a las escenas que tienen lugar en el desierto y las que tienen lugar en Italia. Hemos observado que la orquestación original del tema -cuerda y corno inglés- es la empleada en líneas generales para las escenas en el desierto, y la orquestación para cuerda, arpa y clarinete para las de Italia (en especial, en las escenas en las que se vincula al personaje de Hana con la historia del paciente)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Nota pedal: “la más baja de una serie de notas que puede dar un instrumento de viento metal”. (Myers en Sadie, vol. 19, 2001, p.274). Por extensión, se emplea también para designar la nota más baja de un registro interpretada de manera continuada.

¹⁹⁶ Profundizaremos en estos aspectos narrativos en el epígrafe 4.3.6. al analizar el concepto de tema principal aplicado al tema en si menor.

Como parte de la intención de lograr unidad narrativa, Yared creó una variación¹⁹⁷ que, si bien también contiene el intervalo de tercera menor (re-si), se aleja bastante de la forma original, sobre todo desde el punto de vista de la melodía.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

La variación comparte elementos del tema en si menor y elementos de la coda (que analizaremos más adelante), y de hecho, para Yared (véase Anexo I) y desde un punto de vista compositivo, se trata de una variación de la coda. Como veremos, el contorno melódico se asemeja bastante, pero en función de los rasgos musicales del tema que hemos asumido como distintivos, lo ubicamos más próximo al tema en si menor. Comparten un registro mucho más próximo, la melodía es interpretada en varias ocasiones por corno inglés y cuerda, suele aparecer en ocasiones combinado con el pedal en el grave y, como dijimos y hemos mostrado en color rojo, volvemos a encontrar el intervalo descendente de tercera menor, en este caso, cerrando la variación. Desde el punto de vista narrativo, se cumple también un cierto patrón semejante al del tema en si menor en su forma original, ya que hemos observado que las dos veces en que se emplea, aparece vinculado al desierto. Por su peculiaridad, lo denominaremos variación libre del tema en si menor¹⁹⁸.

¹⁹⁷ “Entendemos por variación al procedimiento elaborativo que consiste en la modificación o transformación a que es sometido un tema” (Zamacois, 2008, p.136). Este procedimiento elaborativo puede afectar al propio tema, a la armonía o el contrapunto, al ritmo, etc., pero ha de tratarse de que permanezcan ciertas características melódicas o armónicas, para que el tema pueda ser reconocible. Pueden darse variaciones en las que sólo subsistan pequeños fragmentos o detalles de la forma original, pero con frecuencia éstos serán lo suficientemente indicativos para que la referencia al tema original quede claramente patente.

¹⁹⁸ Variación libre: Según la clasificación propuesta por Zamacois (2008), es aquella en la que “el tema no necesita aparecer completo para acreditar su presencia. Puede bastar un fragmento suyo, un simple detalle de los que le han dado personalidad al ser expuesto” (p.139), que en este caso es el intervalo descendente de tercera menor.

* Inversión del tema en si menor

Uno de los principales rasgos compositivos en Yared es el hecho de que dedica mucho tiempo a la creación de nuevos temas, así como al desarrollo de sus posibles variaciones. Con frecuencia, cuando ha quedado muy satisfecho con un compás, célula o motivo, trata de indagar en él todas las posibilidades compositivas que puede ofrecerle a nivel rítmico, armónico, melódico, etc. Así ocurrió con el tema en si menor y el intervalo de tercera menor que, como código genético, determinó la composición de gran parte del material original de *El paciente inglés*, tratando de utilizarlo en diferentes momentos para mantener la unidad temática en la composición. En esta ocasión, tomó el intervalo y lo invirtió, y a partir de esta inversión desarrolló un nuevo tema que él denominó “inversión del tema en si menor”¹⁹⁹.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En la partitura hemos destacado en color azul la presencia de la inversión del intervalo de tercera menor, que pasa de ser re-si descendente a ser si-re ascendente. A continuación, añadió más notas entre ambas: un grupo de cuatro semicorcheas que hay en el primer compás, que funciona casi como un grupo ornamental y que eliminándolo dejaría el tema reducido a lo esencial: si (negra) y

¹⁹⁹ “De manera muy sutil, y nadie se da cuenta de que lo he variado. Cuando tengo una sección bonita intento explorarla al máximo. Así que ésta fue una de las variaciones que hice del tema principal. Pensé que en este punto era perfecto tenerla” (véase Anexo I).

re (blanca ligada a blanca con puntillo). La misma estructura melódica se repite en el siguiente compás pero comenzando en el do # y continuando en mi (indicado en verde) -que son las notas principales- y a continuación, un grupo de cuatro semicorcheas guardando la misma relación interválica entre ambas. Por último, queremos destacar al respecto de la presencia de este intervalo, que el tema finaliza precisamente con el mismo en su forma original (re-si) donde la pieza resuelve y termina recuperando la tónica (indicado en rojo).

A pesar de posteriores orquestaciones para cuerda e instrumentos de viento, el tema fue compuesto originalmente para piano, de manera que así se lo envió a Minghella, el cual quiso emplearlo por tener cierto carácter bachiano (véase Anexo I). Si bien nació como una variación del tema principal en si menor, la consideración musical -y sobre todo narrativa- que hemos hecho de él es casi la de un tema independiente, que aunque derivado del principal tiene entidad musical y carácter suficiente para ser variado y reorquestado.

Hasta tal punto llega la importancia de este intervalo de tercera menor para Yared que a partir de esta forma inicial de la inversión del tema en si menor, una de las variaciones que hizo el compositor empieza con tres intervalos de tercera menor. También invertidos -en sentido ascendente- y no a partir de si, sino de do #.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Los compases que hemos reproducido en esta partitura se corresponden con el inicio de una variación para una pieza que Yared denominó “Why Picton?”. Como se puede ver, los tres colores indican la presencia de este intervalo ascendente, siendo un intervalo menor en los dos primeros casos, y mayor en el tercero²⁰⁰. Si

²⁰⁰ La diferencia entre un intervalo de tercera menor y uno de tercera mayor está en que el primero, como dijimos, es aquél que se forma entre dos notas que se encuentran a un tono y medio de distancia. En el caso del intervalo de tercera mayor, se trata de una distancia de dos tonos, que en este caso es mi-sol #.

bien el compositor la incluyó en el material compositivo y fue grabada con viento madera -la línea que reproducimos es la del clarinete- y cuerda, no fue finalmente incluida en la película. De haber sido así, a juzgar por el título, el bloque debería haberse ubicado al inicio de la película, cuando Hana y Jan están donando sangre en el hospital de campaña y un soldado a punto de morir pregunta si hay alguien de Picton. A lo que Hana responde: “¿Por qué Picton?” (Minghella, 1996, p.10), ya que su pareja es de allí. La conversación finalmente llevará al personaje a averiguar que su pareja murió el día anterior en el frente²⁰¹.

4.2.1.3. Tema B en fa menor

Continuando con la *demo* de 1996, la tercera parte de lo que Yared (véase Anexo I) llamó tema principal fue el tema B en fa menor. Esta parte es la que nace a partir de la referencia de Puccini y es el tema que entendemos como netamente romántico.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Compuesto para cuerda, este tema supone la representación del mundo occidental, en contraste con el tema A en si menor, que hace una referencia más directa al desierto, tanto geográfica como simbólicamente. El tema en fa menor es un tema mucho más próximo a la música occidental, casi con tintes operísticos, donde encontramos el aspecto *pucciniano* en la elección de “melodías y armonías bellas y una orquestación muy sencilla” (véase Anexo I). El propio Yared buscó este contraste colocando un tema en fa menor después de uno en si menor, porque una

²⁰¹ En la edición discográfica, sin embargo, sí fue incluido y grabado como la pista nº 5 con una duración de 1 minuto y 4 segundos, a pesar de que en la partitura manuscrita del compositor constase una duración de 1 minuto y 27 segundos.

lógica armónica tradicional²⁰² nunca nos hubiera llevado a ese cambio armónico, pero la intención fue precisamente “buscar un estallido musical” (véase Anexo I).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Como se puede observar en la partitura, esta parte fue concebida con la estructura que hemos señalado con colores. El tema comienza con una frase a (indicada en rojo) y finaliza con un fragmento descendente que hemos llamado b (indicado en verde). La segunda parte, si bien comienza también con la frase a, continúa con un fragmento diferente, que hemos llamado c (indicado en azul)²⁰³ que, a diferencia del b, asciende para conectar con la última parte de la *demo*: la coda.

Si bien el tema fue concebido para orquesta de cuerda, Yared lo redujo en varias ocasiones a la esencia con arreglos para piano a dos voces y un pequeño acompañamiento para cuerda. De hecho, esta orquestación aparece en dos ocasiones en la película en las que la escala de la orquesta -algo menor en este caso- coincide con la escala del plano y con cierto grado de intimidad vivido por los personajes.

²⁰² “Una progresión o conducción de las voces desde un acorde a otro es más que simplemente una sucesión de bloques de alturas, pues esa progresión dirige el movimiento hacia importantes metas armónicas y puntos de partida, la llegada a ellos y su abandono están estrechamente relacionados con la creación de frases y secciones mayores, con lo cual contribuyen a la sensación de la forma y el gesto en la música tonal” (Lester, 2005, pp.15-16).

²⁰³ Denominado por Laing (2007) “motivo de la pérdida” (“loss motif”) (p.124).

Existe una variación del tema B en fa menor que queremos destacar por su relevancia narrativa²⁰⁴ y por tratarse de una modificación del tema considerable respecto otras. Según la clasificación de Zamacois (2004), podemos referirnos a ella como variación armónica, puesto que la diferencia sustancial tiene lugar en el aspecto armónico, donde la tonalidad en vez de ser fa menor pasa a ser mi *b* mayor.

The image displays a musical score for Violins 1 and 2. The top section shows the Violins 1 and 2 staves with a red box highlighting a specific phrase 'a' in the first staff. Below this, there are four staves for Violins 1 and 2, with a blue box highlighting a phrase 'b' in the first staff. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'p subito'.

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En este caso hemos reproducido la línea de los violines 1 y 2, pero prescindiendo del acompañamiento en arpa y resto de instrumentos. Tras una introducción, encontramos, indicada en rojo, la frase a del tema en fa menor, que es la melodía que va a adquirir un papel protagonista a lo largo de la película. La continuación de esta melodía no es el fragmento b que vimos previamente, sino una ligera

²⁰⁴ En el epígrafe 4.3.4. profundizaremos en la función narrativa de este tema desde el punto de vista de cómo el hecho musical puro del tema en fa menor se convierte en un hecho musical conjunto y narrativo, para lo cual veremos la importancia de esta variación como elemento anticipativo de la historia.

variación de la parte c, lo que hemos llamado c', ya que, si bien no se trata de la misma melodía exactamente, el contorno melódico se mantiene en una línea cromática ascendente similar.

4.2.1.4. Coda²⁰⁵

Como último elemento de la *demo*, la coda fue un fragmento de cuatro compases compuesto para cuerda en un registro muy agudo, a lo que Yared (véase Anexo I) se refería como la “parte celestial o luminosa” con cierta elaboración armónica próxima a Richard Strauss (véase Anexo I).



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Esta coda, que con frecuencia fue empleada en combinación con otros temas y elementos musicales como cierre de numerosos bloques, se caracteriza por un carácter agudo, ligero y volátil que sirvió como elemento dinamizador de las transiciones espaciotemporales.

4.2.1.5. Preludio²⁰⁶ *alla* Bach

Al margen de la *demo*, el material original concebido por Yared se completó con un preludio en sol mayor *alla* Bach, que junto con la inversión del tema en si menor, constituía una pieza única para piano en forma de tema y contratema.

El origen de la composición de este preludio se debió al hecho de que Saul Zaentz, productor de *El paciente inglés*, quiso incluir el Aria de las Variaciones Goldberg cada

²⁰⁵ Coda: “La última parte de una pieza o melodía” (Bullivant en Sadie, vol. 6, 2001, p.82).

²⁰⁶ Preludio: “En su uso original, indicaba una pieza que precedía a otra música cuyo modo o clave era indicado para introducir” (Ledbetter en Sadie, vol. 20, 2001, p.291).

vez que la escena se ubicaba en Italia y Hana estuviese leyendo algo al paciente en la cama. A Yared le pareció repetitivo y propuso a Minghella sustituirlo por un tema *alla Bach* (véase Anexo I), propuesta que fue apoyada por el director. Si bien en un principio la idea no le pareció bien al productor, Yared viajó a San Francisco, donde estaban doblando la película y tocó el tema delante de él para tratar de convencerlo. Finalmente Zaentz accedió y el Aria de las Variaciones Goldberg sólo fue incluido en la escena en que Hana encuentra el piano en la biblioteca del monasterio.

Además de ser la pieza musical que más tarde llegó al proceso de producción, fue uno de los mayores retos a los que se ha enfrentado Yared como músico: sustituir una pieza de Johann Sebastian Bach que tuviera su mismo estilo: contrapuntístico²⁰⁷ y austero.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1 through 4, with a red box highlighting the first measure. The second system contains measures 5 through 8, with a red box highlighting the fifth measure. The third system contains measures 9 through 12. The fourth system contains measures 13 and 14, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

²⁰⁷ Contrapunto: (del latín *contra punctum*: contra la nota). “Un término, usado por primera vez en el s. XIV, para describir la combinación de líneas musicales sonando de manera simultánea de acuerdo a un sistema de normas. Ha sido también empleado para designar una voz o incluso una composición entera” (Sachs en Sadie, vol. 6, 2001, p.551).

El preludio está basado en la figura del acorde arpegiado (indicado en rojo en el primer compás) y escrito para tres voces. El hecho de basarlo en una figura arpegiada -el acorde de sol mayor desplegado- es porque, según el compositor (véase Anexo I), “nada fluye mejor que un arpegio”. Aunque ya no en forma de arpegio, a continuación hemos señalado -también en rojo- la presencia de este mismo acorde de sol mayor con sus principales notas como parte de la segunda voz.

La influencia de Bach en Yared, que no es exclusiva de esta pieza, procede también del hecho de que una de las primeras aproximaciones del compositor a la música fue a través de instrumentos de tecla, lo cual le ofreció muchas posibilidades para hacer texturas²⁰⁸.

Uno de los principales motivos por los que este tema es tan importante respecto a los demás es porque se trata del único escrito en modo mayor, en la tonalidad de sol mayor. Si se hubiera tratado de una pieza para concierto, la intención de Yared (véase Anexo I) era que formara parte de la misma pieza que la inversión del tema en si menor, en una estructura ABA. Comenzando por el preludio en sol mayor -A-, continuando con la inversión del tema en si menor -B- y terminando de nuevo con el preludio en sol mayor -A-. Según esta estructura de oposición de temas, Laing (2007) llamó a la inversión del tema en si menor, “tema de la mortalidad” (p.121), y contrastando con éste, el tema en sol mayor, “tema de la nueva vida” (p.121)²⁰⁹.

Desde el punto de vista de las variaciones, también se trata, junto con el tema principal en si menor, de uno de los temas más importantes, sobre todo en cuanto a las diferentes orquestaciones que tuvo. Podemos entender que su forma original es para piano, tal y como se compuso. Una de las nuevas

²⁰⁸ Al respecto, él mismo afirma que tocar el órgano “te da una una idea de lo que es el registro [...] porque te permite crear tu propia textura, con una tercera, una octava, etc. [...] Incluso, al tocar obras para órgano, es como estar tocando toda la orquesta, porque hay que tocar el solista, el bajo, etc. Se trata de crear arquitectura con la música” (véase Anexo I).

²⁰⁹ Si bien éstas son las denominaciones empleadas por Laing, no son las empleadas por Yared, que se refiere a estos temas por su tonalidad, como comentamos previamente. Nosotros tampoco emplearemos los nombres que emplea Laing puesto que atienden esencialmente a aspectos narrativos en los que de momento no hemos entrado con la suficiente profundidad. Nos referiremos en cualquier caso a los temas con referencias puramente musicales.

orquestraciones de este tema se hizo para piano, celesta, *glockenspiel*²¹⁰ y cuerda y la que más destacó, especialmente entre el público, fue para cuerda (tanto frotada como en los *pizzicatos* que abren el bloque), *glissando* en el arpa y mandolinas. Es como si el tema se hubiera desplegado en una textura más amplia. Esta orquestración se empleó en la escena de los frescos de la iglesia y la inclusión de este bloque resultó ser uno de los procesos más complejos de todo el montaje musical. A pesar de que ya hemos hablado de que durante todo el proceso de producción se emplearon las *demos* de Yared en lugar de *temp music*, en esta escena sí se estaba empleando un bloque de música preexistente, y resultó bastante difícil desprenderse de ella, ya que se adecuaba perfectamente a la imagen. Al quitarla y poner en su lugar la pieza de Yared, Minghella y Murch tuvieron la sensación de estar perdiendo algo. La intención de Minghella entonces fue que Yared añadiese el arpa (instrumento que en principio no estaba incluido en esta versión) para darle sensación de movimiento y agitación. A pesar de que el compositor mostró su desacuerdo y respondió diciendo que se trataba de un elemento musical anacrónico, teniendo en cuenta que un arpa no encaja en una pieza que parecía “más barroca, incluso clásica en cierto modo” (véase Anexo I), finalmente Yared accedió²¹¹.

4.2.2. Música preexistente

4.2.2.1. Música húngara

Aparte de la música original que compuso Gabriel Yared a partir de las referencias que Minghella le proporcionó, existe un bloque de música que hemos denominado ‘música húngara’ en un sentido genérico y que está formado por dos canciones de folclore: *Szerelem, szerelem* y *Én csak azt csodálom*. Estas canciones cumplieron

²¹⁰ *Glockenspiel*: (del alemán *glockenspielen*: tocar la campana) “Instrumento de percusión. Metalófono con barras metálicas afinadas (normalmente de acero) de diferentes longitudes, organizadas en dos hileras, como el teclado de un piano” (Blades & Holland en Sadie, vol.10, 2001, p.16).

²¹¹ Existe una cuarta variación del tema en sol mayor que no llegó a emplearse pero que Yared concibió para la escena en la que sacan al paciente fuera del monasterio bajo la lluvia. Para esta escena, la variación era totalmente barroca, al estilo de Vivaldi o Händel (véase Anexo I), aunque finalmente no se empleó, y en su lugar se utilizó la canción *Cheek to cheek* interpretada por Ella Fitzgerald.

un papel clave en el proceso compositivo de la música original, ya que fueron algunos de los primeros elementos musicales en llegar al proceso de producción y acabaron determinando ciertos rasgos orquestales de la composición original, convirtiéndose, sobre todo en el caso de *Szerelem, szerelem*, en la canción que definió el “mundo musical de la película” (Laing, 2007, p.89).

Además, desde planteamientos narrativos, condicionaron la escritura del guión y el desarrollo de la historia, llegando a tener una especial relevancia dramática en la película a varios niveles:

- La nacionalidad de Almásy es húngara, de manera que estas canciones se convierten en señas de su identidad.
- A pesar de tratarse de su nacionalidad, esta música supone un elemento más en el juego de diferentes identidades que se plantea al comienzo de la película²¹² y que, como ocurre con otros componentes del discurso, pretende borrar las líneas geográficas, territoriales y políticas. Hasta muy avanzado el relato, no sabemos qué significan realmente esas canciones ni cuál llega a ser su alcance narrativo.
- Además de ser una música intrínsecamente asociada al personaje de Almásy, asistimos a un proceso de transferencia entre él y Katharine (y posteriormente entre el paciente y Hana) a través de *Szerelem, szerelem*, que más tarde se materializa en *Én csak azt csodálom*²¹³.

a. *SZERELEM, SZERELEM*

Como parte de su práctica habitual en la fase de escritura de guión, Anthony Minghella quiso empaparse de música y escuchó una gran variedad de música árabe y de música húngara, pero ninguna de las recomendaciones que le

²¹² En el epígrafe 4.3.5. hacemos un análisis en profundidad de la secuencia de apertura en relación a este aspecto.

²¹³ En el epígrafe 4.3.3.2. profundizaremos en la función de estas canciones, así como en el proceso narrativo que hemos denominado “transferencia musical”.

fueron hechas satisfacían las necesidades narrativas de lo que él estaba buscando. Por casualidad encontró un disco de música tradicional húngara del grupo Mucsikás, donde se incluía la canción *Szerelem, szerelem* interpretada por Márta Sebestyén. Minghella se la enseñó a Yared para que éste la tuviera en cuenta en su composición.

Lo primero que trató de hacer Minghella fue contactar con Márta Sebestyén para acordar las condiciones del uso de la canción o incluso la posibilidad de volver a grabarla, y casualmente, el 19 de marzo de 1996, la cantante actuaba con su grupo Mucsikás en el club 'Freight & Salvage' de Berkeley, California, donde se encontraba también el equipo de producción de *El paciente inglés*. Minghella asistió al concierto y durante la pausa se dirigió a la cantante para decirle que quería emplear una de sus canciones para una película: una historia de amor en el Norte de África basada en la figura del conde húngaro Lazslo de Almásy poco antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial. Aunque Sebestyén no podía tomar la decisión sobre el uso de *Szerelem, szerelem* -puesto que los derechos de la grabación pertenecen al sello discográfico húngaro Hungaroton-, al día siguiente accedió a ir al estudio de producción para ver algunas imágenes. Allí se encontraban Anthony Minghella y Saul Zaentz, quienes le mostraron las escenas iniciales sin música. Sebestyén entendió entonces cuál era la intención del director, que acerca de la canción pensó lo siguiente:

[Creí] que era árabe y luego descubrí que era húngara, lo cual resultaba perfecto para lo que contaba el libro: que las identidades, nacionalidades y fronteras son ilusorias. Resultaba difícil creer que esa canción procediese de Europa, puesto que sonaba más similar a la música que había estado escuchando de África y del desierto (Minghella en Bricknell, 2005, p.125).

Lo que más atrajo al director de esta canción es que se trataba de un sonido con raíces poco claras. Según Yared²¹⁴, “en ocasiones sonaba árabe, húngara, turca y búlgara” y se convirtió en el elemento musical distintivo de la película. *Szerelem, szerelem* primero formó parte dramática del guión y Minghella escribió a partir de ella la escena del gramófono en el dormitorio de Almásy.

²¹⁴ Correspondencia personal con Yared el 10 de febrero de 2009.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Es el único momento en el que se trata de música diegética, ya que en el resto de escenas en las que oímos cualquiera de las canciones húngaras, se trata de música no diegética editada con otros elementos musicales, como la composición original de Yared, el pedal del coro masculino, efectos sonoros, etc.

Posteriormente, viendo cómo funcionaba *Szerelem, szerelem* con la partitura de Yared, decidió incluirse como parte de los bloques musicales en otras tres escenas: los créditos iniciales y primeras escenas del desierto, en la escena del descubrimiento de la Cueva de los Nadadores, cuando Almásy se tumba junto al cuerpo de Katharine al encontrarla muerta y al final de la película, mientras Hana abandona el monasterio camino de Florencia.

* Origen de la canción

A pesar de lo que esta canción pueda parecer en una primera escucha, no existe clara ni directamente tal influencia árabe. Cuando contactamos con Márta Sebestyén, su reacción inmediata -con cierto enfado y decepción- fue mencionar el hecho de que hasta entonces nadie le había preguntado por el origen de la canción y que, en su lugar, se habían asumido una serie de aspectos de la misma

totalmente equivocados²¹⁵. *Szerelem, szerelem* procede de la unión de dos canciones de origen diferente aunque geográficamente próximas. La canción tiene dos partes: una cantada con letra y otra tarareada. La parte que tiene letra pertenece a una canción tradicional húngara procedente del centro de Transilvania, de las montañas, que Márta Sebestyén aprendió de un violinista y cantor en un pueblo de Rumanía llamado Magyarszovát. Béla Halmos, una de las principales figuras del resurgimiento de la música folk húngara, comenta que la población de esa zona de Transilvania es “una mezcla de rumanos, húngaros, sajones transilvanos y gitanos; [...] es una de las más interesantes e importantes regiones incluso dentro del multicolor y extremadamente rico dialecto de música folk transilvana”²¹⁶. Se trata de una de las regiones con más riqueza en música tradicional, donde la forma de cantar de las personas mayores se caracteriza por la gran ornamentación y el empleo de melodías melismáticas. A este respecto, Sebestyén comentó en una entrevista de 2004:

Cantan de una forma muy ornamentada en esa región. Las voces de las mujeres mayores son como encaje. Ésa fue la primera vez que oí la verdadera voz de la gente cantando, no las piezas arregladas o a mi madre cantando en la cocina. Fue un *shock* eléctrico que llamó mi atención hacia este tipo de música y me hizo darme cuenta de lo personal y poderosa que podía ser. (Sebestyén en Broughton, 2004).

La otra parte de la canción, la que Sebestyén canta tarareada, pertenece a una pieza procedente del pueblo Pomaco, en Bulgaria. Esta minoría, que habita

²¹⁵ “Es muy interesante que estés investigando el origen de estas canciones [refiriéndose tanto a *Szerelem, szerelem* como a *Én csak azt csodálom*]. Canté dos canciones tradicionales para la película, pero realmente nadie me ha preguntado nunca por los detalles... (ni siquiera Yared; la idea de usar las melodías vino por parte de Minghella – descanse en paz). Así que me alegro de que al menos ahora pueda hacerlo [...] También decidí que debía contar la verdadera historia de mis canciones en la película en un blog o algo, para que la gente supiera de una vez MI versión, ¡y no las versiones erróneas de los estúpidos periodistas! Como cantante de folk desde hace 35 años y la hija de una profesora de música que estudió con el gran Zoltán Kodály, es también mi deber ofrecer la información correcta sobre la música folk. Una cosa te puedo asegurar: no hay ‘influencia árabe’ sólo porque una canción suene exótica y muy ornamentada. Transilvania está lejos de Andalucía; quizá al corazón sirio de Gabriel [Yared] le gusta explicarlo así, pero NO es así” (correspondencia personal con Sebestyén el 12 de febrero de 2009).

²¹⁶ Béla Halmos en las notas a la edición discográfica de “Zoltán Kallós y György Martin – Hungarian Folk music from Rumania: Magyarszovát”, 1985, Hungaroton, LPX18111. Recuperado de <http://www.discogs.com/Zoltán-Kallós-György-Martin-Hungarian-Folk-Music-From-Rumania-Magyarszovát/release/2820235> (Última consulta, 4 de junio de 2014).

esencialmente en las montañas de Ródope y cuya religión es la musulmana, conserva una tradición musical muy especial. Así, la cantante tomó de esta canción la melodía y eliminó las palabras, puesto que le resultaba complicado cantar media canción en húngaro y media en turco (véase Anexo II)²¹⁷.

Por razones personales y casi con fines terapéuticos, Sebestyén cantó ambas canciones juntas durante un tiempo hasta que acabó grabándolas unidas en 1984 con el nombre de *Szerelem, szerelem*, porque ambas hablan de amor (la palabra húngara 'szerelem' significa 'amor'). Aunque esta canción se incluyera en un disco del grupo Mucsikás, la pieza pertenece a la colección de la cantante y tanto la idea de unir las como la interpretación y los arreglos son suyos (véase Anexo II).

b. ÉN CSAK AZT CSODÁLOM

Esta canción se empleó en dos ocasiones: cuando Almásy descubre la Cueva de los Nadadores (aunque sin texto, tarareada por Sebestyén) y cuando Katharine está escribiendo antes de morir en la cueva, y en ambos casos se trata de música no diegética. En esta segunda escena, la inclusión de la canción fue casi por casualidad. Sebestyén se encontraba en el estudio con Minghella y Yared, el cual había compuesto unas piezas vocales que ella se sintió incapaz de interpretar por tener un estilo más cercano al bel canto. Decidieron entonces dejarla un momento sola para que se relajase y preparase la voz. En esa misma sala, en un monitor, se estaba proyectando la escena en la que Katharine está a punto de morir y Sebestyén, espontáneamente, comenzó a cantar *Én csak azt csodálok*, una canción procedente del norte de Hungría. Minghella, que estaba en otra sala, corrió a preguntarle de qué se trataba y su respuesta fue que había asociado esa imagen con la letra de la canción, cuyo texto inicial dice: "Sólo me pregunto cómo uno puede sobrevivir un solo día sin ver a su amor" (véase Anexo II). Como eso es exactamente lo que estaba ocurriendo en pantalla,

²¹⁷ Dentro del pueblo Pomaco se pueden encontrar a su vez tres grupos de población que hablan respectivamente búlgaro, griego y turco. La canción de la que extrajo la melodía estaba originalmente en turco.

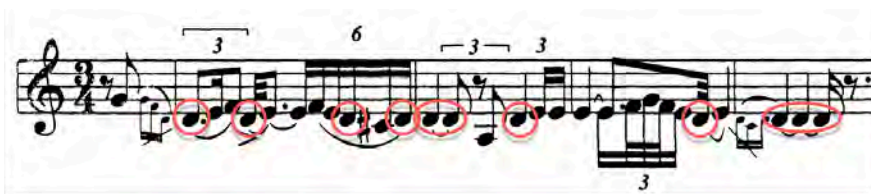
Minghella decidió conservarlo para esa escena. Acto seguido, la canción fue grabada y montada para la película y en esta escena se incluyeron sólo los dos primeros versos de la misma²¹⁸.

* Factores a tener en cuenta para su análisis

Una vez expuesto el origen de las canciones y las razones de su inclusión en la película, es importante analizar qué aspectos musicales son los que pueden llevar a la equivocada generalización acerca de los orígenes e influencia árabe de esta música. No tanto por haberle asignado un origen erróneo, sino por el potencial narrativo que de ahí se derivaba, lo cual fue el motivo por el que Minghella decidió emplearla en la película.

Por ello, a la hora de analizar estas dos piezas húngaras, hemos de tener en cuenta los siguientes elementos:

- a. Se trata de un tipo de música muy ornamentada, con giros melódicos y melismas que, hasta cierto nivel, pueden recordar a la música oriental, o, más concretamente, a la árabe, y cuya naturaleza vocal favorece el componente de la improvisación, lo cual se convierte en un factor que facilita aún más la inclusión de adornos.



Transcripción de *Szerelem, szerelem* incluida por Laing (2007, p.118).

²¹⁸ Minghella comenta que “es una nana. [...] Bob Randles, el editor musical, Walter y yo -que estaba buscando un sonido muy específico que expresara dolor y elegía- creamos la nana usando un coro masculino que unimos a la grabación de lo que Márta había cantado para calentar la voz” (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

La nota más común en esta canción es el re (rodeada en rojo), lo cual no quiere decir que debamos considerarla la nota más importante, sino que si la tomamos como referencia, las demás giran en torno a ella, subiendo y bajando pero volviendo siempre a ese punto de partida. Las notas que están a su alrededor describen *formas ondulantes* constituidas por grupos de otras notas, y resulta difícil saber qué se considera adorno propiamente dicho y qué la melodía en su sentido más puro, algo que, como Sebestyén afirma, es propio del centro de Transilvania, no sólo en la interpretación vocal, sino en la música en general (véase Anexo II).

- b. El componente interpretativo es muy a menudo uno de los factores más importantes en el hecho musical. La música es música en cuanto que existe interpretación, si no, se trata sólo de símbolos, y en este caso, la interpretación juega un papel tan importante como el propio origen de la canción. La que se emplea en la película es la de Márta Sebestyén, y para ella es la música de sus propias raíces, sin embargo, no todas las interpretaciones de *Szerelem, szerelem* han sido así. El 15 de octubre de 2008, en el contexto del Festival Internacional de Cine de Gante, Gabriel Yared ofreció un concierto en homenaje a Anthony Minghella, fallecido en el mes de marzo de ese mismo año. El concierto tuvo lugar en el Conservatorio de Gante y *Szerelem, szerelem* fue interpretada por la soprano francesa Gaëlle Mechaly²¹⁹. En esta interpretación se puede apreciar fácilmente cómo la canción no nos resulta tan próxima a Oriente sino al bel canto. Resulta mucho más lírica, más romántica -en el sentido musical de la palabra-, más operística, hasta el punto de que se aprecia cómo desaparecen muchos melismas de la canción, lo cual demuestra el valor del aspecto interpretativo de la música folk, que es lo que, en este caso, define una de las principales características por las que esta música fue empleada en la película²²⁰.

²¹⁹ La misma soprano que estrenó la obra *Eternity* en Radio France el 10 de junio de 2009.

²²⁰ Si bien hemos mencionado el concierto que tuvo lugar en Gante en 2008, la interpretación de Gaëlle Mechaly en los conciertos en los que se interpreta la obra de Yared es habitual, y de igual forma y con los mismos rasgos musicales ha ocurrido en los conciertos celebrados respectivamente en "L'espace Cardin" en París el 22 de enero de 2007 y en el Beiteddine Festival del Líbano en Beirut el 25 de julio de 2009 (<http://www.gabrielyared.com>).

4.2.2.2. Otras músicas

Por último, existe un corpus de músicas que, repartidas por el discurso cinematográfico como músicas diegéticas, sirven de elementos de contextualización histórica y geográfica, e incluso en muchos casos, cumplen funciones narrativas en la definición de espacios simbólicos y en la caracterización de personajes.

Por orden de aparición, podemos hablar en primer lugar de una serie de músicas interpretadas por los beduinos del desierto (cantos, fragmentos de piezas para percusión, etc.) que denotan y construyen el espacio narrativo del desierto o de El Cairo. A este respecto, y aunque no se trate estrictamente de música, queremos mencionar las llamadas a la oración como una constante en la sonorización del espacio narrativo de estos dos lugares. Laing (2007) llama la atención sobre ello y comenta que se trata casi de un tema de amor entre Almásy y Katharine -ya que precede siempre a sus encuentros sexuales (o a la sugerencia implícita de alguno de ellos)- pero insiste sobre todo en el carácter ilegítimo del adulterio en la religión musulmana, casi como si de un recordatorio se tratase en el contexto cultural en el que se mueven.

Además de éstas, hay también una serie de canciones cantadas por los protagonistas en sus veladas del desierto²²¹ o incluso canciones que interpretan los habitantes del pueblo italiano en el que se encuentra el monasterio para celebrar el final de la Segunda Guerra Mundial.

En un nivel semejante, en ocasiones como música de fondo, se incluyeron también algunos villancicos interpretados en acordeón en la escena que tiene lugar en Navidad en El Cairo, como *Deck the halls* o *We wish you a Merry Christmas*, y en esa misma escena, se incluye la interpretación de un tercer villancico: *Silent night*. Existe una notable diferencia respecto a los otros dos en

²²¹ El personaje D'Agostino interpreta el aria "Che gelida manina", de la ópera *La Bohème*, y Geoffrey Clifton, haciendo cierta parodia del acento alemán, *We have no bananas*, escrita por Frank Silver e Irving Cohn en 1923.

cuanto a los arreglos musicales -ya que éste es interpretado por los invitados a la celebración y acompañado por una gaita- y sobre todo por la importancia narrativa del mismo en el contexto de la escena, ya que algunos de los que cantan son miembros del International Sand Club, como Madox o D'Agostino. En una línea similar, a continuación interpretan -también acompañados con gaita- *God save the king*, convirtiendo a la escena en uno de los momentos de mayor peso dramático de la película²²².

Por otro lado, y gracias a que el productor Saul Zaentz era propietario de uno de los mayores catálogos de música *swing* y *jazz* de los años '20 y '30 (véase Anexo I), pudieron emplearse, tanto en escenas de El Cairo como del monasterio en Italia, muchas de estas canciones que podríamos considerar un bloque de música aparte. Como más adelante veremos, el empleo de las mismas como música diegética contrasta con el empleo de música original no diegética que compuso Yared en la separación de los espacios públicos y privados respectivamente. Y además suponen uno de los principales rasgos en la construcción del personaje de Almásy y su posterior identificación por parte de Caravaggio, que sabe que se trata de él por la cantidad de títulos y autores que recuerda. A continuación incluimos en orden de aparición una relación de estas canciones y su modo de interpretación, así como de la escena en que son insertadas ²²³:

²²² En los epígrafes 4.3.1.1. y 4.3.4 analizaremos con detenimiento esta escena, el significado de estas canciones y la relevancia dramática que adquieren respecto a otras piezas aparentemente similares.

²²³ Minghella (en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004) comenta que igual que “la película está basada en el amor a los libros, también lo está en el amor a la música. A Michael [Ondaatje], Saul [Zaentz] y a mí nos unía el amor por la música, sobre todo por el *jazz*. [...] Saul es un gran productor de *jazz*. Eso fue lo que nos unió. Él era dueño de varios sellos discográficos y me cubrió de regalos de Art Pepper, Bill Evans y el tipo de *jazz* que nos gusta. A Michael también le encanta. La película es una muestra de nuestra obsesión por la música de este periodo. La música te lleva a un periodo concreto como casi ninguna otra cosa”.

- *Where or when* (1937), compuesta por Richard Rogers. Pieza instrumental que Katharine y Almásy bailan mientras es interpretada por la orquesta del hotel de El Cairo en el que están alojados.
- *Flat foot foogie* (1938), compuesta por Slim Gaillard, Slam Stewart y Bud Green y cantada por el personaje de Almásy mientras conduce el coche en su expedición al desierto.
- *The darktown strutter's ball* (1917), compuesta por Shelton Brooks e interpretada por Katharine y Al Auf tratando de imitar a Almásy en su constante tendencia a cantar.
- *It's only a paper moon* (1933), compuesta por Harold Arlen e interpretada por Almásy mientras cose el vestido a Katharine en el dormitorio de él en El Cairo.
- *Cheek to cheek* (1935), compuesta por Irving Berlin e interpretada por Fred Astaire. La canción comienza a sonar mientras Almásy y Katharine pasean por un mercado de El Cairo, continúa mientras vemos a Geoffrey esperando a Katharine en su coche, y finalmente comprobamos que la fuente es un gramófono que Caravaggio, ya en el escenario de Italia, está empleando para poner música en el dormitorio del paciente y despertarlo.
- *Wang wang blues* (1921), compuesta por Gus Mueller, Buster Johnson y Henry Busse e interpretada por Benny Goodman. Oímos esta canción de nuevo en el dormitorio del paciente, en el monasterio, mientras Caravaggio está tratando de probar la capacidad de su memoria.
- *Manhattan* (1925), compuesta por Richard Rogers, interpretada como una pieza instrumental por la orquesta del hotel de El Cairo mientras cenan los miembros del International Sand Club.
- *Japanese sandman* (1920), compuesta por Richard A. Whiting e interpretada como una pieza instrumental para metalófono y clarinete mientras los exploradores y otros amigos bailan en el hotel.
- *Cheek to cheek*, en esta ocasión interpretada por Ella Fitzgerald. Se emplea en una escena en el monasterio de Italia en la que Hana, Caravaggio, Kip y Hardy sacan al paciente bajo la lluvia. Podríamos pensar que se trata de música procedente del gramófono que ya ha aparecido en escenas anteriores, ya que

parece ser la principal fuente musical del monasterio; sin embargo, la cualidad del sonido parece más bien indicar que se trata de música no diegética.

- *One o'clock jump* (1933), compuesta por Count Bassie, es otra pieza procedente del gramófono en el dormitorio del paciente que Caravaggio y Hana bailan para celebrar el final de la Segunda Guerra Mundial.

En último lugar, por tratarse de una pieza musical bastante específica, debemos mencionar el Aria de las Variaciones Goldberg (BWV 988), compuesto por Johann Sebastian Bach en Leipzig en 1741. La pieza es interpretada por el personaje de Hana en un piano que encuentra en la biblioteca del monasterio²²⁴ y se convierte en una pieza musical clave, ya que la escena en la que se inserta supone un punto de giro en la narración que marca la llegada de Kip a la vida de Hana y el comienzo de su evolución interna. Además, desde un punto de vista estrictamente musical, se fija así el lenguaje que, elegido por ella misma, definirá su arco de transformación y algunos rasgos del personaje.

²²⁴ Minghella (en Millard, 2005) comenta que colocaron “un gran piano en el monasterio [...] lo cual le dio a la película la posibilidad de introducir música diegética de una manera un poco más orgánica, y una conexión con la música desde el principio. Considero a la música una parte esencial de la película. La música y las imágenes fueron los elementos constitutivos originales del cine, mucho antes de la llegada del diálogo”. Según comenta Ondaatje (2008), en las primeras versiones del montaje, la interpretación de las variaciones Goldberg que se empleó para esta escena era mucho mejor que la que finalmente se empleó. El objetivo fue hacerlo realista, de lo contrario, el personaje de Hana hubiera tocado el piano tan bien como Glenn Gould. Murch (en Ondaatje, 2008) añade que también trataron de desafinarlo para que se apreciara cómo el piano había estado expuesto a las inclemencias del tiempo.

4.3. ANÁLISIS Y DESARROLLO DE PROCESOS NARRATIVOS MUSICALES EN *EL PACIENTE INGLÉS*

Como hemos visto en el epígrafe 4.2, uno de los principales aspectos de la música de esta película es su riqueza y variedad, motivos por los que decidimos elegirla para su análisis. Podemos observar esta riqueza en la composición de música original, ya que Yared optó por lenguajes y sonidos diferentes entre sí, lo cual definió una oposición de mundos y a su vez un crisol de culturas. Por otro lado, la música preexistente, en todas sus facetas, ayudó a crear contextos públicos y privados, mundos orientales y occidentales, o espacios geográficos y simbólicos. Como posteriormente veremos, podemos incluso afirmar que aspectos como el choque cultural, la conquista, colonización, rendición o invasión son conceptos tanto reales como metafóricos, que bien pueden apreciarse ya desde los niveles puramente musicales.

Él mismo afirma²²⁵ que parte del valor de esta película está en el hecho de que él ha querido crear “música concebida a partir de la armonía tradicional, la belleza, el orden y la técnica compositiva; música basada en armonía, contrapunto y fuga”, que es su definición de *proper music*. A nivel estrictamente musical, Yared (véase Anexo I) considera que *El paciente inglés* se trata de un ejemplo complejo, ya que tiene más temas musicales de los que suele haber en una película (que, según el compositor, suelen ser dos o tres). Y además de esta riqueza temática, la variación y desarrollo motivico son amplios y profundos, de forma que nos encontramos con un ejemplo con gran potencial narrativo.

Desde planteamientos puramente cinematográficos, y de forma más específica, discursivos, *El paciente inglés* emplea un discurso moderno, fragmentado y mediado, para una película que a primera vista parece de corte mucho más clásico, como ya hemos comentado. Este discurso ofrece por tanto la posibilidad de estudiar en profundidad toda una serie de recursos de narrativa musical cinematográfica contenidos en un solo ejemplo.

²²⁵ Yared en correspondencia personal el 26 de mayo de 2009.

Lo que surgió como una experiencia inicial en *El paciente inglés*, tras *El talento de Mr. Ripley* y *Cold mountain*, acabó por convertirse en una práctica habitual de Minghella, Yared y Murch, donde tanto director/guionista, compositor como editor de sonido/montador tenían una misma idea de la importancia que la música debe tener en el cine, o al menos en su cine. Desde el proceso de pre-producción, pasando por ciertos aspectos dramáticos en la escritura de guión, el grado de participación de los tres autores en la concepción de la música o el sentido narrativo de la misma, *El paciente inglés* sentó las bases de una narrativa musical cinematográfica que podemos observar en las relaciones que se establecen entre los personajes, la función narrativo-ambiental e histórica de la música, el tono o 'mundo musical de la película' y en general la creación de todo un mundo de sonidos y músicas que construyen, definen y enriquecen la diégesis creada en ella.

En líneas generales, y sin entrar de momento a profundizar en aspectos narrativos más concretos, la función de la música original compuesta por Yared -y que en este caso siempre se encuentra en niveles no diegéticos- es, según Laing (2007) la de revelar "cómo los personajes piensan, sienten, se alegran y sufren en su experiencia humana" (p. viii). Según la autora (Laing, 2007), con frecuencia en la obra de Minghella y Yared, la música es el elemento capaz de expresar los niveles más profundos del personaje, hasta el punto de que no sería posible hacerlo de otra forma. Sin embargo, esta función se limita a rasgos que tienen que ver con el personaje, pero, como veremos, la música afecta de forma mucho más global y profunda a todos los aspectos narrativos de la película.

Por ello, damos paso a continuación a un análisis de la narrativa musical cinematográfica en *El paciente inglés* a partir del análisis que hicimos de la música aplicando la propuesta narratológica de Chatman sobre la historia y el discurso. Como ya comentamos en el epígrafe 3.5.1.2., nos centraremos en el nivel fonológico que comenta García Jiménez (2003), para tratar de entender la función narrativa de la música en el contexto del discurso cinematográfico. Si bien no se trata sólo de enumerar las funciones, profundizaremos también en los procesos narrativos que tienen lugar a nivel interno y que llevan a lo que finalmente entendemos por narración.

4.3.1. Definición del espacio

Como ya hemos comentado, la intención de Minghella fue trasladar la esencia de la novela de Ondaatje a la película, esencia que para el director se resumía en la idea de que “las fronteras son ilusorias” (Minghella en Bricknell, 2005, p.125). La selección de canciones preexistentes y la concepción de la composición original de Yared se hicieron precisamente en función de este aspecto. Sin embargo, desde el punto de vista espacial y geográfico, es *Szerelem, szerelem* la canción que mejor encarna este rasgo, ya que, a pesar de hacer una alusión directa al origen húngaro del protagonista, desde el principio del relato ofrece más preguntas que respuestas. La escena inicial de los títulos de crédito -que analizaremos en profundidad en el epígrafe 4.3.5.2.- plantea dos líneas geográficas diferentes, ya que con las imágenes aéreas del desierto del Norte de África oímos la canción de folk húngaro. Podríamos entender el espacio de Hungría -espacio que nunca vemos- como un mundo sugerido o imaginado, tanto por los espectadores como por algunos personajes, que lo entienden como algo desconocido pero con cierto exotismo²²⁶. Por tanto, *Szerelem, szerelem* es el elemento musical que mejor rompe con la idea de frontera y pone de manifiesto la visión que tienen al respecto algunos personajes, como es el caso de Madox al despedirse de Almásy poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial: “No nos importaban los países, ¿verdad? Británicos, árabes, húngaros, alemanes... Nada de todo eso importaba... Era algo mucho más sutil”. (Minghella, 1996, p.148).

El juego de nacionalidades, fronteras y matices geográficos va incluso más lejos, ya que se establecen constantemente paralelismos entre el espacio geográfico y el cuerpo humano, donde, de igual manera que *Szerelem, szerelem* tiene elementos musicales de diferentes influencias -y en general la composición

²²⁶ Mientras se dirigen a uno de los destinos de su expedición en el desierto, Katharine, algo intrigada por la figura de Almásy y con cierta intención de burla, le espeta: “He estado pensando. ¿Cómo alguien como tú decide venir al desierto? ¿Qué es? Estabas haciendo lo que haces en tu castillo, o donde quiera que vivas, y un día dijiste: ‘Tengo que ir al desierto’. ¿O qué?” (Minghella, 1996, p.60).

original de Yared se constituye como un crisol de culturas- también así, las personas llevan consigo todas esas marcas, señales, heridas, sabores y experiencias diferentes de toda una vida. Antes de su muerte, Katharine escribe una síntesis de toda esta cuestión geográfico-espacial planteada en la película en forma de gran metáfora:

Morimos, morimos con la riqueza de amantes y tribus, sabores que hemos probado... cuerpos en los que hemos entrado y tragado como ríos, miedos en los que nos hemos escondido [...] Quiero todo esto marcado en mi cuerpo. Nosotros somos los verdaderos países, no las fronteras dibujadas en los mapas con el nombre de hombres poderosos. [...] Esto es lo que quiero [...] una tierra sin mapas. (Minghella, 1996, pp.170-173).

De manera más específica, tras la escena de apertura de los créditos, *El paciente inglés* articula su narración a partir de una oposición entre los dos espacios geográficos en los que se va a desarrollar la historia: el desierto - como representación del mundo oriental- e Italia²²⁷ -como representación del mundo occidental-²²⁸.

De esta forma, se crea un contrapunto entre ambos lugares dejando muy patentes -física y simbólicamente- sus características y los rasgos que los definen. Vemos así una oposición entre el desierto y un paisaje húmedo, los camellos avanzando igual que lo hacen los convoyes de la Cruz Roja, el traslado de heridos en camello o en ambulancia y sobre todo los planos con los que se cierra la secuencia: el contraste entre la cara quemada del protagonista en un encadenamiento con el mar, en Italia en octubre de 1944.

²²⁷ Si bien hasta el final de esta secuencia no sabemos que se trata de Italia, por el tipo de paisaje sí podemos intuir que se trata de Europa occidental o al menos de un espacio que nada tiene que ver con el escenario del desierto.

²²⁸ Saul Zaentz, productor, insistió constantemente a Minghella en que tratase de dejar perfectamente clara la diferencia entre ambos espacios, puesto que el objetivo último era que los espectadores no tuvieran ninguna duda acerca de dónde se estaba desarrollando la acción dramática. (Saul Zaentz en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

No era ésta la primera vez que Yared concebía una composición que combinase aspectos de Oriente y Occidente, ya que para *El amante* tuvo que investigar acerca de la música vietnamita de los años '30 y combinarla con un color occidental para representar la naturaleza mixta de la pareja protagonista. En el caso de *El paciente inglés*, y a partir de esta oposición creada al inicio de la película, la principal diferencia entre Oriente y Occidente desde el punto de vista musical es que sólo Oriente es presentado con música. De hecho, la primera aparición de este escenario es con ella, a diferencia del mundo occidental, que carece de alusiones musicales hasta el minuto 11'30". Aplicando el *método de los*

ocultadores que propone Chion²²⁹ se puede llegar a apreciar fácilmente esta diferencia en la musicalización y sonorización de los espacios, ya que la secuencia se plantea con una intermitencia sonora entre música -o presencia de otros sonidos- y la ausencia de ella.

Para la caracterización inicial del mundo oriental, se empleó la introducción para canon con sus arpeggios ascendentes, así como el canon interpretando algo muy similar a la variación libre del tema en si menor que explicamos previamente. Este bloque de música se combina además con el pedal en el grave y el corno inglés haciendo la melodía del tema en si menor. De esta forma, se produce una asociación inmediata entre este tema y el espacio del desierto, que, en forma de anclaje, va fijando ya desde los primeros minutos de la película cuáles van a ser los elementos empleados para la sonorización del desierto y el mundo oriental. Sin embargo, la forma de sonorizar el mundo occidental es a través del sonido de explosiones, ruido de motores, llanto, gritos y manifestaciones de dolor. De hecho, el primer bloque de música empleado para Occidente es la inversión del tema en si menor, tras la muerte de Jan (mejor amiga de Hana). Como iremos viendo a lo largo de este análisis, este tema es el que se relaciona esencialmente con el sufrimiento y la muerte.

Desde el punto de vista de la orquestación, comentamos anteriormente que podríamos casi hablar de un patrón a la hora de musicalizar las escenas de uno y otro espacio, ya que en casi todos los casos²³⁰ en los que se emplea el tema en si menor en Oriente, se mantiene la orquestación de su forma original, esto es, cuerda y corno inglés. Dentro de las variaciones que hizo Yared en cuestiones de

²²⁹ De acuerdo a Chion, este método “consiste en visionar varias veces una secuencia determinada viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen y, otras, cortando el sonido. Se tiene así la posibilidad de oír el sonido como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea. Para esto naturalmente, también es necesario entrenarse simplemente en ver y en oír sin más, sin proyectar uno sobre sus percepciones lo que sabe de antemano” (Chion, 1993, p.143).

²³⁰ Existe, sin embargo, una escena en el desierto en la que se emplea el clarinete para hacer la melodía del tema en si menor. Se trata de un clarinete solo, sin acompañamiento de cuerda, ni el canon, ni el pedal. La escena es entre Almásy y Katharine tras averiguar ésta que la ‘K’ del libro de él responde a su nombre.

orquestración, una de las más comunes es la que emplea un ostinato en el arpa y la melodía del tema en el clarinete. Ésta es empleada con frecuencia en Italia, en escenas del monasterio. Sin embargo, esta distinción no responde, según el propio compositor, a necesidades narrativas, sino musicales²³¹.

4.3.1.1. La definición del espacio público a través del uso de música diegética

Es frecuente encontrar en la obra de Minghella y Yared una serie de prácticas en el empleo de la música basadas en la distinción de música diegética y no diegética y la asociación de unas funciones narrativas a cada una de ellas respectivamente. Lo habitual es que la música original compuesta por Yared sea música no diegética y la música preexistente elegida por Minghella sea diegética²³², y en esta dicotomía, suele ser la primera la empleada para expresar aspectos más íntimos y abstractos y la segunda para referirse a aspectos más externos y concretos. Asumiendo la aparente simplificación de términos que esta generalización puede suponer, creemos que en realidad no se trata de una práctica exclusiva de Minghella y Yared, sino que no es infrecuente encontrar esta aproximación musical en muchos otros ejemplos y autores. Sin referirnos necesariamente al elemento narrativo del personaje, sino también a escenarios o conceptos que tengan una dimensión metafórica, la música no diegética tiende a mostrar aspectos más emocionales e introspectivos. La música diegética, por el contrario, puede proporcionar información espacial y temporal muy concreta, como las

²³¹ Refiriéndose al tema en si menor y respondiendo a una pregunta acerca del sentido narrativo de emplear un clarinete en vez de un corno inglés, Yared comenta que “inicialmente es un corno inglés. En una escena [es clarinete] porque el acompañamiento era diferente. Era sólo un arpa, y quería algo mucho más suave que el corno inglés. El corno inglés es nasal, así que cuando estoy empleando un arpa, que está haciendo el mismo arpeggio una y otra vez, quiero emplear algo suave, y por eso usé el clarinete. No depende de Hana, o del paciente inglés o Katharine, no. Es la música la que dicta esto, y lo pruebo con la imagen y funciona o no” (véase Anexo I).

²³² Queremos destacar, sin embargo, que tanto en *El talento de Mr. Ripley* con *Lullaby for Cain* como en *Cold mountain* con la pieza para piano *Ada plays*, se trata de piezas que oímos por primera vez como música diegética, pero que posteriormente son reorquestradas y variadas pasando a formar parte del conjunto de música no diegética con un mayor alcance narrativo.

características acústicas de un escenario, así como la relación de un personaje con la música (que puede estar cantando, bailando, interpretando, o creando, siempre como una expresión del mismo hacia el exterior). De hecho, cuando ambos tipos coinciden en una película, se puede generar una *batalla* de músicas con frecuencia empleada para representar el conflicto de un personaje que se debate entre aspectos externos, representados en la música diegética, y aspectos internos, representados en la no diegética.

En el caso de *El paciente inglés*, se produce también este juego de opuestos entre el espacio público y privado a través de la música, pero es una dicotomía aplicable sobre todo al mundo Oriental, en el que podemos diferenciar dos microespacios: el espacio privado de los personajes protagonistas como espacio para la intimidad, y el espacio público en los bailes que tienen lugar en el hotel en el que se encuentran alojados en El Cairo. En estas escenas -de las cuales a continuación analizaremos tres- las canciones populares construyen un escenario connotativo más occidentalizado y próximo a la cultura de la que proceden algunos protagonistas que el espacio privado, que podemos ubicar más en las escenas del desierto o incluso en el dormitorio de Almásy²³³. Resulta interesante ver cómo el espacio en el que se encuentran los personajes define el modo en que éstos se relacionan e interactúan con la música, puesto que nos encontramos numerosas escenas en las que la música diegética no es simplemente música que oyen los personajes de fondo, sino música que bailan, tocan, cantan o reinterpretan añadiendo en ocasiones un texto diferente al original.

Puesto que el resto del trabajo se centra prácticamente en el uso de música no diegética, y en consecuencia profundizaremos mucho más en el nivel más íntimo y profundo de la película, pasamos aquí a analizar tres escenas con música diegética para entender diferentes aspectos que caracterizan este espacio público.

²³³ De hecho, a pesar de que en el escenario de Occidente -en concreto, en el monasterio de Italia- suelen algunas de estas canciones, su función es claramente otra. Muchas de ellas son cantadas por Almásy o empleadas por Caravaggio para identificar al paciente y probar su conocimiento de este corpus de músicas.

· PRIMER BAILE ENTRE ALMÁSY Y KATHARINE

La escena tiene lugar en el salón de baile del Shepheard's Hotel de El Cairo, donde el grupo de exploradores se aloja cuando no se encuentran de expedición en el desierto (excepto Almásy, que se aloja en la parte vieja de la ciudad). La canción que interpreta la banda del hotel es *Where or when* (1937). Se trata del primer baile que comparten los protagonistas, y hasta este momento de la historia parecen no haber conectado demasiado. En la escena anterior, Almásy había seguido a Katharine por un mercado de la ciudad para protegerla, puesto que no es habitual que una mujer extranjera camine por esas calles sola. Este encuentro 'casual' en el mercado es el tema de conversación que mantienen los dos durante el baile del día siguiente, en la escena que a continuación mostramos:

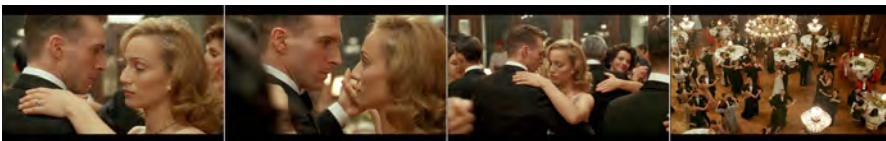


Katharine: “¿Por qué me siguió ayer?
Almásy: Perdona, ¿qué?”



K: Después del mercado, me siguió hasta el hotel.	Una mujer en esa zona de El Cairo corre ciertos peligros.	K: ¿Se sintió obligado?	K: Y ¿por qué seguirme?
A: Estaba preocupado.	Me sentí obligado a ello.	A: Por ser esposa de un miembro del equipo.	Acompañarme hubiera sido normal, pero seguirme así es acosarme, ¿no cree?”

(Minghella, 1996, pp.48-49)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Como se puede ver, Almásy saca a Katharine a bailar y ésta espera a que estén perdidos entre la multitud de parejas para tener un momento a solas con él y preguntarle por qué la siguió el día anterior. Es importante destacar que Geoffrey desde lejos ve que están bailando, y sobre todo es importante destacar que el director no nos muestra a Geoffrey observando cuando Katharine baila con el personaje anterior, sino sólo cuando baila con Almásy. Se va definiendo por tanto un espacio público lleno de gente y miradas en el que se esperan una serie de códigos de vestimenta y conducta específicos (sacar a bailar a la única mujer que hay en el grupo, por ejemplo). En este espacio ella no es Katharine - ni K, como se referirá a ella Almásy-, sino Mrs. Clifton, lo cual está poniendo de manifiesto el rasgo más importante de este personaje en este contexto: su carácter de mujer casada.

Sin embargo, esta escena resulta más interesante aún si observamos que sufre una evolución, puesto que dentro de este momento social y público, se crea a su vez un momento de intimidad entre los dos personajes. Como se puede observar, la cámara está cada vez más cerca de la pareja dejando a Geoffrey -al que al principio sí veíamos- y a los demás fuera de ese momento entre ambos. El final de la escena se caracteriza por un silencio incómodo que empieza a poner de manifiesto la verdadera intención de Almásy al seguir a Katharine por el mercado y el interés de ésta en sacar el tema durante el baile²³⁴.

²³⁴ Resulta muy interesante cómo Murch, como montador, entendió la escena. Ante la pregunta de Ondaatje (2008), Murch comentó: “Un baile elegante es un caso especial. La práctica habitual del baile te obliga a moverte de cierta manera y las convenciones sociales hacen que tu cuerpo esté mirando a la otra persona. Es así, incluso si no te gusta tu pareja de baile. Pero tu cabeza -y específicamente tus ojos- no pueden evitar la confrontación. El cómo pueden ser enmarcados los personajes en el contexto de un baile puede revelar muchas cosas. [...] Nos preguntamos si Katharine iba a bailar con Almásy. Podría haber dicho: ‘No, estoy cansada’, pero aceptó. Obviamente se siente atraída por él, pero teme la atracción. Así que está un rato al principio sin querer mirarlo. Habla con él, pero no lo mira. Después, puesto que su cuerpo está obligado a enfrentarse a él, cuando lo hace, la escena se vuelve poderosa. La única posibilidad que tiene es apartar la vista o mirarlo. [...] Las palabras de Katharine podrían haber sido ‘Te odio’, pero te miro, lo cual significa que en realidad está diciendo ‘Te quiero. Y mi cuerpo está mirando hacia el tuyo, porque realmente te quiero’. De nuevo, esto se puede plantear de otra manera, menos receptiva, como diciendo ‘Después de todo, no te quiero’” (p.301).

· CELEBRACIÓN DE NAVIDAD

La siguiente escena que hemos elegido para este análisis tiene lugar una vez que la relación entre Katharine y Almásy ya se ha consumado. El 22 de diciembre de 1938, soldados y exploradores están celebrando la Navidad, cantando villancicos y tomando té en un palacio de El Cairo. Almásy y Katharine aprovechan la distracción de los allí presentes y mantienen una relación sexual tras una de las ventanas del patio.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La escena resulta especialmente intensa si tenemos en cuenta que en este caso no se trata de *jazz* o *swing* sino de piezas musicales con una mayor carga connotativa desde un punto de vista cultural: el villancico *Silent night* y *God save the King*, el himno de Inglaterra. Podemos oír estas canciones en el espacio público de la fiesta, como parte de la celebración y como elemento definitorio del contexto histórico-geográfico al que pertenece ese escenario (más allá de que la escena tenga lugar en El Cairo, se trata en cierto modo, de una especie de recreación del espacio occidental, con miembros británicos en su mayoría que cantan villancicos europeos y que toman una bebida típicamente inglesa). Lo que resulta brillante en esta escena desde planteamientos musicales es que no sólo oímos estas canciones en el exterior como piezas diegéticas, sino que también podemos oír el tema en fa menor como elemento musical propio en la definición del espacio del interior, o más bien como referencia a lo que está pasando en él, como un bloque de música

no diegética²³⁵. Es curioso cómo, mientras vemos a la pareja desde el interior, la música que oímos es la del exterior, el villancico *Silent night* interpretado por los invitados acompañados por una gaita. Pero pasados unos segundos, empieza a sonar también el tema en fa menor, que podemos oír junto con el otro. Éste es uno de los casos en los que se produce este choque entre los significados asociados a la música diegética y a la no diegética, y como plantea Laing (2007), esta escena señala la importancia que adquieren estos espacios públicos, ya que aquí, olvidándose de todo código social y del hecho de que es Geoffrey Clifton el que está vestido de Papá Noel, la pareja se abandona a la pasión del momento en un espacio semi-público. El propio Murch comenta que la gran parte de la carga emocional que logró en esta escena fue, no tanto por un trabajo de edición de imagen, sino de sonido, puesto que aparte de los aspectos contradictorios que ofrece la música, decidió añadir el sonido de un armario en el espacio en el que se encuentran Almásy y Katharine que reforzase la sensación de tensión ante el peligro de ser descubiertos. El objetivo fue añadir un “elemento rítmico que acentuase el de la relación sexual, pero que sobre todo supusiera un elemento de peligro; [...] Si los que están fuera dejaran de cantar, la gente lo oiría y Almásy y Katharine serían descubiertos” (Murch en Ondaatje, 2008, p.304).

Desde un punto de vista narrativo, este juego de sonidos y el hecho de que ambas músicas coexistan durante un minuto y diez segundos nos proporciona además un ejemplo de diégesis paralela. Puesto que cuando no vemos el espacio del exterior, éste es sugerido por la música que en él suena; y cuando no vemos el interior, éste es sugerido por la música que lo representa.

• CENA TRAS LA RUPTURA

Por último, la escena que a continuación pasamos a analizar debe ser contextualizada tras la decisión de Katharine de finalizar su relación con Almásy. Si bien éste no está de acuerdo, no han vuelto a verse en un tiempo y él aparecerá en una de las cenas con el resto de compañeros del International Sand Club y de la Embajada Británica en El Cairo. Cuando están a punto de comenzar a cenar, y

²³⁵ Profundizaremos en este aspecto en el epígrafe 4.3.4. *Resignificación* del tema en fa menor. Del hecho puro al hecho narrativo.

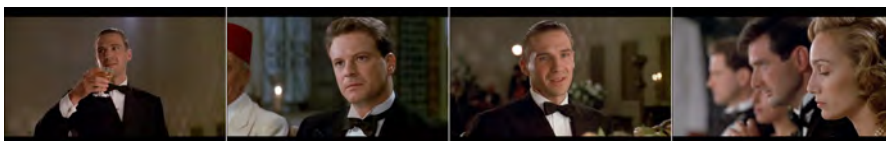
sin nadie esperar el retraso, Almásy aparece en el salón totalmente ebrio y haciendo un brindis fuera de lugar. Mientras tanto, la orquesta interpreta una versión instrumental de *Manhattan* (1925) a la que Almásy añade una letra inventada -podemos intuir que improvisada en ese momento- que hace referencia a Katharine y su fascinación por el agua. A pesar del aparente absurdo de la canción, en varias ocasiones ha quedado patente este gusto de Katharine Clifton²³⁶, por tanto, tanto ella como Geoffrey parecen haber entendido claramente a quién iba dirigida la letra. Tras haber generado una situación realmente incómoda entre los comensales, Madox se levanta de la mesa para llamarle la atención y pedirle que o se vaya o se calle.



Almásy: “Creo que llego tarde.

Madox: Bien, ya que estamos todos aquí
brindaremos por el International Sand Club.
Que reaparezca pronto.
Todos: ¡Por el International Sand Club!

A: El International
Sand Club: inadaptados,
maricas, fascistas y locos.



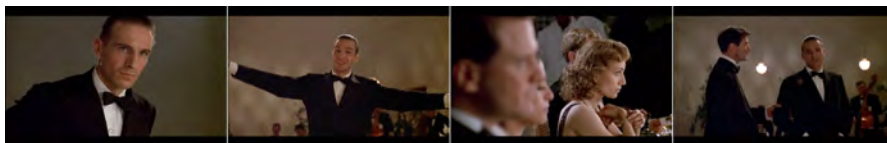
Que Dios nos bendiga.
No debería decir
“internacional”. Es
una palabra repugnante.
Su Majestad, *der Führer*,
Il Duce...

G. Clifton: Perdón,
¿adónde quieres
llegar?

A: Y los nativos no nos
quieren. Será broma.
Los egipcios están locos
por librarse del
colonialismo. [...]
¡Oh! He inventado
un nuevo baile.
¿A alguien
le apetece? Se llama
'el abrazo del Bósforo'.

¿Madox? ¿Bermann?
Bailad conmigo.
D'Ag. Vamos, D'Aggers.
D'Agostino: Comamos
primero. Siéntate.

²³⁶ En la primera escena que analizamos en este epígrafe, poco antes de que empezasen a bailar, Geoffrey comenta acerca de Katharine: “Está fascinada con la fontanería del hotel. O bien está en la piscina, nadando durante horas... es como un pez, increíble, o bien está en la bañera” (Minghella, 1996, p.46). Existe otra escena en el dormitorio de Almásy donde éste le pregunta a Katharine qué es lo que más le gusta. Ella responde: “Me encanta el agua, con peces... [...] Los baños, ¡pero no con otras personas! Las islas” (Minghella, 1996, p.87).



A (traducción del inglés): *(cantando)*

“Nos bañaremos
en Brighton, te dará miedo el pez cuando
estés en tu traje de baño, tan delgada,
haremos sonreír a los moluscos, aleta
a aleta...”

La están tocando muy
despacio, pero ésa era
la letra antes de
que la limpiaran.

Podría ser una canción
para usted, Señora Clif...
Madox: Cállate o vete a
casa; estás borracho.
Siéntate.

A: Tienes razón, cállate.



A: Perdón, perdón.

Lo siento mucho.

No sé qué me habrá pasado.

Cantidad de disculpas para todos”.

(Minghella, 1996, p.126)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Tras esta intervención de Almásy, la escena continúa tras la cena mientras todos excepto él bailan en el salón. Al ver bailar a Katharine con Ruppert Douglas, le dice: “Te he visto. Te he visto en fiestas, en verandas, en las carreras. ¿Cómo puedes soportarlo? ¿Cómo puedes *siquiera* sonreír? ¿Como si tu vida no hubiera dado un vuelco?” A lo que Katharine responde: “Ya sabes por qué. Ya sabes por qué” (Minghella, 1996, p.129). El problema de esta escena para Almásy, tal y como plantea Laing (2007), es que el autocontrol de Katharine le hace creer que no le importa la ruptura en absoluto, y que puede permitirse bailar con otro de los compañeros como si nada hubiera pasado. Precisamente Katharine sabe entender cuál es el significado de ese espacio público y cómo ha de comportarse ante el resto, de manera que ha decidido volver a ocupar el lugar que le corresponde en su matrimonio (al menos de cara a los demás).

Sin embargo, Almásy, que podemos entender como un personaje al que le importan menos los códigos sociales, decide ignorar estos límites que, de manera más o menos tácita, impone ese escenario, llegando incluso a hacer casi pública la infidelidad con su salida de tono durante el brindis.

Como hemos podido ver en estos tres ejemplos, estas canciones y los espacios en los que aparecen definen un contexto en el que Almásy y Katharine tienen la posibilidad de volver al mundo real con un carácter eminentemente realista en oposición a la vivencia de su aventura, teñida de un cierto exotismo. Para Laing (2007), la oposición entre el espacio privado y público sirve para mostrar “la oposición entre la emoción personal y las convenciones sociales” (p.80), puesto que se asume que “el matrimonio es algo público y oficial y el adulterio algo privado e ilícito” (Hsu, Hsuan, 1999). Podríamos incluso entender ese espacio público y las canciones empleadas en él como un recordatorio de las coordenadas sociales y culturales en las que se mueven. La recreación de ese mundo occidentalizado en El Cairo, a pesar de que el grupo esté formado por italianos, árabes, británicos, alemanes y húngaros, parece que nace a partir de la elección de música norteamericana para unificar en una misma idea musical el significado social del espacio público. Laing hace una constante referencia al significado connotativo de esta música popular diegética que llega a tener una trascendencia social en la que Geoffrey -la principal figura que puede generar culpabilidad y arrepentimiento en Katharine- siempre está presente.

4.3.1.2. La definición del espacio geográfico del desierto

Respecto a la música no diegética que compuso Yared, una de sus principales funciones, y teniendo en cuenta las referencias narrativas que le dio Minghella al principio, fue la construcción y definición del espacio geográfico del desierto. Al hablar previamente de la *demo* compuesta en 1996, comentamos que para la contextualización y evocación del desierto en un sentido estrictamente geográfico, se había empleado la introducción para canon. El uso de esta pieza no se limita a las escenas que se desarrollan en el desierto, sino que se emplea también para

las referencias al mismo cuando éstas se hacen desde el escenario de Italia y es ese espacio el que se desea evocar.

Desde la escena de los títulos de crédito podemos apreciar un uso del canon, no a partir de los *glissandi*, sino sólo en forma de dos notas, las que cierran la introducción de la *demo* que previamente analizamos²³⁷. El uso de este material musical viene en numerosas ocasiones de la mano del tema en si menor y del coro de doces hombres en forma de pedal en el grave, de manera que esta combinación musical de elementos se convertirá casi en una forma recurrente a la hora de referirse al desierto. La inclusión de este pedal nació por la asociación del compositor de este sonido con el del avión que se aproxima sobrevolando el desierto en la escena de apertura, lo cual sirve para “integrar la música no diegética en la narración a través de la superposición con el sonido del motor” (Laing, 2007, p.38), estableciéndose así paralelismos entre sonidos de niveles diegéticos y no diegéticos. Paradójicamente, un lugar en el que sólo hay silencio inspiró al compositor este sonido, que bien podría también haberse asociado con el viento o la posterior tormenta de arena, pero la asociación con el motor resulta especialmente acertada si tenemos en cuenta el papel que van a jugar los aviones en la vida de Almásy, Katharine y Geoffrey. Además, es otro elemento que nos remite a esa vastedad del desierto que comentaba Yared (en Russell & Young, 2001) al referirse al intervalo de tercera menor descendente del tema en si menor.

Primera aparición del canon (créditos iniciales).



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

²³⁷ Fue desarrollado en el epígrafe 4.2.1.1.

Uno de los rasgos más importantes de esta introducción es precisamente la sonoridad del instrumento para el cual fue escrita. Como ya dijimos, el canon es un instrumento clave en la música clásica árabe, y su característica sonoridad es lo que permite que se destaque sobre otros instrumentos, especialmente en este caso, donde contrasta con los sonidos de una orquesta occidental (cuerdas y viento madera esencialmente). Ya desde un principio, se van estableciendo una serie de significados en forma de anclajes y este sonido, que aparece por primera vez en los títulos de crédito iniciales, va cargándose de significado, al fijarse una clara relación entre él y el espacio del desierto.

Como decíamos, no aparece solo, sino en combinación con el pedal y el tema en si menor, en concreto tras el planteamiento de la primera frase de éste. Así, el empleo de este motivo de dos notas repetido tres veces funciona como un elemento de contextualización de la acción a nivel geográfico en un primer momento. Sin embargo, su posterior uso se hace presente y casi recurrente a la hora de trasladar la acción narrativa al desierto en muchas de las transiciones espacio-temporales que se dan en la película. Aquí incluimos ocho de estas transiciones, en muchas de las cuales se emplea la introducción del canon en combinación con el pedal y el tema en si menor. En ocasiones se trata de la introducción completa, con los *glissandi* dibujando la melodía en la línea superior, y en otras se trata sólo de la combinación de las dos notas que comentamos previamente.

A continuación reproducimos en imágenes las transiciones entre Italia y el desierto en las que se ha empleado este instrumento, o bien a partir de los *glissandi* o bien sólo con el uso del motivo de dos notas.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

I. Aún en Italia entra el pedal haciendo un encabalgamiento sonoro que conecta con el desierto, donde automáticamente comienza la introducción del canon con los *glissandi* para dar paso finalmente al tema en si menor en el corno inglés.

II. Ya en el escenario del desierto, comienza a sonar el pedal y a continuación entra el canon haciendo la variación libre del tema en si menor.

III. En la escena de Italia empezamos a oír el pedal al que ya en el desierto, mientras vemos el dibujo de la montaña con la forma de la espalda de una mujer, le sigue el canon haciendo una variación de las dos notas del inicio.

IV. Tras la pregunta de Caravaggio, “Conde Almásy, ¿le dice algo este nombre? ¿O Katharine Clifton?” (Minghella, 1996, p.43), el pedal y los *glissandi* en el canon comienzan a la vez que vemos el mercado de El Cairo.

V. Mucho antes de que se produzca la transición, mientras Caravaggio hace referencia a lo que el paciente le hizo, el canon hace la variación libre del tema en si menor, con lo cual es una evocación del desierto donde ambos compartieron un pasado común. Después continúan los *glissandi*.

VI. El paciente recuerda la tormenta de arena, donde la transición se inicia con el pedal que continúa, ya con una imagen del desierto, con el canon haciendo una variación del *glissando*.

VII. Mientras Hana se marcha del monasterio, hay una última transición al desierto en la que vemos a Almásy y Katharine sobrevolándolo con la avioneta. El canon es introducido haciendo el mismo adorno eslavo-arábigo que el corno inglés como parte del tema en si menor en el momento en que aparece el avión en el plano.

Como se puede observar, en todos los casos se trata de transiciones de Italia al desierto, y no a la inversa, ya que la acción dramática debe ubicarse de nuevo en este espacio, por lo que es el canon el instrumento que rápidamente facilita la transición. No siempre la aparición del instrumento tiene lugar en el cambio exacto

de escenario, sino que en ocasiones aparece una vez que ya hemos vuelto al espacio del desierto reforzando la idea de esta nueva contextualización geográfica. Claramente, esta introducción para canon (incluso cuando adquiere la forma de la variación libre del tema en si menor) cumple una función narrativa denominada por Román (2008) local-referencial, ya que se emplean “determinados timbres instrumentales, armonías, ritmos o melodías propios de la cultura de un pueblo o una región o localización concreta” (p.114). Gracias a la sonoridad del instrumento, cumple su función de contextualización espacial rápidamente y de manera eficaz, incluso cuando no mantiene su forma original. En cualquier caso, bien sea en forma de dos notas aisladas, en forma de arpeggio -lo que entendemos como la forma original del motivo-, o como la variación de otro tema, este empleo del canon representa de manera inequívoca el desierto, en su sentido geográfico; define y caracteriza todo lo que no es Italia, Occidente o incluso la vida occidentalizada de los exploradores en el hotel de El Cairo.

Lo interesante es que su función no se limita solamente a los aspectos relacionados con el espacio geográfico, bien sea definiéndolo o bien sea evocándolo, sino que, de la mano del aspecto geográfico, viene el aspecto temporal. Automáticamente, si existe una alusión al espacio del desierto, en consecuencia se trata también de una alusión a un tiempo distinto al de la historia que tiene lugar en Italia, ya que como dijimos, se trata de dos líneas narrativas en dos momentos y espacios diferentes, fijados y diferenciados en la secuencia inicial de la película.

4.3.1.3. La simbolización del espacio del desierto a través del tema en si menor

Como hemos visto, el uso del canon fue el principal recurso empleado en lo que a aspectos geográficos se refiere para la definición y evocación del desierto. Aun así, el montador y editor de sonido Walter Murch se había encontrado con un problema a este respecto: ¿cómo sonorizar un espacio que no suena? Así explica el montador la dificultad que encontró en el desierto:

Es un sonido muy vacío, estéril. Claramente se pueden oír las voces, pero nada más, a no ser que haya algún tipo de viento. Así que lo que teníamos que hacer en *El paciente inglés* era evocar con sonido un espacio que no lo tiene. Lo que hicimos fue añadir un sonido como de insectos que, siendo realistas, es probable que no estuviera [...] Además de diminutos sonidos de granos de arena como frotándose entre sí... pequeñas cosas que nunca podrían registrarse incluso teniendo un micrófono. (Murch en Ondaatje, 2008, p.117).

Como parte de la preparación para sonorizar la película, Murch (en Ondaatje, 2008) además observó que “si tú grabas el sonido real que hay en ese espacio, no tiene nada que ver con la emoción que produce el estar ahí” (p.117), con lo cual la solución para sonorizar y musicalizar un espacio sin sonido era dotarle de cierta carga simbólica, y de diferentes maneras, apelar a una serie de emociones y aspectos más viscerales en vez de limitarse a hacer referencias geográficas y materiales más vacías.

Éste se convirtió, por tanto, en uno de los objetivos de los creadores de la película, que, más allá de limitarse a los aspectos sonoros y musicales, trataron de construir el espacio del desierto como algo simbólico a todos los niveles. Así, Minghella, John Seale -Director de Fotografía- y Stuart Craig -Diseñador de Producción-, casi en forma de pacto en la fase inicial del proyecto, trataron de evitar la típica imagen *vacía* del desierto, como ‘de postal’. Para ello, no se incluyó ningún plano del mismo en el que no hubiera un personaje, porque así sólo se trataría de un espacio geográfico, y sin embargo, el desierto debía representar mucho más, un lugar “romántico, potente e incluso peligroso”²³⁸. Por ejemplo, parte del trabajo del Director de Fotografía, y al hilo del contraste creado entre los respectivos espacios de Oriente y Occidente al principio de la película, consistió en el uso de unos filtros para hacer del desierto un lugar más cálido, física y emocionalmente.

Ya vimos en el Capítulo II cómo la música es capaz de subjetivizar, dotar de emoción y humanizar los elementos narrativos de una película, puesto que, en palabras de Chion (1997) la música “mantiene la continuidad de la presencia humana, de la subjetividad y no abandona al personaje a ese mundo concreto, excesivamente concreto que es el del cine sonoro” (p.228). Por ello, una de las funciones de la

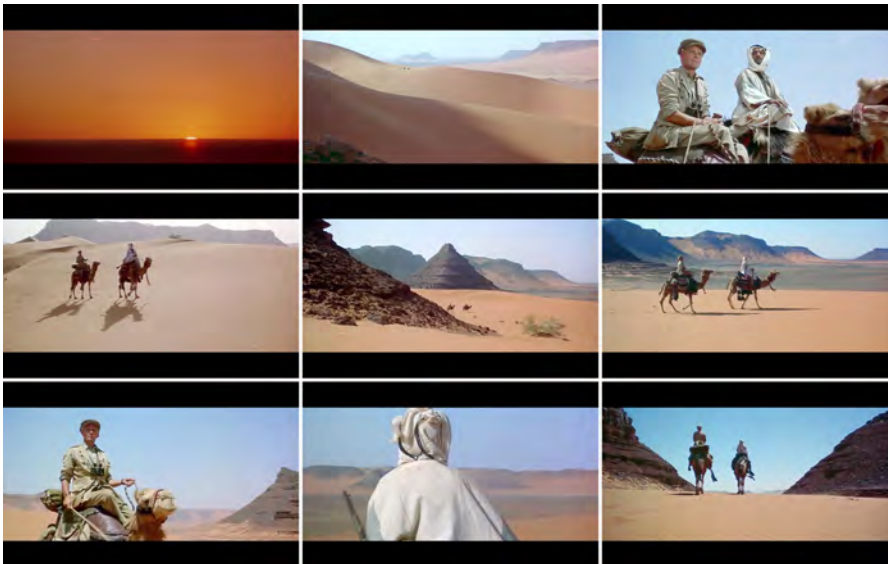
²³⁸ Saul Zaentz en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

música fue trasladar esta simbolización sonora y visual al espacio del desierto, como un lugar lleno de connotaciones que iban más allá de las meras coordenadas geográficas. También en el Capítulo II comentábamos la importancia de la música en la caracterización del espacio simbólico en películas como *Memorias de África* o *Lawrence de Arabia*, y de hecho retomaremos este último ejemplo para trazar líneas directas en la caracterización musical del espacio del desierto en relación con el personaje protagonista entre esta película y *El paciente inglés*.

Hemos visto que existen ciertas semejanzas entre ambos relatos desde el punto de vista de los aspectos coloniales del Imperio Británico, el contexto bélico (la Primera y la Segunda Guerra Mundial respectivamente), la oposición entre el mundo oriental y occidental o el planteamiento discursivo de ambas películas, ya que se parte de la analepsis para contar la historia. Pero sobre todo, queremos aquí destacar una de las principales semejanzas: la figura del protagonista europeo masculino que casi se mimetiza con el espacio del desierto como si formara parte de él.

Para Cueto (1996), el protagonista de *Lawrence de Arabia* se trata de un “hombre dividido entre su cultura inglesa y su fascinación por el mundo árabe [...] El verdadero Lawrence es el que descubre y se descubre en el desierto” (p.250). Y precisamente esta fascinación y mimesis con este espacio son representadas con uno de los temas que compuso Maurice Jarre, denominado por Cueto (1996), “tema del desierto” (p.250). Este material temático va adquiriendo cada vez más importancia a medida que el protagonista se va interesando por el mundo árabe, dejando el “tema de Lawrence” en un segundo plano, que, según el autor, hace referencia al mundo militar británico y a Lawrence como héroe de guerra.

En la escena que precede a la contextualización del protagonista en el desierto, y ante la propuesta de ser enviado al desierto de Arabia Saudí, Lawrence responde con una frase que queda fuera de todo pronóstico: “Va a ser divertido” (Robert Bolt, 1962). Inmediatamente después, tras apagar una cerilla, estamos ante un plano general del desierto y la paulatina introducción del tema musical, que dado su alcance narrativo respecto al personaje y el espacio, podríamos denominar “tema principal”.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2001 de *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962)

Transcripción musical propia a partir de la partitura de *Lawrence de Arabia* compuesta por Maurice Jarre y editada por Shapiro Bernstein & Co, Nueva York (1962).

Aquí hemos reproducido la línea melódica de este tema compuesto por Jarre que, formado por escasos cinco compases, tiene una serie de giros que abundan en la música árabe, como podemos ver en el tresillo de negras del segundo compás: una segunda aumentada²³⁹ entre el si *b* y el do *#* (indicado en rojo). Jarre (en Cueto, 1996) dice que “no es verdadera música árabe [...] El filme está focalizado desde el punto de vista de un inglés, así que opté por una música occidental con algunos toques árabes” (p.251). Por tanto, lo que tenemos en esta escena es la caracterización de una serie de elementos narrativos a través de un tema musical que combina tanto elementos occidentales como orientales. Es más, la presentación que se hace del espacio del desierto es con ese personaje y con ese tema, como si los tres elementos principales de la escena se *resignificasen* entre

²³⁹ Segunda aumentada: intervalo entre dos notas entre las cuales hay un tono y medio de distancia.

sí, asimilándose el protagonista al espacio del desierto, el desierto a este tema musical, y siguiendo con el silogismo, el protagonista a ese tema musical.

Si bien el tema principal ya ha sido presentado al inicio de la película -en los títulos de crédito- y también en relación al protagonista, la insistencia y recurrencia del mismo tendrá lugar en la presentación del espacio predominante en el que se va a desarrollar la historia, dotando a estos tres elementos de un cierto aire épico y casi heroico. De hecho, resulta llamativo cómo en una escena que dura apenas tres minutos, esta línea melódica que hemos reproducido se presenta como la primera y suena seis veces, adquiriendo diferentes formas en cuanto a variaciones, reorquestaciones o combinaciones con otros temas distintos. Estamos así ante un espacio que no es sólo espacio, o un desierto que no es sólo un desierto, sino la representación del mismo simbolizado en un personaje.

Por ello, no hemos de tomar el desierto como un espacio formado sólo por dunas, arena o rocas, sino que, tomando la definición de *ambiente* propuesta por Casetti & Di Chio (1998), también hace referencia “a la ‘situación’ en la que operan [los personajes], a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia” (p.176). Es decir, el espacio físico o geográfico y todo lo que implica el mismo a niveles más profundos y menos inmediatos. Podemos relacionar esta definición con la que hace Chatman (1990) del ‘escenario’, en la medida en que es lo que “hace resaltar el personaje [...] El lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones” (p.148).

En el caso de *Lawrence de Arabia*, se trata más bien de una evolución del personaje, de manera que la escena que previamente analizamos es el momento en el que empieza a tomar contacto con ese nuevo espacio que lo va a transformar. Sin embargo, en *El paciente inglés* nos encontramos ante Almásy, un personaje que desde el momento en que aparece por primera vez ya es el desierto mismo, la encarnación de un espacio del que surge y en el que desaparece (a pesar de que físicamente muera por los efectos de la morfina en el monasterio de la Toscana, a continuación se muestra cómo el personaje desaparece sobrevolando el desierto con la avioneta junto a Katharine).

La primera referencia que tenemos de él es en el desierto, donde es rescatado por los beduinos, casi renaciendo de las cenizas de un ataque aéreo de los alemanes. Con frecuencia, vemos a un personaje que “prefiere estar en compañía de su diario y de los beduinos, a estar con sus semejantes” (Fremlin, 1997, p.86).

Podemos apreciar este grado de conexión con el desierto a diferentes niveles: su dormitorio en El Cairo, que nada tiene que ver con el espacio lujoso y occidentalizado del hotel en el que se alojan los demás miembros del club; su conocimiento de antiguos dialectos del árabe; su forma de ser, ya que admite que se le dan mal “las delicadezas sociales” (Minghella, 1996 p.45) y el hecho de no encontrarse del todo cómodo en los espacios públicos que describimos previamente; su profundo conocimiento del desierto²⁴⁰ e incluso la semejanza de los colores de su ropa con los colores del desierto: como se puede ver a continuación, pantalón color arena, camisa color cielo.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Nos encontramos así a un personaje que tiene un papel notablemente menos heroico que el protagonista de *Lawrence de Arabia* pero que forma parte de manera más profunda y orgánica del desierto, casi como si fuera inherente a él. Almásy es lejano, distante, inabarcable y profundamente tóxico a partes iguales, pero de igual manera resulta, sobre todo para Katharine, intrigante, exótico, apasionante y perturbador.

En una línea muy similar al análisis que hicimos de *Lawrence de Arabia*, y tratando de diferenciar la musicalización del espacio geográfico y la del simbólico, la forma elegida

²⁴⁰ Almásy ha escrito al respecto y será la primera aproximación de Katharine al desierto: “Geoffrey me dio su monografía cuando estaba leyendo sobre el desierto. Impresionante” (Minghella, 1996, p.27).

para connotar y dotar de carga simbólica al desierto fue el empleo del tema en si menor. Aparte de este paisaje sonoro formado por estos efectos y la composición para canon, fue este tema el que logró encarnar las connotaciones más profundas, emocionales y simbólicas que implicaba la ubicación del desarrollo de la historia en un espacio como tal. No tanto desde el planteamiento inmediato y concreto de ubicarse físicamente en el desierto, sino desde el punto de vista del efecto producido tanto por un lugar con esas características como por un personaje como Almásy.

Como explicamos en el epígrafe 4.2.1.2., este tema en si menor era la segunda parte de la *demo* de 1996, denominado por Laing (2007) “tema del desierto”, pero al cual ella se refiere desde planteamientos más geográficos que simbólicos. Analizamos en este caso la escena de introducción del tema en si menor, que coincide con la escena de apertura de la película y la presentación del protagonista en este espacio.

• ESCENA DE APERTURA: PRESENTACIÓN DEL PROTAGONISTA



Musical score for the opening scene, showing the introduction of the 'Desert Theme' in C minor. The score includes staves for:

- Corno inglés
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violoncello
- Contrabajo

The score is marked with *pp* (pianissimo) for the strings and *pp* for the Viola and Contrabajo. The score is numbered 8 at the beginning of the Contrabajo staff.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Si bien aquí sólo reproducimos la parte de viento y cuerda -que es la que interpreta en realidad el tema en si menor-, la musicalización de esta escena está formada por más elementos²⁴¹:

- mientras el pincel comienza a pintar sobre la superficie que en un principio parecía arena, oímos la voz de Márta Sebestyén interpretando una parte de *Szerelem, szerelem*.

²⁴¹ Respecto al resto de elementos que aparecen en la entrada musical y que no hemos incluido en partitura -*Szerelem, szerelem*, adorno en el canon y pedal-, se trata de añadidos posteriores probablemente hechos en la sala de montaje, ya que la concepción original del tema en si menor se limitaba a lo que hemos incluido nosotros.

- a continuación, entra el corno inglés interpretando el tema en si menor, que se inicia con el intervalo de tercera menor y continúa con el giro eslavo-arábigo (del compás 10 en adelante).
- casi como parte de la melodía principal de este tema, podemos apreciar la entrada del canon haciendo el adorno de dos notas.
- y el último elemento que entra, y del que también hemos hablado, es el pedal en el grave, como una casi directa alusión al motor del avión de esa escena.

Así, a través de estos elementos musicales y visuales se presenta, define y contextualiza al personaje y al desierto. Se definen un espacio, una luz, un color, unos sonidos y unas circunstancias, vinculando a Almásy con *su* lugar y con *su* música de manera inseparable. Chion (1997) habla de la simbolización como una de las principales funciones de la música cinematográfica, ya que sirve para “expresar sucintamente el universo que le es propio” (p.207) al personaje, el lugar al que pertenece. Un universo -el desierto- que nunca veremos sin Almásy, y un tema en si menor que se convertirá en la referencia musical más importante a la hora de establecer estas connotaciones *humanizadas* que adquiere este espacio. Podemos trazar líneas directas entre Almásy y el desierto por el solo hecho de que ambos elementos narrativos se musicalizan de igual manera. No sólo empleando el tema en si menor -aunque sea el componente musical más importante-, sino que para los dos se emplean también con mucha frecuencia la introducción para canon o el pedal.

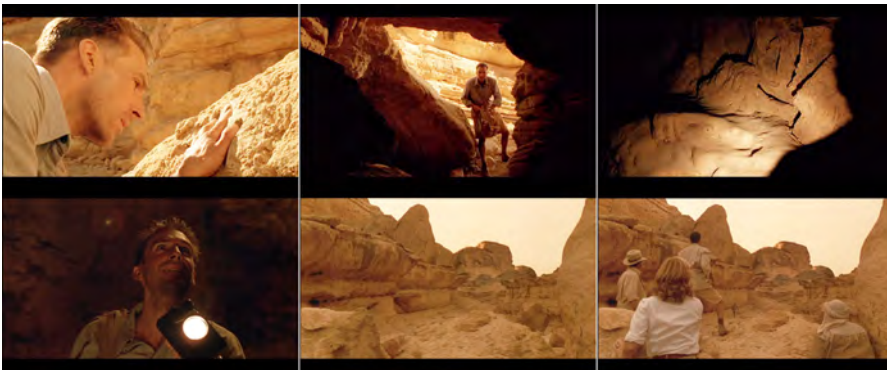
La concepción de esta escena desde la fase de guión ya partió de la idea de asemejar al desierto con personas o cuerpos. El guión se inicia de la siguiente manera: “Silencio. El desierto visto desde el aire. Un océano de dunas milla tras milla. Los últimos rayos de sol hacen a la arena ir del carmesí al negro y a las dunas parecer cuerpos apretados entre sí” (Minghella, 1996, p.3). Precisamente el tema en si menor ha entrado en este momento, para encarnar el simbolismo en el que el desierto parece un cuerpo y en el que la figura de la pintura se transforma en la sombra del avión en el que van los protagonistas. Para Byford (1999) en una sola imagen se fusionan las ideas del “amor al desierto y la

relación entre piel y el desierto que *Lawrence de Arabia* trata de transmitir durante más de dos horas” (p.45).

Con este punto de partida, ya se fijan una serie de aspectos casi inamovibles de la narración: la estrecha y profunda vinculación del tema en si menor con el protagonista y el espacio del desierto. Y a partir de este punto, esta idea se puede reforzar, contradecir o matizar.

• DESCUBRIMIENTO DE LA CUEVA DE LOS NADADORES

Así ocurre, por ejemplo, en la escena en la que Almásy descubre la Cueva de los Nadadores, donde, recordando de nuevo la definición de ‘escenario’ que proponía Chatman (1990), ahora vemos al protagonista interactuar y reaccionar ante los elementos que definen y caracterizan el lugar. Comprobamos una vez más el papel protagonista que en la musicalización de esta escena se le concede al tema en si menor a la hora de mostrar sus acciones y pasiones.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En este caso, tampoco es el tema en si menor lo primero que oímos, sino que el bloque comienza con una sección de la coda y a continuación entra este tema. Como se puede apreciar en la partitura, hay una notable diferencia entre esta versión del tema y la que aparece en la escena inicial, ya que en este caso, no se

inicia la frase con el intervalo de tercera menor, sino que éste aparece casi al final (indicado en rojo)²⁴². Pero en esencia, se trata del tema en si menor tal y como fue presentado en los créditos. A continuación, y cerrando el bloque, la introducción de los *glissandi* en el canon y por último la voz de Sebestyén. Una vez más, se trata de los mismos elementos musicales que abrieron la película, y en este caso, y tras varios minutos de relato, ya conocemos bastante al protagonista. La relevancia narrativa de la escena radica por un lado en el hecho de que ya se puede ubicar el origen de las pinturas que vemos al principio: se trata de los dibujos que hay en las paredes de la Cueva, son los ‘nadadores’. Por otro lado, vemos a un Almásy en su territorio -y nunca mejor dicho- y libre de artificios, donde comprobaremos que sólo hay dos cosas por las que puede sentir una pasión de estas características: el desierto y Katharine²⁴³.

Si bien puede resultar arriesgado asumir toda esta carga simbólica del tema en si menor sólo por las dos escenas que hemos mostrado, como decíamos, ese planteamiento se puede matizar o *resignificar* a medida que avanza el relato, no se trata de significados irreversibles (además de que hemos hecho una selección de escenas y no hemos mostrado todas en las que aparece este tema de esta forma). Ya vimos cómo la ópera dejó una importante herencia al cine desde los planteamientos de la narrativa musical, en la medida en que la obertura -evolucionada en forma de títulos de crédito- era el momento empleado para la presentación de una serie de elementos musicales que iban a ser posteriormente desarrollados. La ventaja del cine -y también de muchas óperas- es que con frecuencia en la secuencia de los títulos ya ha empezado la acción, de manera que además de ir presentando un material musical importante, se van creando ya una serie de anclajes y relaciones de significado entre el material musical y los existentes de la historia (personajes, espacios, tiempos). Las posteriores apariciones de estos temas pueden ser confirmaciones de estas relaciones previamente creadas o una ampliación de su significado. En *El paciente inglés*

²⁴² Podríamos asumir que se trata de una alteración del tema producto del posterior trabajo de montaje musical, pero no es totalmente seguro.

²⁴³ La escena también tiene relevancia narrativa en la medida en que el espectador ya sabe que la persona que dibuja las figuras de los nadadores en la secuencia de apertura de la película es Katharine. De hecho, Minghella (en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004) comenta que quiso darle un papel activo y creativo para que no se limitase a ser “la chica del viaje”. En cualquier caso, analizaremos con más detenimiento esta escena inicial en el epígrafe 4.3.5.1. desde el punto de vista de la mediación discursiva.

ocurre así, ya que, como veremos en la escena que analizaremos a continuación, el tema en si menor vuelve a hacer una referencia al desierto pero con ciertos matices que no habían surgido hasta ahora.

• KATHARINE PREGUNTA POR LA 'K'

En plena expedición en el desierto, tras encontrar la Cueva de los Nadadores, algunos de los miembros del equipo sufren un accidente, de manera que sólo unos pocos pueden continuar. Madox volverá al campamento base con los heridos para tratar de buscar un mejor equipamiento, y los que se quedan sufren durante la noche una tormenta de arena que deja prácticamente enterrado uno de los vehículos en los que se desplazan. Almásy y Katharine pasarán la noche en otro de los vehículos y tendrán el primer momento de intimidad, lo cual, más allá de la propia metáfora de sufrir una tormenta de arena que los envuelve, demuestra que es el desierto el elemento que los une. A la mañana siguiente, Katharine coloca las pinturas que hizo en la Cueva de los Nadadores en el libro de Almásy, momento en que verá que los recortes, sobres y papeles están llenos de textos con la letra manuscrita de Almásy en los que se refiere a ella como 'K'. El tímido acercamiento vivido en el coche la noche de la tormenta, será el punto de partida para que entre los dos vayan dando pequeños pasos y avancen en su relación. La escena que analizamos a continuación es la que sigue al descubrimiento por parte de Katharine de la 'K' en el libro de Almásy. Tras dejarle perfectamente claro que no debe preocuparse por la llegada inesperada de su marido, le pregunta: "¿Soy la 'K' de tu libro? Creo que sí" (Minghella, 1996, p.83).



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Ante la pregunta, Almásy responde con una caricia en el cuello de Katharine con la parte externa de su mano. Como hemos reproducido aquí, suena de nuevo el tema en si menor pero no en su forma original para corno inglés, sino interpretado por un clarinete. Si bien al inicio de este capítulo comentamos que casi se cumple un patrón en el empleo del tema en si menor en el corno inglés para las escenas del desierto y el clarinete para las de Italia, debemos matizar que ésta es precisamente la escena que supone la excepción. No sólo se trata de que oigamos el tema en si menor en clarinete, sino que es clarinete solo. Ni encontramos el acompañamiento para cuerda propio de la orquestación para corno inglés, ni el acompañamiento en los arpeggios del arpa, propio de la orquestación para clarinete. Es más, las líneas melódica y rítmica están claramente diferenciadas de la forma original del tema pero manteniendo numerosos aspectos en común con ésta para conservar los principios de identidad y unidades musical y narrativa.

* MELODÍA DEL TEMA EN SI MENOR PARA CORNO INGLÉS



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

* MELODÍA DEL TEMA EN SI MENOR PARA CLARINETE



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En ambos casos se comienza y se termina con el intervalo de tercera menor (indicado en rojo), de manera ascendente y descendente respectivamente. Además de que la línea melódica del tema para clarinete es esencialmente la misma pero más fluida, debido a la inclusión de tresillos y más notas ligadas que en el otro caso. A pesar de que Yared elaborase una variación del tema en

si menor con acompañamiento en el arpa, el bloque de música empleado en esta escena prescinde del acompañamiento y sólo emplea la línea del clarinete. Desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica, debemos señalar que no es ésta la primera vez que suena el tema en si menor asociado a Katharine -a pesar de las variaciones que hemos comentado-. Puesto que la película abre con la escena que describimos en un principio, también se la está vinculando a ella a este tema, pero de manera más tangencial, y siempre a través de Almásy. La importancia narrativa de esta escena desde planteamientos musicales radica en el hecho de que este tema está haciendo referencia a la conexión existente entre ambos en el espacio del desierto. Como dijimos antes, es lo que les ha unido y encarna el efecto material y emocional que este espacio simbólico ha producido en ellos.

· ESCENA FINAL

En esta escena, en palabras de Minghella²⁴⁴, “estos dos espíritus [Katharine y Almásy] se re-encuentran [...] Se cierra el círculo” y volvemos a los mismos elementos musicales y visuales que al principio. De nuevo el avión con Almásy y Katharine -en este caso ya sabemos que ella está muerta- sobrevolando el desierto mientras el tema en si menor y el canon *despiden* ese espacio y con él a los protagonistas que lo han vivido. La última escena fue así descrita por Minghella (1996) en el guión: “El avión planea sobre el oscuro desfiladero de Gifl Kebir, y de repente, han desaparecido las rocas, dejando paso a la tierra sin mapas, el desierto, extendiéndose milla tras milla” (p.175), haciendo de nuevo referencia a todo un conjunto de conceptos que vinculan el desierto con el cuerpo, las heridas, las fronteras o los mapas; conceptos todos que han sido diseminados a lo largo del relato.

²⁴⁴ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.



Corno inglés

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

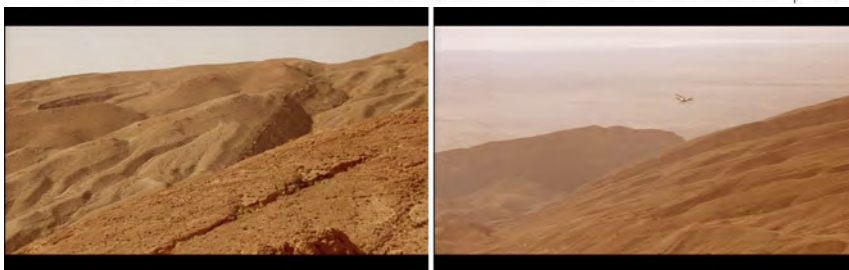
pp

pp

pp

pp

8



8

Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Como se puede ver aquí, en realidad el tema en si menor comienza a sonar antes de verse el desierto, en el momento en que Hana se aleja en el camión del monasterio. Después de mirar a la niña que va con ellos y tras un plano de ella, vemos el desierto y al avión alejarse en él. En la partitura podemos ver que el tema en si menor aparece exactamente igual a como lo hizo en la primera escena, con la única excepción del último compás (compás nº 14) en el que vemos que la melodía, en vez de ir hacia un sol, en realidad asciende hasta un re para conectar con el tema en fa menor, que nosotros no hemos incluido aquí. En esta ocasión no se emplea el pedal en esta musicalización del desierto pero sí el canon, cuya función es claramente la de reforzar la contextualización geográfica en el espacio del desierto. En el compás 10 (al final del primer pentagrama) podemos ver el giro eslavo-arábigo (indicado en rojo), puesto que es el adorno que también realiza el canon doblando al corno inglés. A continuación el canon continúa reforzando la nota la como una especie de eco (indicado en rojo). Resulta interesante ver cómo este instrumento entra exactamente en el corte de plano entre Italia y el desierto. El hecho de que el tema empiece aún en Italia simboliza el alcance de la experiencia que trasciende más allá de los aspectos puramente físicos y materiales, más allá del espacio y el tiempo. Vemos entonces en el cierre del relato la despedida del protagonista y la manera en que éste sale de la historia, de igual forma que entró en ella: en avioneta y musicalizado con los mismos elementos.

A través del análisis de estas escenas, hemos visto cómo se crea el simbolismo y cómo se van definiendo los significados en torno a Almásy y el desierto a través de una combinación de elementos musicales concretos. Desde el planteamiento original de los dos polos en los que se apoya el relato de *El paciente inglés*, podemos asumir que Almásy es Oriente y el desierto, inaccesible e imposible de poseer²⁴⁵, sin normas ni restricciones, sin condicionamientos sociales ni reglas

²⁴⁵ En una conversación entre Madox y Almásy acerca de la importancia de los mapas del Norte de África durante la Segunda Guerra Mundial, Madox dice: “En una guerra, poseer el desierto es poseer el Norte de África. Almásy (despectivo): Poseer el desierto...” (Minghella, 1996, p.119). De nuevo, se juega con los conceptos territoriales y políticos de la posesión y el control, donde Almásy cree que es absolutamente imposible llegar a controlar un espacio como el desierto. En otra conversación con Caravaggio y hablando de su estancia en África, éste le dice que estuvo en todas partes, a lo que Almásy responde: “¿En todas partes? Yo intenté cubrir una parte muy modesta y fracasé” (Minghella, 1996, p.41).

que cumplir; y sobre todo, lleno de contradicciones. En palabras de Minghella, Almásy “es una extraña mezcla de humor enorme, ingenio enorme, inteligencia enorme, represiones enormes y fragilidad [...] Siempre existe la sensación de que es alguien peligroso”²⁴⁶. Si asumimos que Almásy es Oriente, casi en la misma medida Katharine es Occidente, y su relación se materializa muchas veces en forma de lucha e invasión; ambos ejercen la conquista y ambos sufren la rendición, ante la cual Katharine reacciona con violencia golpeando a Almásy la primera vez que se encuentran en su dormitorio. Su relación tiene un gran componente territorial, en la que Oriente y Occidente están enfrentados al principio, pero cuyas fronteras terminan por diluirse para acabar formando una parte del otro. Por ello, hemos visto que el tema en sí menor llega también a Katharine, siempre a través de Almásy. De lo contrario, el único tema musical que se podría adscribir a Katharine es el tema en fa menor, concebido como el netamente romántico. Incluso en este caso, existe en la medida en que existe una relación con Almásy. Katharine no tiene ningún tema musical propio, sino que su musicalización nace a partir de su vinculación con Almásy y el efecto que éste y el desierto han producido sobre ella, representado especialmente en el tema en sí menor. Sus temas musicales son los de él, heredados, adaptados, transferidos y evocados. Incluso ella misma tratará de justificar su comportamiento adúltero por encontrarse en lugar como el desierto: “‘Es un mundo diferente’. Es lo que me digo a mí misma. Una vida diferente. Y aquí soy una esposa diferente” (Minghella, 1996, p.101)²⁴⁷. Por eso, más allá de la figura del personaje protagonista, el tema en sí menor sirve para mostrar el efecto de esta relación sobre ella, su presencia en el desierto y la profunda agitación interna experimentada por Katharine en un espacio considerablemente diferente a todos los niveles al espacio occidental y occidentalizado del que ella procede.

²⁴⁶ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁴⁷ En dos ocasiones se hace una mención explícita al efecto físico y emocional producido por el desierto sobre los personajes. La primera de ellas, es Bermann quien, sintiéndose atraído por uno de los guías que el equipo tiene en el desierto, dice a Almásy: “¿Cómo se le explica a alguien que nunca ha estado aquí sentimientos que parecen tan normales?” (Minghella, 1996, p.65). En la segunda, es la propia Katharine la que habla a Almásy del efecto que el desierto ha producido sobre ella: “No puedo dormir. Me despierto gritando en mitad de la noche. Geoffrey cree que es por el desierto. El trauma” (Minghella, 1996, p.90).

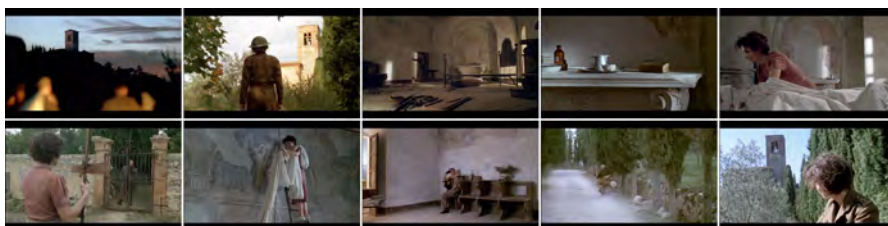
Es precisamente esta visión de Occidente la que favorece un aspecto determinante para esta simbolización del espacio del desierto. Para Byford (1999), el desierto “se convierte en el lienzo en el que la imaginación occidental escribe sus fantasías” (p.45), lo cual en cierto modo procede de una visión profundamente subjetiva basada en los recuerdos del protagonista. La memoria del desierto, musicalizada por este rasgo de subjetividad, genera una imagen de este espacio *romantizada* y en cierto modo mitificada. A través de la puesta escena, la música aporta un *color*, unas connotaciones y toda una carga emocional en la que un espacio geográfico como el desierto pasa a convertirse en un espacio simbólico.

Respecto a una serie de conceptos que desarrollamos en el Capítulo II propios de la música cinematográfica, como su arbitrariedad, su capacidad de simbolización y sobre todo su grado de ficcionalidad imposible de justificar desde los planteamientos de la historia, estamos aquí ante un ejemplo que desde este punto de vista cumple todas estas características. La suspensión voluntaria de la incredulidad nos permite creer -y creemos- un espacio con música, igual que ocurre en *Lawrence de Arabia* o en *Memorias de África*, si pensamos en ejemplos de escenarios similares. Y gracias a esta musicalización caprichosa e injustificable, un espacio geográfico logra simbolizarse y connotarse como algo con mucho más alcance: una experiencia, emoción o transformación de un personaje por el efecto producido por un espacio simbólicamente cargado.

Para terminar con este aspecto simbólico del espacio, queremos comentar el hecho de que en Italia también se crean microespacios simbólicos que marcan la evolución interna de Hana. Si bien no se trata tanto de la caracterización de estos microespacios a través de la música, sí que existe una evolución temática y musical que muestra el arco de transformación de este personaje en ellos²⁴⁸. A pesar de ello, sí que podemos encontrar un empleo del tema en sí menor para mostrar la vinculación entre Hana y el paciente desde la primera

²⁴⁸ Analizaremos este aspecto de la evolución de Hana en el epígrafe 4.3.3.1. cuando hablemos de la caracterización de personajes.

vez que ella ve el monasterio en la colina. Podemos diferenciar así el espacio de la guerra, que es un espacio de sufrimiento y destrucción (de hecho, es el estado en el que se encuentra el monasterio), del espacio en el que va a acabar convirtiéndose. Hana concibe el monasterio en el que se fija la relación con el paciente como un espacio de retiro. No es casual el hecho de que Minghella, en su adaptación de la novela de Ondaatje, cambiase el espacio de la Villa por el de un monasterio. De hecho, como dijimos, el espacio de Italia se presenta sin música -a diferencia del desierto-, y el primer bloque de música que se le asocia es la inversión del tema en si menor, tema claramente vinculado al sufrimiento de los personajes, como veremos. Sin embargo, sí podemos observar una ligera simbolización del espacio del monasterio como lugar de sanación, por un lado en el uso del tema en si menor en la representación de la relación que ambos personajes van a vivir dentro de él, y por otro, a partir de las constantes referencias religiosas que definen este espacio: frescos en las paredes, altares, cruces, cipreses, campanario...



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La intención de Minghella fue dramatizar la idea de que Hana se desvincule del espacio de la guerra saliendo del convoy para ir a una zona de retiro, lugar en el que, gracias a la relación con una serie de personajes, logrará salir y volver de nuevo a la vida²⁴⁹.

²⁴⁹ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

4.3.2. Definición del tiempo

De la mano del aspecto espacial de la película, y en directa relación con la concepción del escenario narrativo del que ya hemos hablado, también la música - tanto original como preexistente- ayuda en la creación y definición del tiempo en *El paciente inglés* desde diferentes puntos de vista.

En un primer momento, no existe ninguna referencia directa al aspecto temporal que nos indique en qué momento se está desarrollando la historia. Al menos, desde el punto de vista de la composición, no hay ninguna característica musical que nos haga saber que la historia tiene lugar entre los años '30 y '40 del s. XX. Si bien por el contexto bélico y la indumentaria de los personajes que aparecen en Italia podemos concluir que se trata del contexto de la Segunda Guerra Mundial, no será hasta el minuto 8'18" cuando se hace la primera referencia directa a este aspecto: Italia, octubre de 1944.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Se trata de un momento destacado en la historia, puesto que es la primera vez que vemos al paciente y a Hana juntos. Hasta entonces hemos visto a cada personaje en su escenario, el desierto e Italia respectivamente, y éste será el punto de unión para el inicio de la historia en común.

En el epígrafe 4.3.1.1. hablamos de la importancia de la música diegética en la definición y delimitación de espacios públicos, como una forma de crear un escenario occidentalizado que a su vez tiene una serie de connotaciones sociales y culturales

concretas. De igual manera, esta occidentalización del espacio público hace también referencia a aspectos temporales, puesto que se trata de música muy específica propia de un contexto histórico y social concreto. En este sentido, estas canciones aportan la referencia temporal más inmediata, puesto que se trata de piezas de *jazz* y *swing*, todas comprendidas entre 1917 y 1938. En orden de aparición: *Where or when* (1937), *Flat foot foogie* (1938), *The darktown strutter's ball* (1917), *It's only a paper moon* (1933), *Cheek to cheek* (1935), *Wang wang blues* (1921), *Manhattan* (1925), *Japanese Sandman* (1920) y *One o'clock jump* (1933).

Existe una anacronía consciente en el uso de una grabación de *Cheek to Cheek* que Ella Fitzgerald hizo en los años '50. La composición de esta canción -letra y música- es de Irving Berlin, para la película *Sombrero de copa*, dirigida por Mark Sandrich en 1935 e interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers. Y de hecho, ésta es una de las versiones que se incluyen en la película, pero otra de ellas fue la versión de Fitzgerald, lo cual respondió más a motivos emocionales que narrativos²⁵⁰. Excepto este ejemplo, las demás canciones hacen una referencia directa al periodo de entreguerras europeo o estadounidense, donde tuvo lugar el auge de esta música como representación de un tipo concreto de sociedad surgida tras la Primera Guerra Mundial y heredada de los ganadores del conflicto. Es especialmente significativo si nos ubicamos temporalmente en el contexto de la postcolonización, ya que hasta dos años antes (1936) Egipto había sido una colonia del Imperio Británico, de manera que en El Cairo -especialmente en el hotel en que se alojan- se crea una suerte de microcosmos que responde a la influencia de esta presencia británica.

A este respecto, existen también otras referencias temporales bastante inmediatas en la música en el empleo de villancicos en la escena de Navidad (*Deck the halls* o *Silent night*), ya que como uno de los principales recursos cinematográficos, permiten fácilmente ubicar el momento en el que está teniendo lugar la escena. De hecho, la propia transición del escenario de Italia al de El

²⁵⁰ En los audiocomentarios de la edición en DVD de 2004, Minghella comenta: "Hicimos esto con Ella Fitzgerald porque ambientó el rodaje, aunque creo que esta grabación es totalmente anacrónica. Pero no pudimos quitarla. Otra vez nos encariñamos demasiado. Los actores necesitaban ambientarse y pusimos a Ella a todo volumen en un altavoz y se empeñó en quedarse en la película".

Cairo se inicia antes del corte de plano con el sonido de un villancico y una voz diciendo “Merry Christmas!”. Aparte de algunos elementos propios de una celebración de Navidad -campanas rojas y verdes, alguien vestido de Papá Noel, regalos- la principal referencia para la ubicación temporal de la escena es la música. Resulta llamativo ver cómo ni la luz, ni la indumentaria, ni el espacio mismo de la acción indican que se trata del mes de diciembre y de una celebración propia de esas fechas.

En esa misma escena, y con una serie de connotaciones mucho más profundas que posteriormente comentaremos, algunos personajes interpretarán acompañados por una gaita el himno nacional británico: *God save the King*. Lo cual nos está indicando que la historia tiene lugar antes de 1953, momento en que la Reina Isabel II de Inglaterra fue coronada. Si bien no se puede apreciar si en la canción dicen “King” o “Queen” o “He” o “She”, en un sentido estricto, el himno está haciendo referencia al Rey Jorge VI.

Sin embargo, uno de los aspectos temporales más importantes definidos por la música tiene más que ver con cuestiones discursivas y la cantidad de transiciones espacio-temporales que tiene la película.

4.3.2.1. Las transiciones espacio-temporales entre el Norte de África e Italia

A pesar de no profundizar en este trabajo en el proceso de adaptación de la novela de Ondaatje a la película de Minghella, sí es importante tener en cuenta que en esta adaptación del medio literario al cinematográfico, uno de los cambios más sustanciales fue el hecho de añadir música como parte del discurso audiovisual. Ya comentamos que la visión inicial que tuvo Minghella de la película mientras adaptaba la novela al guión se basó esencialmente en los constantes cambios de espacio y de tiempo, para lo cual la música iba a ser el elemento principal que tratase de facilitar estas transiciones y diera a la narración un aire de más de fluidez que de fragmentación y ruptura temporal. Para el guionista y director, ésta fue una de las principales preocupaciones:

Estas transiciones nos obsesionaban en la película. Para mí la belleza del libro es que se movía fácilmente de un lado a otro y de un tiempo a otro. El cine es un medio más lúgubre. Es muy difícil hacer cosas sencillas para las que en una novela es mucho más fácil [...] Lograr un 'presente continuo', por así decir, es casi imposible sin un uso muy complejo de la sintaxis. Pero por otro lado, su capacidad para moverse es su característica más bella. [...] Explotamos la sofisticación que tiene el lenguaje del cine en el modo en que la película cambia de periodo y de tiempo verbal. Y creo que al final en la película, de lo que más orgullosos estábamos era de haber podido viajar tanto y por tantos periodos sin, espero, haber confundido por completo al público. (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

Parte de esta sofisticación que tiene el lenguaje del cine radica en la capacidad de la música de ubicarse en cualquier lugar para eliminar las barreras “entre pasado y presente [...] entre espacios geográficos y temporales” (Laing, 2007, p.127). Debemos destacar además que no sólo se producen tales transiciones a través de la música, sino a través de elementos sonoros, donde en ocasiones sonidos diegéticos de Italia se asimilan a sonidos diegéticos del desierto. Así ocurre, por ejemplo, en dos ocasiones en las que el paciente se encuentra en su dormitorio y comienza a oír una serie de ruidos en el monasterio que le recuerdan a sonidos de su pasado en el Norte de África.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En el primer ejemplo, Hana está jugando a la rayuela en el patio del monasterio, y el sonido que hace el objeto de metal que está lanzando le recuerda al paciente al sonido de la percusión de los beduinos en el desierto.



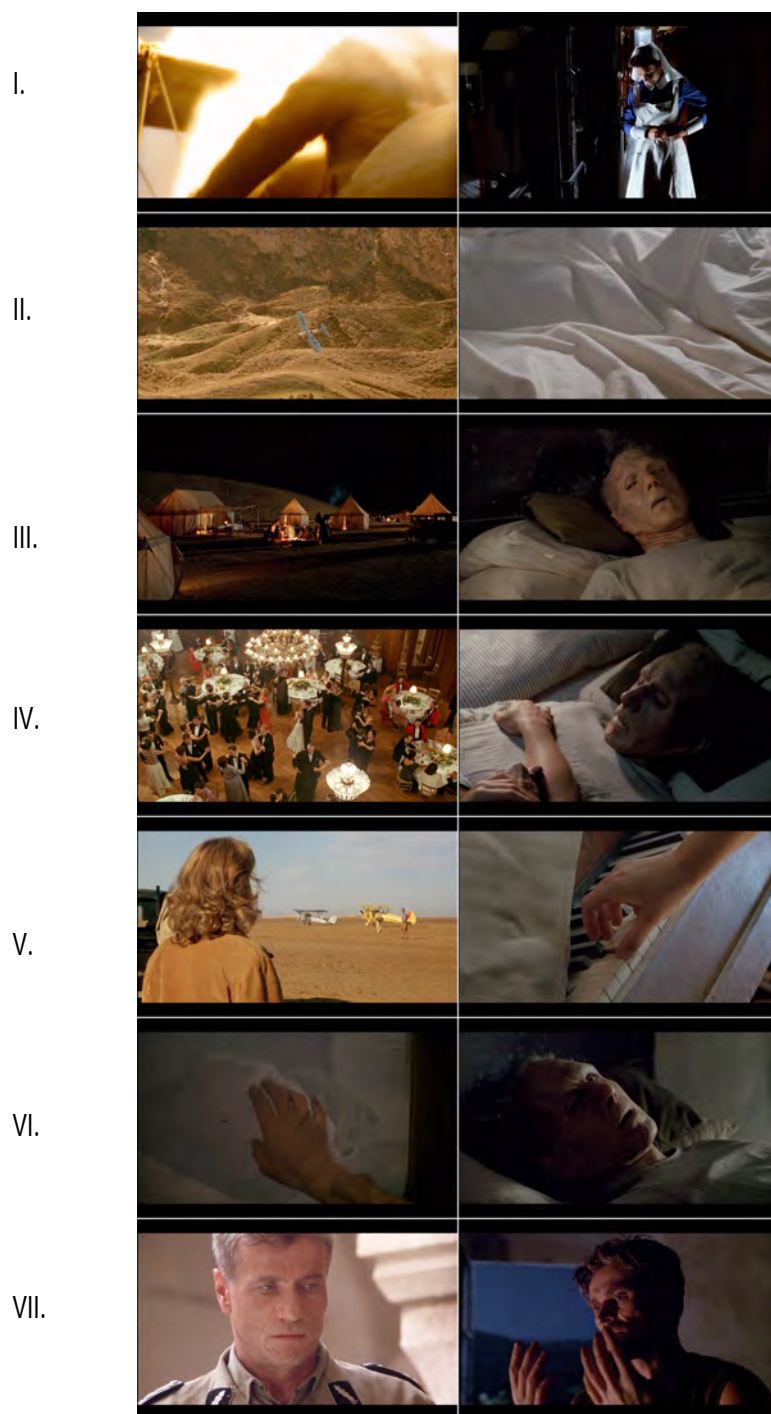
Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En el segundo tiene lugar un proceso similar, en el que Kip golpea una lata de leche condensada con una cuchara y al paciente le recuerda a los sonidos de una calle de El Cairo.

En realidad, debemos ser muy cautelosos con las afirmaciones de ambos ejemplos, porque asumimos que esos sonidos le recuerdan al paciente a otra cosa, pero esto es sólo algo que podemos deducir del lenguaje cinematográfico, ya que en ningún caso en la película el personaje hace tal afirmación²⁵¹. Por un lado, lo que tenemos que tener en cuenta en ambos ejemplos es que es a través del sonido -con ritmos relativamente reconocibles- como se produce la transición de una escena a otra. Empleando el término propuesto por Gorbman (1987), Laing (2007) se refiere a estos sonidos como “sonidos metadieéticos” (p.93), ya que son sonidos que *oye* el paciente, o que se transforman en su mente en algo diferente. Aunque más bien podríamos decir que son interpretados por el paciente a partir de un sonido que sí oye, de manera que esta interpretación nos estaría poniendo ante una transición sonora metadieética. El sonido existe, sin embargo, la interpretación sonora del mismo es producto del personaje, como una suerte de “diégesis interna” (empleando el término de Bordwell & Thompson, 2004, p.368).

Si bien nos centraremos en el aspecto temporal en este epígrafe -porque ya detallamos el espacial en el anterior- ambos aspectos van de la mano en lo que a transiciones se refiere. En el momento en que la acción se traslada al desierto, también lo hace al pasado, y viceversa. En el epígrafe anterior detallamos las transiciones desde el punto de vista espacial en la definición del espacio geográfico del desierto a través del instrumento canon. Sin embargo, a continuación analizaremos las que se producen a la inversa, desde el desierto hasta Italia, centrándonos sobre todo en las que se articulan a través de elementos musicales, tanto diegéticos como no diegéticos:

²⁵¹ “El espectador oye cómo lanza la pieza de metal, y oyes el sonido de sus pies cuando salta. Ese sonido continúa [...] Luego hace un fundido a la escena en la que los exploradores, tiempo atrás, están sentados en torno a la hoguera, y los guías están interpretando su música, y te das cuenta de que algunos elementos de esta percusión se han infiltrado a través del sonido de la rayuela, probablemente lo que ha provocado ese recuerdo en Almásy. Él también oyó esos sonidos y hay algo en su ritmo que le hace mirar al pasado” (Murch en Ondaatje, 2008, p.124).



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

I. Del bombardeo y el incendio en el avión al tren en el que se encuentra Hana. Existe una asimilación sonora entre el ruido del motor del avión y del tren y la pieza musical que conecta ambos momentos es la coda.

II. Tras el primer vuelo de los dos aviones sobre el desierto, la variación armónica del tema en fa menor sirve para conectar a través de un fundido la forma ondulante de las montañas con las arrugas de la sábana del paciente.

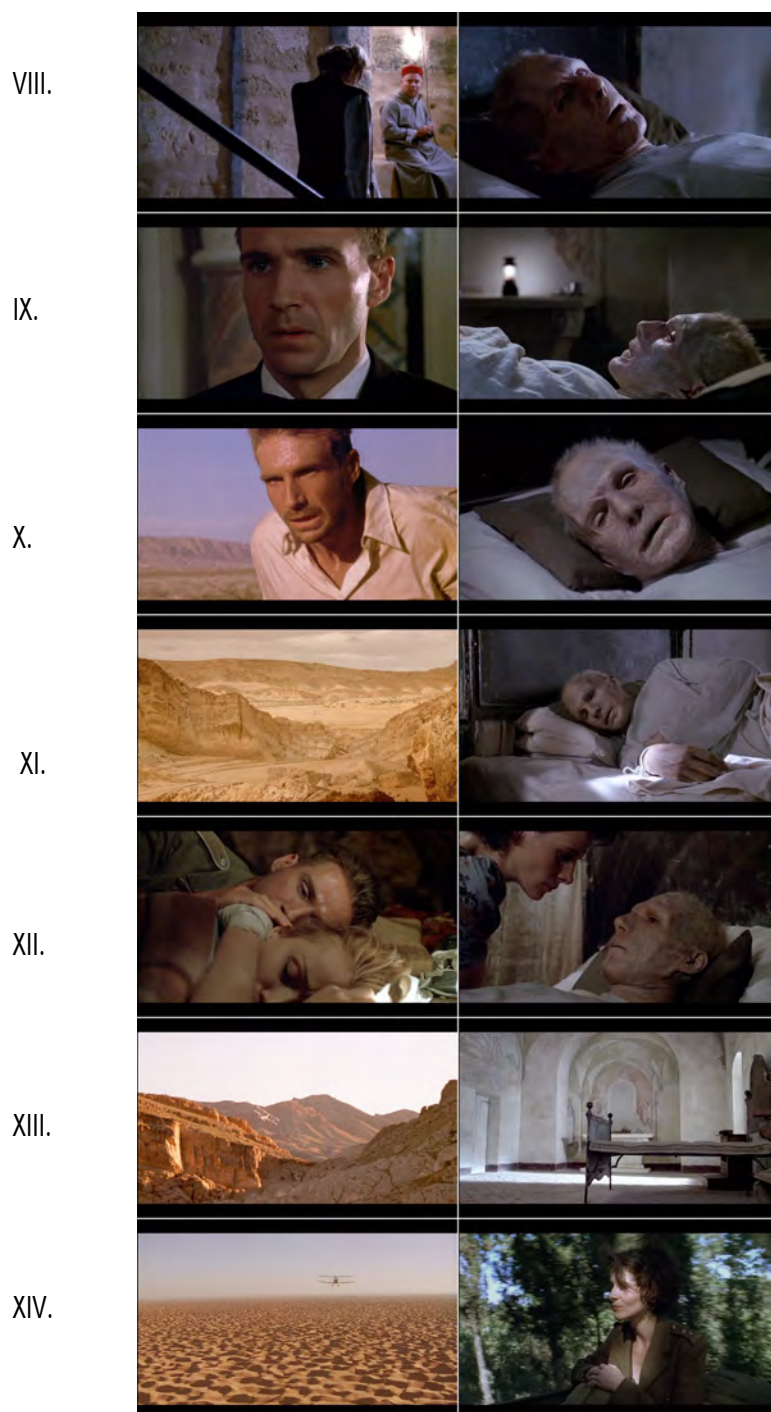
III. Cuando Katharine termina de contar la historia de Giges y Candaules, comienza a sonar la coda y poco antes de producirse la transición a Italia ya oímos la voz de Hana diciendo: “¿Estás dormido?” (Minghella, 1996, p.34).

IV. La transición se produce desde el salón de baile del hotel de El Cairo mientras Almásy y Katharine bailan una versión instrumental de *Where or when* al dormitorio del paciente en Italia.

V. Tras marcharse Geoffrey del campamento base, Katharine contempla a Almásy a lo lejos mientras suenan las primeras notas del Aria de las Variaciones Goldberg interpretado por Hana en el piano de la biblioteca del monasterio.

VI. Katharine y Almásy pasan la noche en el coche por la tormenta de arena y mientras ella toca la ventana con su dedo, la coda comienza a sonar a la vez que se produce un fundido con la cara del paciente, pareciendo así que Katharine le está acariciando.

VII. La narración de la tortura de Caravaggio termina con la voz de éste desde Italia, el final de la variación libre del tema en si menor y los *glissandi* en el canon. Todo ello sobre un plano de Herr Muller en Tobruk que da paso a Caravaggio en el dormitorio del paciente.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

VIII. Katharine ha decidido poner fin a su relación con Almásy en un cine de El Cairo. La transición se produce mientras ella se marcha con la música de lo que se está proyectando en pantalla: un noticiario de Pathé.

IX. La escena en la que Almásy aparece ebrio se cierra con un comportamiento violento de éste hacia Katharine. La transición a Italia se produce con la música que suena en el hotel.

X. En este caso, durante la confesión, y mientras Almásy camina a lo largo de la vía, es el tema en fa menor el que sirve para conectar el espacio del desierto con el de Italia.

XI. Tras lograr la gasolina de los alemanes, consigue volver hacia la cueva donde está Katharine. El bloque de música combina el ruido del motor con el pedal y en el agudo cuerdas, para dar paso al tema en si menor ya en el escenario de Italia.

XII. Una vez que Almásy encuentra muerta a Katharine en la Cueva, el bloque de música empleado para la transición combina la voz de Sebestyén con la coda.

XIII. Mientras vemos al avión alejarse de la cueva, es una variación del tema en fa menor la que conecta de vuelta con Italia, en este caso con la cama vacía del paciente tras su muerte.

XIV. La película finaliza con el avión en el que Almásy y Katharine se alejan del desierto y el tema en fa menor, que conecta con Hana en Italia alejándose del monasterio. El bloque se cierra con la inclusión del tema en sol mayor en piano y la voz de Márta Sebestyén.

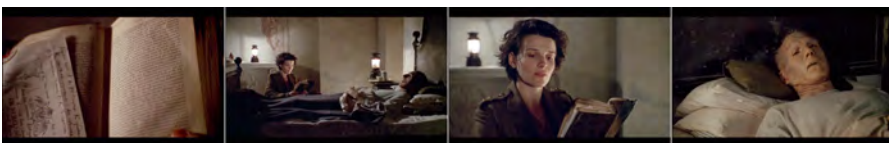
Hay una transición de la que no hemos hablado por resultar más compleja ya que conecta con tres espacios y dos momentos diferentes. Se produce mientras Geoffrey está esperando a Katharine para sorprenderla el día de su aniversario, pero ha visto desde el coche que ha pasado la noche fuera (en casa de Almásy). La doble transición se produce tras despedirse Katharine y Almásy en un mercado

de la parte vieja de El Cairo y mientras ella se acerca al hotel. La canción que empieza a sonar durante la despedida es la versión de *Cheek to cheek* interpretada por Fred Astaire, de forma que podemos asumir que se trata de música no diegética. A continuación, seguimos oyéndola, pero en este caso en el coche en el que se encuentra Geoffrey, para finalizar la escena y producirse la transición espacio-temporal mientras vemos a Caravaggio reproduciendo esa canción en el gramófono de la habitación del paciente en Italia. En este caso, se trata de música diegética, a la que sigue *Wang wang blues* en una especie de prueba al paciente para comprobar la capacidad de su memoria.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Existe otra escena cuya riqueza en la transición es aún mayor, y es en la que Hana empieza a contar la historia de Giges y Candaules. A la vez podemos oír la coda en su forma original (que aquí reproducimos) y que se repite -aún en el espacio de Italia- para conectar con Katharine contando la misma historia en el desierto. Las dos últimas notas coinciden con el antepenúltimo plano que aquí incluimos, siendo el pedal y los *glissandi* en el canon los elementos que sonorizan los dos últimos planos, hasta que se queda Katharine contando la historia al completo con la variación libre del tema en si menor en el corno (también próxima en contorno melódico a la coda).





Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripciones musicales propias a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared.

Como hemos visto en el análisis de estas transiciones, es muy frecuente el empleo de bloques musicales para ellas, ya que cumplen perfectamente esta función ‘maquilladora’ del corte de plano facilitando que el espectador no repare tanto en las aristas ni en las interrupciones narrativas. Partiendo de la base de que en líneas generales la música facilita la transición en forma de encabalgamiento sonoro, llama la atención que el elemento musical más frecuentemente empleado en los ejemplos que acabamos de ver es la coda. Ésta, combinada en ocasiones con la introducción para canon -si existe la necesidad de hacer una clara referencia geográfica al desierto- cumplen en la película una función que podríamos denominar elíptico-temporal, ya que se trata de transiciones tanto en el espacio como en el tiempo. Las propias características musicales de la coda, con un registro tan agudo y tan alejado del resto de músicas proporciona una sensación de despegue y lejanía que constantemente vive el paciente.

A este respecto, y de nuevo repasando las imágenes que mostramos previamente, el paciente se constituye como el eje central de esas transiciones, tanto las generadas a través de sonidos diegéticos como las facilitadas por música no diegética. Nos encontramos así con una experiencia del tiempo totalmente filtrada y subjetivizada por él, tanto desde el punto de vista de la asimilación de sonidos entre un espacio y otro como por ser el origen de un recuerdo musicalizado y mitificado. Gracias al rasgo de artificialidad de la música cinematográfica, en este caso sirve para construir el recuerdo de un pasado desde el punto de vista del personaje, de igual manera que el recuerdo del desierto está *romantizado* y

simbolizado por los protagonistas de tal experiencia. De nuevo espacio y tiempo van de la mano en la concepción de este escenario, que no es otra cosa que el recuerdo que de él tiene un personaje que dice haberlo olvidado todo.

En el epígrafe 4.1.2., comentamos que la película se encontraba anclada en el pasado doblemente, coincidiendo con las dos líneas temporales en las que se desarrolla la historia. Sin embargo, es el mundo construido en el pasado de África al que el protagonista se encuentra más aferrado y al que hace constantes evocaciones a través de elementos musicales. Para Laing (2007, p.100), tanto la música no diegética como la diegética le conectan más con el pasado que con el presente, hasta el extremo de que el ritmo y la fluidez narrativa de la película dependen precisamente de estos recuerdos del paciente.

4.3.2.2. Tiempo de la historia versus tiempo del relato

Aparte de los aspectos temporales que ya hemos comentado, queremos hacer un último análisis desde el punto de vista de la distinción entre dos tipos de tiempo. En el Capítulo II diferenciamos tiempo de la historia, del relato y del argumento, a partir de lo cual llevaremos ahora a cabo el análisis de la escena de la muerte del paciente, la cuarta escena que desde el principio se sabía que llevaría música. Esta escena funciona como una unidad narrativa en sí misma, como un microrelato inserto dentro de un relato mayor, que combina tres líneas temporales diferentes de la historia conectadas entre sí en una sola línea temporal del relato. Es precisamente la música, una variación de la inversión del tema en sí menor, el elemento que sirve de conexión entre estas tres líneas dándoles sentido de cierre y unidad narrativa. A continuación reproducimos imágenes, parte de la música y los diálogos de la escena en la que el paciente muere por efecto de la morfina.





Paciente: "Gracias."



Lee para mí, ¿quieres? Lee para que me duerma.



Hana: 'Cariño mío, te estoy esperando. ¿Cuánto dura un día en la oscuridad? ¿O una semana?



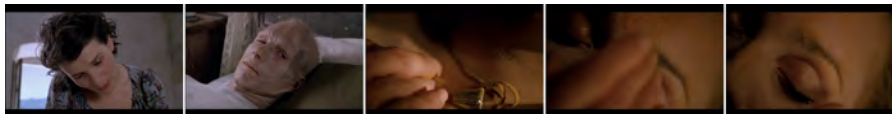


El fuego se ha apagado y tengo muchísimo frío. Debería salir de aquí, pero entonces estaría el sol.



Temo estar desperdiciando la luz con las pinturas y escribiendo esto. Morimos.

Morimos. Morimos con la riqueza de amantes y tribus. Sabores que hemos tragado.



Los cuerpos en los que hemos entrado y nadado como si fueran ríos.

Los miedos en los que nos hemos escondido, como esta maldita cueva.

Quiero que todo esto quede marcado en mi cuerpo



Nosotros somos los países. No las fronteras trazadas en los mapas con los nombres de hombres poderosos.





Sé que vendrás a llevarme al palacio de los vientos.

Eso es lo único que quiero. Entrar en un lugar como ése contigo. Con amigos.



Una Tierra sin mapas. La lámpara se ha apagado. Sigo escribiendo. La oscuridad"

(Minghella, 1996, pp.170-173).



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared

Hemos reproducido esta secuencia parcialmente desde el punto de vista musical, ya que nos hemos limitado a la parte del piano, que fue la forma inicial en que se concibió la inversión del tema en si menor. Además de esta parte del piano, hay una parte de cuerda (violines 1 y 2, viola, violonchelo y contrabajo) y de viento (corno inglés y clarinete) haciendo una línea melódica descendente en el agudo a partir de los compases 25 y 43 respectivamente. A continuación de la partitura

que hemos reproducido aquí, entra el pedal en el grave para conectar con el tema en fa menor, mientras la escena se traslada al desierto y el avión con ambos personajes desaparece. Este bloque de música se denominó “Morphine” en las partituras manuscritas de Yared y finalmente en la edición discográfica acabó llamándose “Read me to sleep”.

Como se puede ver en la partitura, se repite de manera recurrente (tres veces) la inversión del tema en si menor, excepto entre los compases 58 y 68, en los que entra una sección diferente tras la cual volvemos de nuevo al tema inicial para cerrar la pieza. Uno de los aspectos más característicos de este tema desde el punto de vista musical está en la presencia de una línea cromática descendente (indicada en rojo). En cierto modo, se asemeja a la entonación de lamento del aria “When I am laid in Earth” -también conocido como “Lamento de Dido”-, de la ópera de Henry Purcell *Dido y Eneas* (1688-1689). De hecho, entendemos esta escala cromática descendente en la muerte del paciente como una especie de entonación de lamento, donde además las figuras blancas de los primeros compases (indicadas en azul) sirven para marcar el pulso, como si se diese cierta correspondencia entre lo que ocurre en la imagen -el latido del corazón del paciente- con lo que dice la música, que no parece tener fuerza para ser más intensa, enérgica o rápida (se trata de una versión de la inversión del tema en si menor más lenta que otras). De hecho, el bloque termina con un *ritardando* en el que se reduce la velocidad de este pulso para acabar reposando en la tónica. Más allá de los sentimientos de tristeza que puedan derivarse o asociarse a esta entonación de lamento -o a la muerte del protagonista de la película-, en este caso estamos ante una muerte que transmite más sensación de paz que de desasosiego. La música no llega a adoptar dimensiones trágicas en ningún caso (sí la historia), y la manera de contarla por parte de Minghella nos plantea la situación como una resolución y un reposo²⁵² para el personaje.

²⁵² Ante la sonrisa que esboza Hana tras morir al paciente, Minghella comenta: “Esta mirada es crítica, sí. Demuestra que entiende que está sanando. La sanación de un hombre rodeado de fantasmas en el purgatorio durante el relato. Que intenta exorcizar de su memoria todos los fantasmas que le han estado rodeando. Y no necesitaba cuidados para estar bien. Era la ocasión para contar la historia y poder exorcizar los fantasmas y volver con Katharine [...] La cara de Juliette [Hana] es nuestra forma de leer y entender el momento. No se trata de eutanasia, no es una escena de la enfermera matando al paciente. Es una escena de sanación. El monasterio ha hecho su trabajo” (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

De igual manera que la película se plantea como el retiro de una enfermera con un paciente a un monasterio, también se cierra con esta idea. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, Caravaggio, Kip y Hardy ya se han marchado, de forma que hemos de entender la escena como un momento de intimidad entre enfermera y paciente. La idea original en términos musicales para la escena por parte de Saul Zaentz era que sonase el Aria de las Variaciones Goldberg. Tras la propuesta de Minghella y Yared de que éste compusiera un tema *alla* Bach para sustituir el Aria, fue la inversión del tema en si menor para piano el que se empleó. Es importante decir que se trata de la única vez en que este tema es asociado al personaje protagonista (como veremos en el epígrafe 4.3.3., se trata de un tema que tiene más que ver con el conflicto de Hana y su relación con Kip).

Como se ha podido ver, tras la confesión del paciente acerca de cómo ha llegado hasta allí, le pide a Hana que le ponga todas las dosis de morfina que le quedan y que le lea algo mientras duerme. Hana abre de nuevo el libro de Heródoto y lee las últimas palabras escritas por Katharine antes de morir en la Cueva de los Nadadores. La importancia de la escena es clara, sobre todo desde el punto de vista de la historia, puesto que se trata de la muerte de los dos amantes y protagonistas de la película. Pero resulta especialmente interesante sobre todo desde el punto de vista discursivo, ya que en una sola secuencia de montaje consiguen simultanearse tres momentos de la historia. En orden cronológico:

- La primera línea temporal es la de la voz de Katharine leyendo sus últimas palabras antes de morir en la Cueva de los Nadadores. Si bien se trata de imágenes que ya habíamos visto (escribiendo, quedándose sin luz, etc.), no sabemos sin embargo qué escribía. Ahora no vemos tales imágenes, sino que oímos su voz mientras porque Hana lo lee al paciente.
- La segunda línea temporal es la de Almásy llegando a la Cueva de los Nadadores tras conseguir gasolina y ayuda de los alemanes a cambio de los mapas aéreos del desierto. A su llegada a la cueva descubre que Katharine

ha muerto, tumbándose junto a ella y poniéndole azafrán del dedal sobre la cara. Tal y como decía el texto escrito por ella: “Quiero que todo esto quede marcado en mi cuerpo”. (Minghella, 1996, p.172). Finalmente Almásy saca a Katharine de la cueva y la lleva hasta el avión.

- La tercera línea temporal, que podemos entender como el presente de Italia, en el que se encuentran Hana y el paciente en el dormitorio del monasterio. Mientras la morfina hace efecto al paciente, Hana lee junto a su lado.

Haciendo una primera lectura de esta secuencia desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica, se trata de una función muy habitual en la música de cine, función que fue duramente criticada por algunos de sus detractores, sobre todo haciendo una lectura próxima a la de Adorno acerca de la estandarización musical propia de los años del cine clásico de Hollywood. Hans Eisler en Alemania o Maurice Jaubert en Francia criticaron que la presencia de un compositor en una película era requerida sólo para ‘llenar huecos’. En esencia, vemos que aquí la música sirve para más, como hilo conductor entre las tres líneas temporales, proporcionando fluidez y sirviendo como elemento de sutura entre ellas. Gorbman (1987) considera que ésta es la función principal de la música cinematográfica en líneas generales, y de manera más concreta sirve para conectar a tres personajes, dos espacios y dos líneas narrativas. Si bien no se trata tanto de rellenar un vacío narrativo, en realidad esta pieza está trazando líneas que sirven para *envolver* la escena en una sola unidad narrativa. Es un recurso habitual que se emplee una sola pieza de música para conectar diferentes historias, espacios o personajes, como ocurre al comienzo de *Las horas*.

Aquí es donde entramos en un aspecto más profundo relacionado con la distinción entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. En este caso, el acto de narrar -no solamente la muerte del paciente, sino de poner de la mano estas tres líneas temporales- está concentrado en una escena que dura 4

minutos y 28 segundos, de los cuales 3 minutos y 58 segundos tienen música. Gracias a ella se crea una idea de unidad narrativa en la que se consigue evocar la presencia de Katharine a partir de la lectura de sus palabras. La narración de Katharine en boca de Hana “une las dos partes de la película [...] Se puede pasar de una geografía a otra y de una secuencia temporal a otra y crear algo que en total sea mucho mayor que cualquiera de sus elementos”²⁵³, siendo la música además un elemento de “lirismo sin concesiones”²⁵⁴ requerido para la escena²⁵⁵.

Podríamos hablar de un cuarto nivel temporal -en la línea del ejemplo que analizamos de *Las horas*- en el cual está la música. Se trata de un tiempo discursivo, música no diegética, fuera de cualquiera de las tres líneas temporales pero que en realidad está en torno a las tres, en el presente del acto de narrar. De hecho, se ponen en paralelo tres diégesis diferentes, una por cada línea temporal, donde además una de ellas es evocada sólo a través de elementos sonoros: la carta escrita por Katharine que oímos tanto en la voz de Hana como en la de ella. Sin embargo, existe una diferencia importante entre la vinculación de tres líneas narrativas en el inicio *Las horas* y en esta escena. En el ejemplo de *Las horas*, este recurso narrativo tiene lugar al principio de la película, de manera que aún no conocemos el material musical y no tenemos tanta información acerca de su uso narrativo. En el caso, sin embargo, de esta escena de *El paciente inglés*, ya hemos visto cómo el uso que se le ha dado a la inversión del tema en sí menor ha sido esencialmente relacionado con el dolor y el sufrimiento.

²⁵³ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁵⁴ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁵⁵ “Rodé esto con Kristin en la cama, al lado de Ralph. Hubo un momento en que pensamos mostrarla en la habitación, porque es una presencia muy fuerte, pero era una encarnación literal de una idea metafórica y fue una locura cuando lo incluimos. Pero su presencia está, porque estaba en la habitación literalmente. La invoca la lectura de Hana con la complicación de que esté presente un personaje que no aparece.” (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

Por último, es importante destacar desde el punto de vista del tiempo y el aspecto rítmico -tanto musical como narrativo-, que la ralentización de la escena tiene necesariamente un objetivo dramático. Comentamos previamente la importancia de las blancas como pulso de la pieza y las redondas en la entonación de lamento, marcando un ritmo que finaliza en un *ritardando* antes de concluir. Su efecto dramático se traduce en cierto desequilibrio entre la densidad de la forma de la expresión (diferentes líneas narrativas, diégesis paralelas, alternancia de narradores, música no diegética, etc.) y la ausencia de una gran cantidad de acontecimientos en el nivel de la historia. Estamos ante un ritmo narrativo muy lento, puesto que se emplean más de cuatro minutos sólo para contar que ambos personajes han muerto. Sin embargo, existe la necesidad de recrearse en un momento importante para el director. Tras las palabras “Nosotros somos los países. No las fronteras trazadas en los mapas” (Minghella, 1996, p.172), en los audiocomentarios de la edición en DVD (2004) apuntó que “el manifiesto de la película está claramente contenido en esta nota [...] Es lo que más me impactó del libro”.

Podemos concluir que esta escena funciona como síntesis a muchos niveles de la esencia misma de la película, tanto desde los niveles de la historia como desde los del discurso: la posibilidad de viajar con fluidez en el tiempo y el espacio, el hecho de que Almásy y Katharine vuelvan a estar juntos, el efecto que los cuidados de Hana han surtido en el paciente y en ella o la forma de representar la esencia última de la película: “las identidades, nacionalidades y fronteras son ilusorias” (Minghella en Bricknell, 2005, p.125). Como elemento unificador de todo esto tenemos la presencia de una entrada musical que, además de estar musicalmente vinculada al tema en sí menor -tema que denominaremos principal²⁵⁶-, sirve para poner a todos estos aspectos dramáticos de la mano en una sola unidad narrativa.

²⁵⁶ Analizaremos este aspecto en el epígrafe 4.3.6.

4.3.3. Caracterización musical del personaje

En el Capítulo II hablamos extensamente de las diferentes formas en que se puede caracterizar musicalmente a un personaje. Muchas veces, esta complejidad procede del grado de profundidad con el que se hayan elaborado estos personajes, tanto desde la fase de guión como desde la de rodaje. Además, la importancia narrativa del personaje es especialmente destacada, puesto que sus circunstancias están directamente definidas por otros elementos de la historia, como el escenario o los sucesos de los que es protagonista.

En el caso de *El paciente inglés*, el planteamiento en la construcción y definición de los personajes parte de una concepción coral descentralizada. El propio Minghella²⁵⁷ rechazó la estructura monolítica de muchas películas de Hollywood cuya historia gira en torno a un personaje protagonista que concentra en él toda la acción narrativa, haciendo del resto de personajes, figuras secundarias, complementarias o incluso personajes satélite. Parte de la riqueza de esta película radica precisamente en este aspecto, puesto que otros personajes que no son Almásy/el paciente tienen también una consideración profunda y elaborada como personajes esféricos. Aun así, a pesar de ello, hemos de tener en cuenta que el personaje protagonista del paciente sí funciona como hilo conductor de la historia y como elemento de conexión con los demás²⁵⁸. Se trata una práctica habitual en la obra de Minghella, ya que, según Huvenne (2008):

Nunca son estereotipos: son una mezcla compleja de motivos, interrogantes, tensiones, malentendidos y una multitud de facetas... Minghella caracteriza a sus protagonistas en un contexto moral y social y lleva al espectador con ellos, mostrando poco a poco sus motivos internos y su naturaleza.

Como ya se ha visto en otros aspectos, hablar de la riqueza narrativa del cine de Minghella hace imprescindible hablar de la riqueza musical aportada por Yared. Para Huvenne (2008), “la música de Yared no es una metáfora, o un símbolo,

²⁵⁷ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁵⁸ Analizaremos este aspecto en el epígrafe 4.3.6. al desarrollar el concepto de tema principal.

para un personaje. Tampoco es una forma de 'representarlo'. De hecho *es parte del personaje*", lo construye, y es el elemento capaz de revelar las capas, matices, contradicciones y facetas que lo caracterizan.

La forma de trabajar entre ambos se asentó a partir de *El paciente inglés*, fijándose una serie de prácticas en las que los dos llegaron a entender de igual forma la función de la música en el cine, tanto original como preexistente. Una de sus prácticas habituales (que podemos encontrar tanto en *El paciente inglés*, como en *El talento de Mr. Ripley* o en *Cold mountain*) es hacer de la música no diegética el elemento musical que hace una referencia más directa a niveles introspectivos y abstractos, dejando los aspectos más concretos, externos e inmediatos a la música diegética. Más allá de estas consideraciones -que analizaremos con algo más de detalle al profundizar en el *pathos* y el *pratton* del personaje de Hana-, existen muchos más elementos que debemos plantearnos a la hora de analizar y entender los mecanismos de la narrativa musical cinematográfica en el caso del personaje. Así, las preguntas de las que debemos partir, son las siguientes: ¿qué música se asocia a cada personaje?, ¿cómo la podemos describir?, ¿qué la caracteriza?, ¿con qué música -en caso de haberla- se presenta y se despide al personaje?, ¿se puede apreciar cierta evolución o cambio en la música que se corresponda con la que sufre el personaje?, ¿se combina con otros temas o elementos musicales característicos de otros componentes de la historia?

Si bien éstas son sólo algunas de las preguntas que nos ayudarán a entender la caracterización musical de los personajes, constituyen solamente el punto de partida de un análisis que puede ser mucho más profundo y variable en función de cada caso. En el ejemplo de *El paciente inglés*, a Almásy, Katharine y Hana les son asociados más de un tema musical, de diferentes formas y con diferentes orígenes, cumpliéndose en cierto modo la (no siempre aplicable) norma de que cuanto más protagonismo tiene el personaje, más temas musicales le corresponden. Aun así, se trata ésta de una lectura muy superficial, por lo que llevaremos a cabo a continuación el análisis de la caracterización musical de tres personajes desde diferentes puntos de vista:

- Hana y el arco de transformación musical y narrativo como muestra de su evolución interna
- *Szerelem, szerelem* y el concepto de transferencia musical en la relación entre Almásy y Katharine
- Caravaggio y la ausencia de un tema musical propio

4.3.3.1. Hana y el arco de transformación

Al inicio de este capítulo ya hablamos del personaje de Hana, su evolución en el monasterio y su relación con el paciente y Kip. Se trata de uno de los personajes más sencillos de la historia, sin dobleces, y cuya evolución emocional claramente puede apreciarse gracias a la llegada de Kip al monasterio.

Según Minghella, la escena de la muerte de Jan fue la primera imagen que visualizó en la película:

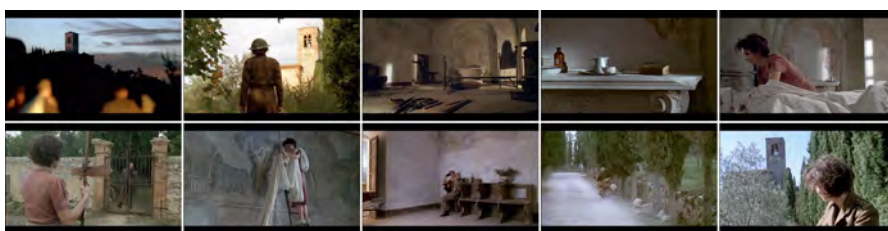
Cuando me reuní con Saul [Zaentz] en Berkeley para hablar de cómo sería la película, dije que sólo sabía que la película empezaría con un convoy por Italia y que habría una explosión. Después vendría un indio en moto para despejar el camino. Quería cambiar el libro de una manera particular. Quería activar el mayor número posible de secuencias que en la mayoría eran reflexivas. Quería que fueran activas. La metáfora más clara que se me ocurrió fue que Hana es una mujer que piensa que está maldita. Cualquiera que la ame también estará maldito y morirá. Intenté presentarla haciendo algo muy simple. Está en un convoy de guerra y abandona ese convoy para ir a una zona de retiro. Quería dramatizar esa idea. La vemos en un convoy, siente que la gente a su alrededor se muere y decide que se marchará y se retirará en un monasterio²⁵⁹.

De hecho, es la escena de la muerte de Jan -su mejor amiga- el elemento detonante en la historia para que Hana tome la decisión de retirarse al monasterio. Hasta entonces, lo que hemos sabido de este personaje es que se trata de una enfermera cuyo mundo está definido por la muerte, el dolor y la destrucción. Previamente a la muerte de Jan, le han informado de la muerte de su pareja en el frente de la Segunda Guerra Mundial, hechos que le van a hacer creer que está maldita, y que todo al que quiere va a morir. Como punto de partida, el

²⁵⁹ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

personaje se encuentra por tanto en un estado de suma fragilidad, por lo que decide retirarse a un monasterio para tratar de cuidar del paciente.

Para Laing (2007) el edificio “simboliza el estado de limbo emocional entre la vida y la muerte en el que se encuentra” (p.70). Sin embargo, tal y como explicamos en el apartado 4.3.1.2. al hablar del espacio simbólico, vimos que este monasterio abandonado y prácticamente en ruinas (metáfora del estado emocional de Hana) se trata en realidad de un espacio de *sanación*. Incluimos de nuevo las imágenes del mismo con referencias religiosas, a partir de la transformación del espacio de la Villa en la novela en un lugar como éste, en palabras de Minghella, “el clásico lugar de retiro”²⁶⁰.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La evolución de Hana se plantea así como un viaje privado en algunas ocasiones, y en otras como parte de una comunidad formada por un heterogéneo grupo de personas: un paciente de origen húngaro quemado y prácticamente inmóvil, un ladrón que busca venganza, y un zapador sij con su ayudante británico cuyo trabajo es encontrar y limpiar el espacio de minas y bombas al final de la Segunda Guerra Mundial. Esta comunidad vive por tanto un proceso de transferencia mutua que a Hana le va a facilitar la evolución de su duelo y la posibilidad de alcanzar, en palabras de Field²⁶¹, su “necesidad dramática”: curar sus heridas y las del paciente, a nivel tanto físico como emocional. De todos estos personajes, Kip es el que de forma más activa ayuda a esta sanación eliminando minas de su camino

²⁶⁰ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD.

²⁶¹ Field en <http://www.writersstore.com/approaching-character-the-circle-of-being/>. Consultado por última vez el 13 de noviembre de 2014.

sustituyéndolas por luz. Incluso, se puede apreciar la favorable evolución de Hana cuando es ella la que trata de ayudar a Kip en su duelo por Hardy (el ayudante británico que muere tras estallar una bomba al final de la guerra).

Es frecuente encontrar la condición del *cambio* en un personaje literario o cinematográfico para considerarlo un personaje bien construido. Linda Seger (2004), por ejemplo, entiende que al menos el protagonista debe sufrir un cambio significativo a medida que avanza la historia. En este caso, el ejemplo del personaje de Hana puede tomarse casi como el paradigma del personaje que evoluciona, sobre todo desde el punto de vista emocional²⁶², lo que Linda Seger (2004) llama “arco de transformación del personaje” (p.208). Resulta interesante ver cómo puede lograrse un resultado rico y elaborado empleando un juego sencillo de temas musicales: uno en modo menor y otro en modo mayor, empleados para representar el dolor y la alegría respectivamente. Lejos de adornos, dobles significados y artificios, algo que sería más propio de un personaje complejo y hermético como Almásy.

La propia concepción inicial del personaje de Hana ya hace alusiones a aspectos musicales, puesto que toca el piano, y de hecho la veremos interpretar el Aria de las Variaciones Goldberg, poniendo de manifiesto el idioma que posteriormente será empleado en el estilo de los temas que se le asocian: un lenguaje austero en piano con la referencia de Bach, como si fuera el “modo elegido por ella para la expresión de su profundidad interior” (Laing, 2007, p.56). Aun así, hemos de tener en cuenta que el personaje es presentado sin música, y que hasta que no han muerto su pareja y su mejor amiga, no se le empezarán a asociar bloques musicales. De esta forma, la música empleada para caracterizar a Hana hace claramente una referencia al sufrimiento del personaje por lo que le ha ocurrido, no solamente estas dos pérdidas cercanas, sino toda la muerte de la que ha sido testigo como enfermera en la Segunda Guerra Mundial. Laing (2007) comenta que

²⁶² Si bien sufre un cambio físico cuando se corta el pelo nada más llegar al monasterio, el gran cambio va a ser a nivel interno, que en realidad es a lo que hace referencia el material musical. En su descripción de la escena, Minghella (1996) dice: “Se corta el pelo con unas tijeras, no de manera agresiva, pero como gesto de un nuevo comienzo” (p.21).

estos temas “revelan la profundidad de su dolor y su soledad, a pesar de que trata de esconderse tras la imagen de un comportamiento estoico” (p.83). Sin embargo, la música empleada para caracterizar a Hana no se limita a mostrar sólo el dolor -en modo menor- al inicio de la película, sino su posterior evolución hacia un estado de mayor alegría -en modo mayor- y un punto de equilibrio al final.

· PRIMER USO DE LA INVERSIÓN DEL TEMA EN SI MENOR ASOCIADO A HANA

Reproducimos a continuación la secuencia de imágenes de la muerte de Jan, la mejor amiga de Hana. El grupo de convoyes avanza por la Toscana italiana cuando el coche en el que va Jan, junto con otros soldados, atraviesa un campo de minas y explota. Hana, que va en un convoy más atrás con el paciente, ve la explosión desde su ventana y decide salir corriendo hacia el coche de su amiga. Además de las imágenes, hemos reproducido la línea del oboe, ya que es la que lleva el componente temático de la inversión del tema en si menor. Esta línea suena dos veces en este bloque, al comienzo y al final. El bloque además está escrito para cuerdas, arpa, clarinete y flauta, siendo ésta la que dobla la melodía que también hace el violín primero.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

La relevancia narrativa de esta escena se basa esencialmente en que se va a plantear el detonante que mueve a Hana a tomar la decisión de retirarse al monasterio. A partir de este punto, se va configurando su necesidad dramática

(Field, 2001), ya que quiere separarse de toda la muerte que la rodea para tratar de cuidar del paciente, e indirectamente de sí misma. El objetivo es la sanación, curar heridas y tratar de redefinir el espacio al que el personaje pertenece. Según Ondaatje²⁶³, necesita un “nuevo jardín, nuevos amigos y una nueva vida, antes de que pueda recuperarse”.

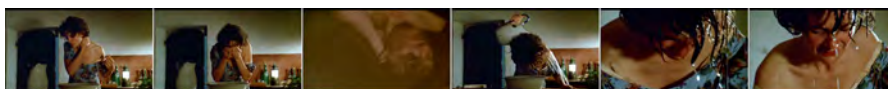
Al hablar del espacio, ya comentamos que es en este escenario de destrucción donde vamos a conocer al personaje, y donde además serán empleados los primeros bloques asociados tanto a Hana como a Italia. Sin embargo, es importante destacar que este primer tema no se refiere a la Italia que encuentra en el espacio del monasterio, sino al escenario de muerte y dolor que decide abandonar. Por tanto, la inversión del tema en si menor -denominado por Laing (2007) “tema de la mortalidad”- no hace tanto referencia a la muerte, o a la muerte de Jan, sino a la pérdida y el dolor. Incluso entendemos que de manera más directa el tema encarna el conflicto de Hana generado por la muerte de dos seres queridos y la sensación de que está maldita.

· SEGUNDO USO DE LA INVERSIÓN DEL TEMA EN SI MENOR ASOCIADO A HANA

Como veremos a continuación, se insiste en esta idea en una escena posterior, ya que nuevamente la inversión del tema en si menor es empleada para referirse al pasado y los fantasmas que Hana dejó en él.



²⁶³ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.



10



Caravaggio: "Hana. Hana. ¿Estás bien? Hana: Déjame en paz²⁶⁴."
(Minghella: 1996, p.51)

21

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En esta ocasión, hemos transcrito la variación de este tema al completo. Se trata de nuevo de la inversión del tema en si menor, pero en este caso sólo para cuarteto de cuerda: violines 1 y 2, viola y violonchelo, y se emplea de nuevo asociado a Hana tras despertar ésta de una pesadilla. Se dirige hacia la cocina del monasterio para refrescarse con agua de una palangana, y comienza a llorar. Caravaggio entra a la cocina e intenta consolarla, ante lo cual ella reacciona con

²⁶⁴ En realidad, en la edición de 1996 del guión de Minghella, Hana no dice "Leave me alone", sino "Don't touch me", pero hemos reproducido lo que el personaje dice en la película, ya que es el medio con el que estamos trabajando y el resultado final del proceso de producción.

cierta violencia pidiéndole que la deje en paz. Una vez más, este tema musical tiene una asociación directa con el dolor, la soledad y el sufrimiento de Hana, así como con los fantasmas que ha dejado atrás. De hecho, Caravaggio empieza a preguntarle por su pasado y el del paciente (tratando de avanzar en su investigación para identificar al Conde Lazslo de Almásy):

Caravaggio: Está enamorada de él, ¿verdad? De su pobre paciente. ¿Cree que es un santo por su aspecto? Yo no creo que lo sea". Hana: No estoy enamorada de él. Estoy enamorada de fantasmas. Y él también. Él también está enamorado de fantasmas. (Minghella, 1996, pp.51-52).

La referencia a estos fantasmas lo es también a la vivencia de la muerte de la que ha querido escapar, de manera que emplear de nuevo este tema aquí sirve para reforzar el punto de partida en el que se encuentra Hana. Hemos de tener en cuenta además que no se ha empleado todavía para ningún otro personaje que no sea ella, ni en ningún otro espacio que no sea Italia, con lo cual se establece una clara separación entre esta inversión del tema en si menor y el escenario del desierto.

Lo que resulta interesante desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica es el hecho de que este tema no volverá a aparecer asociado a Hana en toda la película. Esta escena de la cocina es la última en la que la música hace una referencia directa al dolor de la enfermera, puesto que en la próxima escena musical de la que es protagonista, ya aparece el personaje de Kip y cambiará radicalmente el curso de su evolución así como su tratamiento musical.

• HANA Y EL ARIA DE LAS VARIACIONES GOLDBERG



Paciente: "He llegado a apreciar el golpecito de la uña contra la jeringa. Tap. Tap. Tap.



Kip: ¡Deje de tocar! ¡Por favor, deje de tocar!” (Minghella, 1996, pp.55-56)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En esta escena, Hana toca el Aria de las Variaciones Goldberg en el piano de la biblioteca del monasterio. El sonido traspasa los muros y hace que Kip llegue corriendo pidiéndole a Hana que deje de tocar por el riesgo de que puedan encontrarse minas dentro del piano. “Los alemanes estuvieron por toda esta zona. Dejaron minas por todas partes. Los pianos eran sus escondites favoritos” (Minghella, 1996, p.56). A partir de esta abrupta llegada al monasterio -disparando al aire con su pistola y entrando por uno de los agujeros de la pared-, Kip y su ayudante Hardy se quedan en el monasterio con Caravaggio, el paciente y Hana para tratar de limpiarlo de posibles minas. Como vemos a continuación, entre Kip y Hana se inicia una relación romántica, tímida y casi infantil, lo cual marcará el destino emocional de Hana y su evolución dentro del espacio del monasterio como parte del proceso de sanación.

La escena tiene una notable relevancia dramática, puesto que se convierte en una suerte de escena bisagra que marca un antes y un después en el estado del personaje. La propia Hana le cuenta al paciente que su madre siempre le dijo que “atraería a su marido tocando el piano” (Minghella, 1996, p.58), lo cual se cumple casi de manera literal en la película. Si bien Kip no va a convertirse en el marido de Hana, sí se trata como decíamos de un encuentro y entendimiento mutuos entre estos personajes. Sobre todo porque la tarea de Kip de limpiar minas se convertirá en una metáfora del efecto producido en Hana, a la cual curará y tratará de liberar de su maldición.

Desde el planteamiento musical, lo primero que debemos observar es que es el hecho musical mismo lo que se emplea para introducir al personaje de Kip en la historia. Se trata de una escena musical que ha de entenderse como una

expresión natural en forma de música por parte de Hana, interpretando una pieza en un lenguaje que será posteriormente adoptado en el discurso para su propia música no diegética y la muestra de su evolución: el lenguaje de Bach en el piano. Desde el aspecto temático, la llegada de Kip marca un cambio radical en la medida en que no se le asocia más la inversión del tema en si menor para dejar paso al tema en sol mayor como pasamos a analizar a continuación.

· PRIMER USO DEL TEMA EN SOL MAYOR ASOCIADO A HANA



Kip: "Hana.



sólo hemos transcrito la parte del piano -en gran medida porque es el instrumento principal y el que lleva el peso temático del bloque-, Yared quiso dar importancia a los instrumentos de percusión en esta variación. La elección de la celesta y el *glockenspiel* se debió al deseo del compositor de hacer un sonido brillante, como las velas, pero delicado a la vez (véase Anexo I). El efecto de Kip sobre Hana está empezando a dar ciertos frutos, pero todavía se percibe -igual que el tema- como algo demasiado tímido y sin la suficiente plenitud. Lo que sí es relevante destacar, musicalmente hablando, es el protagonismo del piano, que lleva la melodía del tema y desde la escena del Aria de Bach se ha convertido en ‘la voz musical’ de Hana.

El hecho de que Kip elimine minas del monasterio y las sustituya por luz se materializa musical, visual y argumentalmente en esta escena, liberando el camino de Hana de muerte y llenándolo de vida²⁶⁷. La forma de representar el inicio de una nueva etapa, un cambio hacia algo positivo o los primeros asomos de alegría es a través del empleo del tema en sol mayor. No sólo por tratarse de un tema en modo mayor (a diferencia del anterior), sino porque en vez de comenzar con el intervalo de tercera menor que comentamos previamente, se trata en cambio de un intervalo de tercera mayor. Es además la primera vez que aparece en la película, directa y exclusivamente dedicado a Hana, como trayendo “un destello de luz a la composición” (Laing, 2007, p.159), ya que se trata del único tema en modo mayor que Yared concibió en toda la partitura.

· SEGUNDO USO DEL TEMA EN SOL MAYOR ASOCIADO A HANA



Hana: “¡Kip!”

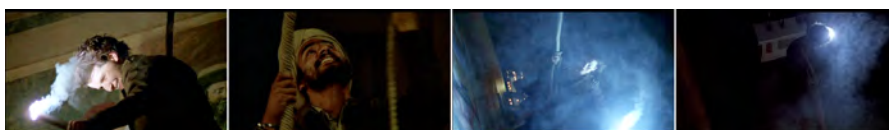
²⁶⁷ Para Laing (2007), “el momento más simbólico a este respecto, aunque Hana no se dé cuenta, es el momento en el que él desactiva una bomba que literalmente tiene su nombre [el de Kip]” (p.70). Ahora, la maldición que ella dice sufrir ha desaparecido, ya que Kip está a salvo.



6



11



17



Oh, ¡gracias!" (Minghella, 1996, pp.131-132)

22

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Inmediatamente después de la escena de las velas, tiene lugar ésta que acabamos de reproducir, en la que Kip muestra a Hana unos frescos de la iglesia de Arezzo. Además de trascender como una de las escenas más bellas y recordadas de la película, supone uno de los clímax dramáticos en la relación entre Hana y Kip y, en especial, en el estado emocional de Hana. La idea de Minghella (en Bricknell, 2005) para la escena era la siguiente:

Que hiciesen el amor sin que hubiera contenido sexual. Hay cierta excitación sexual, libertad y ternura; [...] ésta es la forma en la que dos personas bastante tímidas y no especialmente inclinadas sexualmente pudieran estar en contacto. En una película en la que hay una gran cantidad de interacción carnal, el amor que siente el uno por el otro es casi un amor fraternal. (p.84).

El tema empleado para esta escena es una variación del tema en sol mayor, en la cual el protagonismo de los instrumentos de tecla y percusión deja paso al protagonismo en los de viento -clarinete, flauta, oboe- y sobre todo en los de cuerda. Por un lado, violines 1 y 2, viola, violonchelo y contrabajos A y B²⁶⁸, y por otro, mandolina y arpa. El montaje musical de esta escena fue uno de los más largos y difíciles de la película por el deseo de Minghella de que la música fuese capaz de ‘elevar y balancear’ a Hana en el espacio de la iglesia. De hecho, el director comenta que el inicio del bloque, el acorde desplegado de sol mayor junto con los *glissandi* del arpa, “expresan más sus estallidos de júbilo que el verdadero movimiento físico del personaje”²⁶⁹. Si bien la inclusión de la mandolina -como instrumento nuevo en esta partitura- tenía sentido para Yared en la medida en que la escena tiene lugar en la Toscana italiana, no tanto fue así en el caso de la elección del arpa. Parte de la dificultad de esta escena estuvo en el hecho de que el compositor no había incluido este instrumento originalmente, ya que se trata de una pieza con una orquestación más barroca. La sugerencia que hizo inicialmente a Minghella fue con el empleo de mandolinas, pero ante la insistencia del director de que incluyese el arpa para la representación de este movimiento y agitación

²⁶⁸ Empleamos la misma denominación que empleó Yared en su partitura manuscrita para referirnos a las diferentes líneas de instrumentos.

²⁶⁹ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

internos, finalmente cedió (véase Anexo I). A pesar de que para Yared esto era evidente sólo con las imágenes y que la inclusión del arpa hacía que la pieza tuviera un aire más del s. XIX que barroco, decidió incluir los *glissandi* del arpa en cierto modo como muestra de su amistad con Minghella.

Si bien se trata del mismo tema empleado que en la escena anterior, son considerables las diferencias musicales y narrativas que hay en uno y otro. La escena de las velas representa un momento de mayor intimidad que culmina en una explosión orquestal y emocional en la escena de los frescos de la iglesia.

• TERCER USO DEL TEMA EN SOL MAYOR ASOCIADO A HANA



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Por último, en la escena que cierra la película, Caravaggio ha ido a buscar a Hana al monasterio en el camión de su amiga Gioia, que les llevará hasta Florencia. Tras la muerte del paciente, ha quedado su ejemplar de Heródoto en la mesilla del dormitorio y Hana lo coge antes de salir. Sube a la parte trasera del camión y comienza la secuencia final de la película, mientras, ya curada, abandona su lugar de *sanación*, dejando físicamente atrás el monasterio y metafóricamente la historia de Almásy y Katharine²⁷⁰.

²⁷⁰ En varios momentos de los audiocomentarios de la edición en DVD (2004), Minghella comenta algo que nosotros también hemos mencionado: es simbólico que veamos a Hana bajándose de un convoy de guerra al comienzo de la película y subiéndose a un camión al final. No se trata además de cualquier camión, sino de uno en el que hay niños, un futuro y cierta esperanza. Era muy importante para el director que en ese camión hubiera una niña, que en cierto modo era ella, con todo el abanico de posibilidades que se abría a partir de la experiencia en el monasterio, que físicamente queda atrás. Además, no es casual que se trate de la única escena de Italia en la que el cielo es azul.

Lo primero que suena mientras se aleja el camión es el tema en si menor, que gracias al uso del canon conecta rápidamente con imágenes de la avioneta sobrevolando el desierto. Este tema en si menor da paso al tema en fa menor, por la clara referencia a la pareja que va en el avión, y de vuelta a las imágenes en Italia, comienza a sonar -tal y como hemos reproducido²⁷¹- el tema en sol mayor. En este caso, sin embargo, se trata de la forma original del tema, tal y como fue concebido por Yared, como un preludio en sol mayor para piano. Ha desaparecido la orquestación para viento y cuerda y ha quedado la esencia misma del tema *alla* Bach como la voz de Hana en su sentido más puro. Tras sufrir el dolor y después la alegría, el personaje ha alcanzado un estado de cierta estabilidad. Hana deja atrás la historia épica, romántica y dramática del desierto, así como el escenario bélico del que surge al inicio. La escena, y en esencia el cierre de la película, centra su atención en el personaje de Hana, en un sentido más personalizado. El último elemento musical en entrar en este bloque es de nuevo la voz de Sebestyén, que, como veremos posteriormente, encarna el nivel más lírico y personal de la relación entre el paciente y la enfermera.

Uno de los aspectos en los que queremos insistir y que creemos que trascienden incluso más allá de este ejemplo es la importancia de que se trate de temas musicales propios de un personaje. Ningún otro personaje de *El paciente inglés* tiene esta caracterización musical ni se le asocian estos dos temas de manera tan inseparable como a Hana (en especial el tema en sol mayor, que podemos decir que es exclusivamente *suyo*). En ella, la música forma parte del personaje mismo de manera inherente -en su propio idioma musical, dijimos-, pero a pesar de que la inversión del tema en si menor se emplee en escenas para otros, la vinculación más profunda viene de la mano del personaje de Hana.

La escena última de la película cierra así el círculo con el que se inició: un crisol de imágenes, personajes, espacios y músicas. Dentro de todo ello, el personaje de Hana se plantea como uno de los mejores ejemplos de caracterización musical, ya

²⁷¹ La transcripción que hemos hecho se limita exclusivamente a los primeros cinco compases del preludio, ya que el resto del mismo acompaña a las imágenes de los créditos sobre un fondo de color blanco primero y negro después. Para una transcripción completa del preludio, se recomienda consultar el epígrafe 4.2.1.5., en el que hacemos un análisis musical a partir de la partitura y de los elementos esenciales del material temático inicial.

que la evolución temática responde a la perfección al concepto desarrollado por Seger (2004) del “arco de transformación del personaje” (p.208). Uno de los aspectos que nos ha resultado más llamativo es que se trata de una representación sencilla del personaje, como sencillo es el personaje en sí. Todo se basa en la combinación de dos temas que, en realidad, forman parte de una única pieza musical. Entre ambos la clave es la escena del Aria de Bach, que sirve para conectar el *antes* y el *después* de su estado emocional e indicar las razones que han llevado a ello. Esta combinación de dos temas parte de un principio musical muy anterior al de la existencia de la música cinematográfica, ya que tradicionalmente se ha recurrido a la asimilación de los modos musicales menores con los estados de tristeza, y en consecuencia, los modos musicales mayores han representado frecuentemente lo contrario²⁷². En el análisis del material temático a partir de la *demo* que Yared compuso en 1996, comentamos²⁷³ que esta pieza *alla* Bach estaba formada por dos partes: el preludio en sol mayor y la inversión del tema en si menor. De esta forma, nos encontramos con una pieza formada por dos partes diferentes, de igual forma que tenemos un personaje construido también a partir de dos estados. Es precisamente este cambio de estado lo que vendrá provocado por la llegada de Kip a partir de la escena del Aria al piano, concluyendo así su arco de transformación en forma de sanación profundamente emocional. La aparición de Kip es relevante desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica hasta el punto de que no vuelve a sonar el tema en si menor asociado a Hana nunca más.

Hay que destacar, sin embargo, un aspecto del uso de la inversión del tema en si menor, y es el hecho de que, una vez que Hana ha comenzado a recuperarse y el tema que mejor define su estado es el tema en modo mayor, parte del trabajo de cura y catarsis que va a tener lugar en la comunidad del monasterio se representa

²⁷² Según Meyer (2005), “los estados de tranquila satisfacción y de apacible alegría se tienen por los estados humanos emocionalmente normales, y están asociados por tanto a las sucesiones musicales más normativas: las melodías diatónicas del modo mayor y las sucesiones regulares de las armonías de dicho modo” (p.234), y “el modo menor no sólo está asociado con un sentimiento intenso, en general, sino también con la evocación de la tristeza, el sufrimiento y la angustia en particular”. Véase una profundización en este aspecto en la obra de Meyer (2005, p.230 y ss.).

²⁷³ En el epígrafe 4.2.1.5.

a partir de la asociación del tema en modo menor al paciente y a Kip. En el primer caso, se trata de la escena de la muerte del paciente y en el segundo cuando Kip está en duelo por la muerte de su compañero Hardy. En ambos, estamos ante escenas en las que este tema ya no pertenece a Hana, puesto que ese pasado de dolor ha quedado, o está empezando a quedar, atrás para ella. De hecho, podríamos incluso entender la escena de la muerte del paciente como el momento de la verdadera culminación del 'arco de transformación', puesto que esta muerte va a ser diferente para Hana. Los cuidados de la enfermera hacia el paciente han sido más que cuidados físicos, y juntos se han llevado de la mano en un camino que ambos necesitaban -con tiempo- recorrer, en el que poder purificarse y librarse de minas y fantasmas del pasado. Así, el uso de este tema en modo menor en esta escena supone el último momento para Hana de dejar atrás la muerte definitivamente.

Por otro lado, en la escena en la que este tema es asociado a Kip, vemos cómo, hasta desde el punto de vista del espacio narrativo, Hana está fuera de ese entorno de sufrimiento. Es como si ella le prestara ese material musical para que viva su duelo, pero Kip no le deja formar parte de él²⁷⁴. Puesto que ella ya ha empezado a curarse -como si Kip hubiera traído consigo el tema en sol mayor- puede seguir cumpliendo su función de enfermera para con otros personajes que están viviendo una experiencia como la que ella ya superó.

* EL *PATHOS* Y EL *PRATTON* EN EL PERSONAJE DE HANA

Existe un último aspecto en la caracterización musical del personaje de Hana que queremos comentar y que entendemos a partir de los conceptos aristotélicos del *pathos* y el *pratton* que comentamos en el epígrafe 2.1.2.3. del Capítulo II.

Hasta ahora hemos hablado de un tipo de música muy específico, y nos hemos centrado en el análisis de la composición original de Yared y en la evolución interna del personaje a nivel emocional. Por tanto, podemos decir que el nivel del *pathos* del personaje viene caracterizado por esta música instrumental original no diegética. Sin embargo, el nivel del *pratton*, donde vemos una evolución externa

²⁷⁴ En la escena, vemos a Kip en el interior del establo sentado y con la mirada al frente, mientras desde el exterior Hana golpea la puerta con rabia y desesperación tratando de ayudarle y gritándole: "¡Déjame entrar!" (Minghella, 1996, p.143).

de Hana por lo que hace, se manifiesta también musicalmente pero con otro tipo de música. Esta práctica es otro de los recursos narrativos de Minghella que se consolidaron a partir del trabajo con Yared y Murch en *El paciente inglés* y que se convirtió en algo habitual en películas posteriores.

Si bien esta teoría del personaje del *prattton* entiende al personaje *agente* como el que realiza acciones, no podemos adaptar literalmente este concepto al personaje de Hana desde el punto de vista musical. En realidad, la aplicación teórica que podemos hacer en este caso hemos de hacerla más desde el punto de vista de la manifestación externa de su alegría. Es evidente que el rasgo que más define a Hana desde un punto de vista eminentemente funcional es el hecho de que es una enfermera, algo que ella misma dice al paciente cuando éste le pregunta: “¿Por qué estás tan empeñada en mantenerme con vida?” (Minghella, 1996, p.31). Podríamos incluso entender este rasgo como parte de su necesidad dramática. Sin embargo, no es este aspecto del *agente* el que viene definido por la música, sino la manifestación externa, en forma de acciones, de su evolución y su mejoría. Reproducimos a continuación dos escenas musicales que tienen lugar en el monasterio y que comparten una serie de rasgos en común:

- En ambas vemos que la música es un elemento esencial en la escena con un rol dramático (en la primera Caravaggio está tratando de probar la memoria del paciente haciéndole adivinar las canciones que está poniendo en el gramófono, y en la segunda están todos juntos en el dormitorio del paciente celebrando con música y baile el final de la Segunda Guerra Mundial).
- El estado emocional de Hana es notablemente mejor que al comienzo de la película. Kip ya ha llegado a su vida y está empezando a generar interés en ella, viendo que hay un mundo fuera de las ruinas del monasterio.
- Se emplea en ambos casos música diegética procedente del gramófono del dormitorio del paciente. Las canciones pertenecen al corpus de canciones *jazz* y *swing*.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Entendemos, por tanto, estas canciones como una muestra de cierta esperanza, alegría y agitación dentro del monasterio. La llegada de Kip vuelve a ser un momento clave, no tan claramente definido como en el caso de la escena del Aria de Bach al piano, pero sí como una nueva etapa para Hana. A pesar de que al principio estuvieron el paciente, Hana y Caravaggio solos en el monasterio, no va a ser hasta después de un tiempo que Caravaggio decida empezar a poner música.

Ya vimos al hablar del espacio de la importancia de la música diegética en esta película, y en este caso nos encontramos con un espacio similar al que previamente definimos como espacio público. En realidad, podríamos hablar de microespacios creados dentro del monasterio, resultado de la convivencia de esta comunidad surgida allí. Aparte del viaje interno que todos están viviendo, comparten estos momentos musicales como muestra de su evolución. Ya Hana había hecho una manifestación externa en términos musicales al interpretar el Aria de las Variaciones Goldberg, con lo cual podríamos tomarlo como el primer signo de este aspecto del personaje como *agente*. Los sonidos diegéticos que definían el mundo del que procedía -explosiones, gritos, llanto- han dado paso a sonidos diegéticos en forma de música.

4.3.3.2. La música húngara y el concepto de transferencia musical

Los elementos del discurso cinematográfico son los encargados de proporcionar forma visual y sonora a los elementos de la historia, gracias a lo cual sucesos y existentes adquieren corporeidad.

Como ya vimos en el ejemplo de Hana, el elemento discursivo de la música tiene la capacidad de dar profundidad a los personajes. En este caso, a partir del análisis del uso de la música húngara, veremos cómo además esta profundidad se puede manifestar a través de la relación, influencia y experiencia compartida entre dos o más personajes.

En el epígrafe 4.2. hablamos detenidamente del origen de la música del folclore húngaro empleada por Minghella para *El paciente inglés* así como de los motivos para su uso. Se trata de dos canciones, *Szerelem, szerelem* y *Én csak azt csodálom*, empleadas como música no diegética excepto en una escena, en la que la primera es reproducida por Almásy en un gramófono. A pesar de tratarse de canciones diferentes, hemos decidido realizar un análisis conjunto de ellas ya que comparten muchas características y desde el punto de vista narrativo funcionan como un bloque musical temático único. Se trata en ambos casos de música de folclore húngaro en el mismo idioma musical e interpretado por la misma cantante, Márta Sebestyén, de manera que los rasgos musicales que comparten hacen de ellas piezas fácilmente identificables y asimilables entre sí.

Estas canciones húngaras se encuentran en un punto intermedio entre música original y música preexistente, ya que comparten rasgos de ambos tipos. Si bien fueron canciones elegidas por Minghella a partir de una serie de grabaciones discográficas preexistentes, fueron posteriormente editadas y adaptadas a las necesidades narrativas en combinación con otra serie de elementos musicales, de manera que el material musical original se vio ligeramente alterado. Aun así, no fueron cambios sustanciales como para entender estas canciones como ejemplos de música adaptada.

A continuación procedemos a analizar las escenas en las que se han empleado estas canciones, a partir de lo cual desarrollaremos el concepto narrativo de transferencia musical.

• INICIO



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La película se inicia con un lienzo sobre el que un pincel está dibujando una figura humana. Lo primero que comienza a sonar son ruidos de pequeñas botellas chocando entre sí, tintineo de cristales, ruidos de animales, palabras en árabe y llamadas a la oración. A continuación comenzamos a oír la voz de Sebestyén interpretando *Szerelem, szerelem*, interpretación vocal sin instrumentos que se convierte en el elemento sonoro protagonista mientras el resto de sonidos comienzan poco a poco a desaparecer. Casi finalizado el dibujo de la figura humana -como se puede ver en las imágenes que hemos incluido-, finaliza también este fragmento de la canción y entra en el corno inglés el tema en sí menor. Para el final de este tema, volvemos a oír de nuevo la voz de Sebestyén, pero en este caso simplemente tarareando una melodía similar a la que previamente cantó con letra.

Respecto a *Szerelem, szerelem*, queremos añadir que se trata de un fragmento de la canción, ya que fue editada prescindiendo de las tres estrofas finales. A continuación, reproducimos el texto que suena en la canción con su traducción al inglés²⁷⁵:

²⁷⁵ La traducción que aquí incluimos es de Henry Bayerle.

Recuperado de: http://courses.dce.harvard.edu/~clase116/hung_lmnt1.html. Última consulta, 20 de agosto de 2014.

Szerelem, szerelem

Szerelem, szerelem,
átkozott gyötirelem,
mért nem virágoztál
minden fatetejen?

Minden fa tetején,
diófa levelén.
úgy szaki[^]sztott volna
minden leány s legény.

Mer én is szaki[^]sztottam
s el is szalasztottam.
én is szaki[^]sztottam
s el is szalasztottam.

Ha jóra, ha szépre
régí szerető[^]mre.

Love, love

Oh, love love,
accursed torture,
why did you not blossom
on every treetop?

On the top of every tree,
on the leaf of a walnut tree.
So every maiden and unmarried young man
would have plucked it.

Because I too plucked it
and I let it slip away.
I too plucked it
and I let it slip away.

If I found a good one, a beautiful one,
my old lover²⁷⁶.

Tanto en la escena del gramófono como en la edición discográfica de la música de la película, se incluye la canción de acuerdo a la versión que grabó Sebestyén. La película, por tanto, comienza con este elemento musical, que se convirtió casi en el más recordado por parte del público. Se trata del primer contacto del espectador con el mundo musical de un relato que se inicia y que nos conduce al mundo de ficción musicalizado con él. Uno de los aspectos más interesantes desde el punto de vista musical es cómo esta canción fue editada en la sala de montaje con el resto de elementos musicales del bloque. En un primer momento, se inserta el tema en sí menor inmediatamente después de *Szerelem, szerelem*,

²⁷⁶ "Oh, amor amor, maldita tortura. ¿Por qué no creces en lo alto de los árboles? En lo alto de cada árbol, en la hoja de un nogal. Para que cada doncella y joven soltero lo pueda coger. Porque yo lo cogí y se me escapó. Lo cogí y se me escapó. Si encontrara uno bueno, uno hermoso... mi viejo amor" (traducción propia a partir de la traducción a inglés).

pero lo verdaderamente destacable es cómo sobre el tema en sí menor va a sonar también la canción húngara como si formase parte de lo mismo. Para Huvenne (2008) es un “ejemplo típico de la fascinante habilidad de Yared para mezclar música folk con su propia composición”, ubicando a la canción húngara en un lugar intermedio entre el mundo diegético y el no diegético. Si bien aquí radica parte de la riqueza musical de esta escena de apertura, Yared (en Padrol, 2006) comenta que fue también trabajo de Minghella y Murch.

El resultado del empleo de esta canción proporciona en realidad más preguntas que respuestas, ya que la variada combinación de elementos musicales y visuales ofrece un amplio abanico de posibilidades difícil de interpretar en un principio. Como veremos, la justificación del uso de esta canción y su *resignificación* desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica se irán perfilando a medida que estas canciones vuelvan a ser empleadas.

· DESCUBRIMIENTO DE LA CUEVA DE LOS NADADORES

Hasta el minuto 50 de la película no vuelve a aparecer esta alusión a la música húngara, que será en la escena en la que el grupo de exploradores -y más en concreto, Almásy- descubre la Cueva de los Nadadores.



Almásy: “¡Madox! ¡Madox!
Deprisa, ¡he encontrado algo!
Madox: ¿Qué es?
A: ¡D’Ag! ¡Bermann! ¡Rápido!



M: Dios mío. Están nadando. ¡Están nadando!”. (Minghella, 1996, p.63)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La escena, a diferencia de la primera, da una serie de claves y respuestas a algunas preguntas generadas al principio. Por ejemplo, conocemos el origen y ubicación de las pinturas de la secuencia inicial, ya que se trata de las figuras dibujadas en las paredes de la cueva: los nadadores. Vemos además que quien está pintando es Katharine, mientras el resto de exploradores recogen muestras y hacen fotografías. De hecho, el propio Minghella²⁷⁷ comenta que de esta escena sacó la inicial, no sólo desde el punto de vista visual, sino también musical, ya que fue la primera en la que probaron la combinación de la voz de Sebestyén con la composición de Yared en los primeros días de montaje.

El resultado musical vuelve a ser rico y complejo, formado en primer lugar por la introducción en canon haciendo los arpeggios ascendentes, el pedal en el grave, la música húngara y la variación libre del tema en si menor en el canon. Lo que está cantando Sebestyén, a pesar de no tener letra, se puede identificar como la melodía de *Én csak azt csodálom*, la otra canción húngara. Se hace además especial hincapié en crear un anclaje entre esa canción y las pinturas, ya que es prácticamente el único elemento musical que oímos mientras vemos el primer plano de lo que está pintando Katharine.

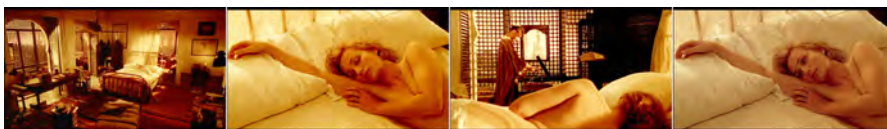
Así, la escena resulta reveladora a muchos niveles, ya que, a pesar de no saber todavía el origen de esta música húngara, ya es la segunda vez que se insiste en vincularla con el espacio de la Cueva de los Nadadores y sus personajes. Es más, adelantándonos a lo que va a venir, podemos incluso entender el empleo de esta canción como una forma de crear una anticipación narrativa acerca de la muerte de Katharine. Ésta escribirá sus últimas palabras dentro de ese espacio mientras Márta Sebestyén canta -con letra- *Én csak azt csodálom*. Aun así, la cuestión de cómo llega esa música a caracterizar o a pertenecer a un personaje como el de Katharine, será algo que podamos responder a partir del análisis de la siguiente escena.

• ESCENA DEL GRAMÓFONO EN EL DORMITORIO DE ÁLMÁSY

La escena tiene lugar en el primer aniversario de boda de los Clifton, lo que hace que resulte especialmente significativo el proceso de transferencia que aquí se produce. Katharine y Almásy se encuentran en el dormitorio de éste y mientras Katharine duerme en su cama, Almásy pone *Szerelem, szerelem* en el gramófono.

²⁷⁷ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

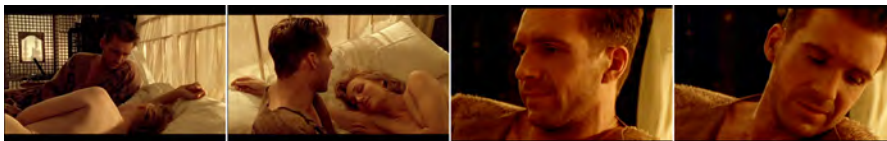
A continuación reproducimos la escena con sus diálogos, donde vemos que se produce un proceso de apropiación de la canción por parte de Almásy, como si fuese él quien caracterizase musicalmente la historia de amor entre ambos y ellos *fuesen* la canción o la canción de ellos.



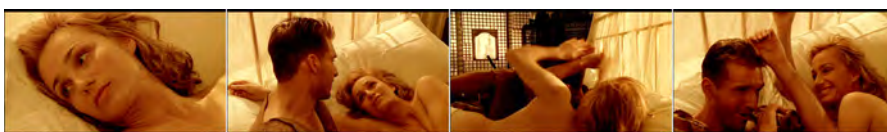
Katharine: “¿Qué es esto?”



Almásy: Es una canción popular. K: ¿Árabe? A: No. Es húngara. Mi *dajika* me la cantaba, cuando era niño en Budapest.



K: Es preciosa. ¿De qué trata? A: *Szerelem* significa ‘amor’.
Y la historia... Bueno, hay un conde húngaro. Un vagabundo. Un loco.



Durante años se embarca en una búsqueda... buscando Dios sabe qué. Un día es hechizado por una mujer misteriosa, una inglesa, una arpía que le pega...

... y él se convierte en su esclavo y le cose la ropa...

¡Para! ¡Para! ¡Siempre estás pegándome!”

(Minghella, 1996, pp.99-100)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Partiendo del hecho de que se trata de una relación adúltera que está teniendo lugar el día del aniversario de Katharine y Geoffrey, es especialmente significativo que sea el momento en el que Almásy decide *entregar* a Katharine algo tan suyo, hablándole de su infancia y sus orígenes en Budapest y compartiendo algo profundamente sustancial con ella.

Estamos ante un momento crucial en la película porque, a partir de las escenas que previamente analizamos, ésta comienza a ofrecer respuestas y claves a las dos anteriores:

- Por un lado, se aclara la procedencia de la canción que suena al comienzo de la película, tanto por su origen húngaro como por su vinculación con Almásy. Se crea además una asociación directa e inseparable entre *Szerelem, szerelem* y el personaje protagonista, en un sentido muy orgánico, ya que es el elemento musical más intrínsecamente vinculado a él.
- Además de definir su origen y su nacionalidad, nos habla de la forma de ser del personaje, ya que nos muestra la profundidad de sus sentimientos y su amor por Katharine de manera indirecta. Este gesto de introducir a Katharine en el espacio privado de su infancia hace de *Szerelem, szerelem* una canción para los dos, resultado de un proceso de transferencia a partir de la experiencia vivida juntos.
- Por último, se resuelve cierta dicotomía entre el *pathos* y el *pratton* del personaje de Almásy, al que hemos visto como un personaje algo distante, hermético y casi hostil -nivel de las acciones-, pero que a partir de esta escena y de esta canción, se revela como algo muy diferente – nivel de los sentimientos-.

Uno de los aspectos más interesantes de la escena es el paralelismo creado entre la espalda de Katharine y la Cueva de los Nadadores. Al comienzo de la película, se nos presenta a Almásy hablando un antiguo dialecto del árabe con un beduino en el desierto. El explorador húngaro le está preguntando por Zerzura, el oasis perdido que el grupo de exploradores del International Sand Club buscaba a mediados de los años '30. Las indicaciones que recibe Almásy para encontrar la

Cueva de los Nadadores, en Zerzura, hablan de que tiene la forma de la espalda de una mujer. A continuación reproducimos esta escena en la primera imagen; en la segunda y tercera, el descubrimiento de la Cueva a partir del dibujo que Almásy hizo; y en las dos últimas, la referencia de nuevo a la forma de la cueva pero en esta ocasión, en el cuerpo de Katharine.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Se produce así un paralelismo entre ambos elementos, de los que Almásy va a ser el descubridor y conquistador, ya que decide reclamar un omóplato de Katharine para sí, así como su escotadura supraesternal, a la cual va a bautizar como 'el Bósforo de Almásy'. Mientras tanto, el elemento que musicaliza este momento de conquista territorial es la canción húngara, igual que lo fue durante el descubrimiento de la Cueva de los Nadadores.

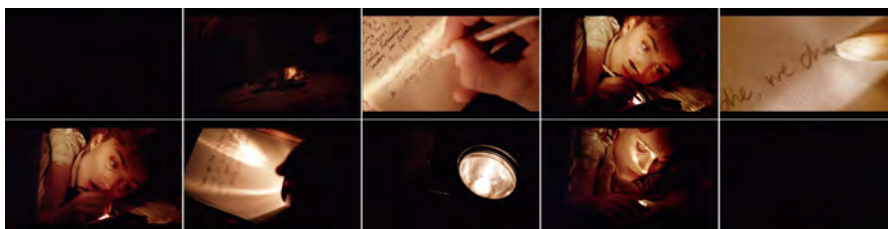
Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre ambas escenas desde el punto de vista discursivo, ya que en todas las ocasiones en que se emplea música húngara, se hace de ella un uso no diegético, excepto en ésta. Si bien no sólo se trata de una pieza diegética que podría estar sonando de fondo, se trata en realidad de una pieza con una importante relevancia dramática, para la cual se escribió una escena en la que el protagonista decide reproducirla en un momento de intimidad para declararle su amor a una mujer. De hecho, es la única pieza diegética asociada a Almásy en privado, algo que también nos proporciona información acerca de su forma de ser, como alguien difícil de conocer y de definir ²⁷⁸. Esta indefinición se da por tanto en *Szerelem, szerelem*, donde Katharine, con una perspectiva eminentemente occidental, confunde con una canción árabe. La experiencia de ella, por tanto, parte de su vivencia con Almásy en el desierto, un espacio simbólico que la envuelve y contextualiza, haciendo de ella

²⁷⁸ Abordaremos el aspecto de los rasgos definatorios de Almásy desde el punto de vista musical en el epígrafe 4.3.5.2. centrándonos en la mediación narrativa.

“una esposa diferente” (Minghella, 1996, p.101), como previamente analizamos. Sin embargo, lo que podría significar el tema en si menor en la encarnación del espacio del desierto hacía referencia a un nivel algo más épico que lo que esta escena nos muestra en realidad. La conexión íntima de la relación con Almásy es *Szerelem, szerelem*, en un sentido más lírico, puesto que es su confesión, entrega y declaración de amor, ya que como veremos en el epígrafe 4.5.4., a diferencia de la música húngara, el tema en fa menor no es en realidad el tema de amor.

· MUERTE DE KATHARINE

Si bien no vemos realmente morir a Katharine, sí se trata de la última escena de la película en la que aparece con vida. Podemos intuir que está a punto de morir, ya que está escribiendo acerca de la muerte, el frío que siente en la cueva y el hecho de que se ha apagado la luz de su lámpara, lo cual será además una metáfora en la escena de la muerte del paciente. Tras el accidente de avión en el que Geoffrey trató de matar a Almásy, éste ha dejado a Katharine en la Cueva de los Nadadores para tratar de encontrar ayuda. El bloque de música empleado es en este caso *Én csak azt csodálom*, cuyas primeras palabras dicen: “Sólo me pregunto cómo uno puede sobrevivir un solo día sin ver a su amor” (véase Anexo II), que es exactamente lo que está ocurriendo en la imagen.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

A pesar de la importancia de que Katharine muera en el espacio del desierto²⁷⁹, en realidad muere en el espacio de la Cueva de los Nadadores, lo cual resulta

²⁷⁹ Tras el accidente del avión, le dice específicamente a Almásy que no quiere morir allí: “No quiero morir en el desierto. Siempre he tenido en mente un funeral bastante elaborado. Himnos concretos. Y sé exactamente dónde quiero que me entierren. En el jardín donde me crié. Las vistas al mar” (Minghella, 1996, p.158).

significativo y casi irónico si tenemos en cuenta la pasión que siente por el agua, casi como si de su medio natural se tratase²⁸⁰. Para ella, la aventura del desierto ha sido, tal y como plantea Niroumand (2012), un intento de escapar de los límites “de su clase, su estilo de vida aristocrático. Viene al desierto a experimentar una nueva vida” (p.139) como una ‘esposa diferente’, lo cual “implica, por definición, una vida normal como una ‘esposa normal’ para el pobre ‘marido normal’ que representa Geoffrey” (Laing, 2007, pp.80-81). De esta manera, como vimos en la escena analizada anteriormente y como se confirma en ésta, *Szerelem, szerelem* representa para ella el mundo oriental, exótico y atractivo que ha encontrado en su aventura del Norte de África. Nos encontramos así con un proceso de transferencia musical como resultado entre la relación entre Almásy y Katharine, donde él le *hace entrega* a ella de una canción y de todo lo que esta canción implica. En la escena de la muerte de Katharine, en vez de sonar esa misma pieza, suena *Én csak azt csodálom*, como culminación del proceso de transferencia en el que ha evolucionado la canción original. El escenario de la muerte de Katharine está paradójicamente musicalizado con música de Almásy, como representación –y posterior *resignificación*- del anclaje profundo y simbólico creado en la escena del gramófono, la influencia que él y la experiencia en el desierto han ejercido sobre ella y la muestra de que no podemos entender el personaje de Katharine sin Almásy.

Por último, cuando Almásy llega a la Cueva de los Nadadores en busca de Katharine, volvemos a oír la voz de Sebestyén cantando la parte tarareada de *Szerelem, szerelem* editada con la coda. De nuevo, se repiten una serie de elementos de la historia musicalizados a través de este tema: el espacio de la Cueva, las pinturas, la muerte de Katharine y la presencia de Almásy. Creemos por ello que es especialmente destacable el hecho de que se musicalice el momento y el lugar de la muerte de ella con la música de él.

²⁸⁰ En el epígrafe 4.3.1. comentábamos el gusto de Katharine por el agua.

• FINAL



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En el epígrafe 4.3.1.3., hablábamos de la simbolización del espacio del desierto poniendo como uno de los ejemplos la escena final de la película cuando Hana deja el monasterio. Sin embargo, nos centramos en el tema en si menor -que era el aspecto musical directamente relacionado con el espacio-. En esta ocasión, como eslabón último del proceso de transferencia y también cerrando la película, la música húngara es uno de los elementos musicales protagonistas del bloque final. Es a partir de ese momento -últimos segundos antes de que llegue el fundido a blanco y la entrada de los créditos-, cuando entra la voz de Sebestyén cantando la parte tarareada de *Szerelem, szerelem* superpuesta sobre el tema en sol mayor en piano. Es interesante observar cómo se trata de la única escena de Italia y de Hana en la que se emplea esta música, ya que hasta entonces ha sido un material directamente vinculado a Almásy y posteriormente vinculado a Katharine. En este caso, estamos ante una vinculación indirecta, ya que Hana no conoce esta canción ni ha participado de la vivencia exótica y lejana que los amantes han dejado en el desierto. Sin embargo, ha compartido la experiencia a través del paciente, que ha sido su confidente durante los meses que han vivido en el monasterio.

* Desarrollo del concepto de transferencia musical

Como hemos visto en el análisis de estas escenas, el uso de *Szerelem, szerelem* es rico y original, ya que goza de una relevancia narrativa de la que carecen otras piezas de música en la película. En primer lugar, estamos ante un elemento musical a medio camino entre la música preexistente y la composición original, ya que ha sido ligeramente modificada y adaptada a las necesidades narrativas. Esta modificación ha tenido lugar a varios niveles: se ha prescindido de algunas estrofas que tenía la canción original, se ha editado la pieza y mezclado con otros elementos musicales como el pedal hecho por el coro de doce hombres o el tema en sol mayor, y se ha empleado tanto a nivel diegético como no diegético. Es

como si *Szerelem, szerelem* se asimilase como parte de la composición original, o al menos ése va a ser el uso que hasta cierto punto se le dé. Y a pesar de que no se trate de alteraciones musicales sustanciales, sí traspasa la barrera de lo diegético para adentrarse en niveles más internos, siguiendo la práctica del empleo de la música original por parte de Yared y Minghella. Esta flexibilidad y permeabilidad del uso de esta música húngara permiten crear procesos narrativos más profundos y sustanciales que los que analizamos al hablar de las canciones de *jazz* y *swing* en la definición del espacio público. Xalabarder (en Olarte, 2005) habla de la “música repercutida” para referirse a aquélla “cuyos cambios se ajustan o adecuan a la evolución del argumento o de los personajes, marcando pautas distintas” (p.176). Si bien entendemos que éste podría ser un ejemplo de música repercutida, creemos también que la definición resulta algo vaga, ya que los cambios que puede sufrir una pieza musical pueden ser muchos y muy diferentes, así como sus posteriores aplicaciones narrativas. En este caso, las alteraciones que comentamos afectan tanto a los niveles de la historia como a los del discurso. Así, vemos que con *Szerelem, szerelem* se teje a lo largo de la narración una maraña de significados y matices que nacen del personaje de Almásy pero que van a servir para caracterizar a otros como Katharine o Hana. Y a su vez esta maraña, a medida que va avanzando la historia, irá evolucionando y *resignificándose* al entrar en contacto con otros personajes y con otras tramas. Uno de los aspectos más interesantes de la música húngara es que la primera canción que se emplea sufre una evolución que se manifiesta en la segunda, ya que será *Én csak azt csodálom -y no Szerelem, szerelem-* la canción empleada para mostrar el efecto de Almásy sobre Katharine al morir ésta en la Cueva de los Nadadores.

Se produce así un proceso narrativo que hemos llamado transferencia musical de Almásy a Katharine materializado en esta música húngara. A pesar de que sea *Szerelem, szerelem* la canción que él le muestra a ella, la forma que tendrá Katharine de asimilar esa experiencia y en cierto modo de evocar la presencia de Almásy en la Cueva de los Nadadores va a ser a través de la otra canción. Si bien la transferencia se plantea en la película en varias ocasiones, podemos hablar de la culminación de la misma en la escena de la muerte de ella: misma voz, mismo idioma y mismo estilo melismático que *Szerelem, szerelem*, pero adquiriendo una

forma distinta sólo para Katharine. De hecho, *Én csak azt csodálom* está mucho más vinculada a Katharine a nivel narrativo que la otra canción, y le será asociada directa y exclusivamente a ella. Una de las principales cualidades de *Szerelem, szerelem* radica en el hecho de ser una canción, ya que “está ligada a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento” (Chion, 1997, p.287). Con lo cual tiene esa capacidad de viajar en el tiempo y en espacio como hace en *El paciente inglés*, donde se le asocia hasta al personaje de Hana en Italia. Como comenta Chion (1997), la canción es “símbolo de un destino encerrado en algunas notas y en algunas palabras; puede pasearse por todo el filme, silbada, tarareada, entonada con o sin palabras, con música de pantalla o de fondo. [...] Encarna el principio de circulación mismo” (p.288).

Podemos entender que el proceso de transferencia se inicia en el momento en que se conocen pero empieza a materializarse en la escena del gramófono, en la que algo que es exclusivamente de Almásy va a ser también de Katharine, hasta el punto de que el propio personaje protagonista va a asumir que el texto de esa canción habla de ellos dos. Sin embargo, ya hemos observado en la escena inicial y en el descubrimiento de la Cueva de los Nadadores que ese espacio está musicalizado también con esa misma música. De nuevo jugando con la metáfora de la conquista y la colonización, el espacio de la Cueva -en forma de espalda de mujer- es el espacio descubierto por Almásy, y será ese espacio en el que Katharine finalmente muera. Pero lo que resulta llamativo para entender la profunda conexión de ambos personajes es el hecho de que es la música de él la que sonoriza y envuelve el espacio de ella. Como una forma de interiorizar y hacer suya la historia vivida por Katharine con Almásy, capaz de viajar de un personaje a otro, y de calar en un contexto distinto al original. Si nos limitamos a analizar la escena inicial prescindiendo de la escena del gramófono, nunca llegaremos a comprender el origen de esa canción y la justificación de su presencia sonorizando un espacio y unas pinturas. Por otro lado, si nos limitamos a analizar la escena del gramófono prescindiendo de la escena inicial o de la muerte de Katharine en la Cueva, estaremos despreciando el alcance que tiene este material musical adaptado y enriquecido.

Estamos, por tanto, ante un proceso narrativo en el cual los rasgos, valores, matices o características que definen a un personaje le son transferidos a otro mediante la asociación de un tema musical, un estilo o un conjunto de músicas. En

el Capítulo II, al hablar de la caracterización musical de personajes, pusimos el ejemplo de *El talento de Mr. Ripley* y la transferencia que se produce entre el personaje de Dickie y el de Tom, donde un personaje trata de parecerse a otro a todos los niveles a través del consumo de música *jazz*. Lo que hemos de destacar en el caso de *El paciente inglés* es el hecho de que se trata de una transformación más interna que externa, resultado de la influencia de un personaje sobre otro o de la experiencia común entre ambos. Es esto lo que ocurre con el personaje de Hana, que vive una transferencia indirecta pero que en cierta manera sí ha sido testigo y confidente de la historia de amor vivida en el desierto. Como dijimos previamente, y como desarrollaremos más adelante, el tema en fa menor no es en realidad el tema 'de amor' -hablando en términos muy simplificados-. Sino que el material musical que hace una verdadera alusión al componente romántico en el sentido más puro y desnudo es *Szerelem, szerelem*.

La profundidad que puede alcanzar el proceso de la transferencia musical es variable, y en ocasiones puede ser muy sutil, pero no deja de ser un recurso narrativo bastante frecuente en el cine. Su potencial radica en el hecho de que puede tratarse de muy diferentes tipos de música, siempre que tengan aspectos en común para que se pueda producir esta asimilación entre las diferentes piezas. Como hemos visto en este ejemplo, no es necesario que el tema abandone al personaje que 'lo transfiere' sino que puede ser compartido, pero su potencial narrativo está en el hecho de que en cada uso del mismo puede darse un proceso de *resignificación*, donde los significados previos cambian, se adaptan y nutren el mundo simbólico en el que se mueven los personajes.

4.3.3.3. Caravaggio, la anticipación narrativa y la ausencia de un tema musical propio

Ya vimos cómo David Caravaggio se presenta en la historia como algo diferente a lo que realmente es. Llega al monasterio de la Toscana en busca del paciente pero haciendo creer a Hana que son vecinos en Montreal y que viene a comprobar cómo se encuentra. El personaje tiene un pasado común a los exploradores de El Cairo,

más cercano al matrimonio de los Clifton que a Almásy. Sin embargo, conoce a éste de vista y tienen amigos en común. En una de las escenas -una analepsis que no pertenece al paciente, sino a Caravaggio- lo vemos trabajando con Geoffrey Clifton en la Embajada Británica de El Cairo. Fue la forma empleada por Minghella²⁸¹ para añadir cierta implicación emocional y personal a la historia de los Clifton en relación a Caravaggio, y una oportunidad de conocerlo como era realmente, antes de ver al personaje que llega al monasterio herido física y emocionalmente.

Su historia ha de entenderse necesariamente de la mano de Almásy, ya que el hecho de que éste entregase los mapas de la expedición a los alemanes hizo que los espías de Rommel pudiesen acceder al desierto. Caravaggio -nombre en clave 'Alce'- fue fotografiado, encontrado y arrestado por colaborar como espía en el Norte de África, y en consecuencia torturado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Su herida física -que no conocemos desde el inicio de la película- implicó cortarles los pulgares en un interrogatorio en busca de nombres e información.

Empleando el término de Field (2001), su 'necesidad dramática' se revelará por tanto bien avanzada la película, cuando sepamos que lo que le ha llevado al monasterio ha sido su intención de matar al paciente. Así, se trata de un personaje que juega al *ser* y el *parecer* propuesto por Todorov (en VV.AA., 1977) como si de dos niveles del personaje se tratara, y cuya única justificación de la presencia en el monasterio es su vinculación con Almásy. La presencia de Caravaggio en la película sirve para contar la historia de Almásy al completo y comprender las consecuencias personales y políticas del comportamiento ingenuo e irresponsable de éste. De esta forma, vemos cómo desde un principio, el personaje de David Caravaggio vive anclado, definido y marcado por el pasado, y de manera explícita o implícita, sus diálogos están vinculados con la historia del desierto, el pasado de Almásy o el matrimonio Clifton²⁸². Se va así

²⁸¹ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁸² Éstas son algunas de las líneas de este personaje, lo cual le servirá para iniciar parte de su particular "investigación" tratando de averiguar si el paciente es en realidad el conde húngaro Lazslo de Almásy: "En África, siempre había huevos, pero nunca gallinas"; "Conde Almásy, ¿le dice algo ese nombre? ¿O Katharine Clifton?"; "¿Y si le digo que él me hizo esto? [...] Soy uno de sus fantasmas y ni siquiera lo sabe. [...] Pregúntele a su santo quién es. Pregúntele a quién ha matado. [...] ¡No creo que haya olvidado nada! ¡Creo que quiere olvidar!"; "Lo vi escribir en ese libro en la embajada de El Cairo. Cuando yo tenía pulgares y usted tenía cara y nombre" (Minghella, 1996, pp.38, 43, 52 y 146).

marcando la importancia del pasado para entender el presente de Caravaggio y su justificación narrativa en la historia, algo que se refleja en el desarrollo de la narrativa musical cinematográfica, como veremos a continuación.

En líneas generales, y haciendo una primera aproximación, tiene una relación bastante activa con la música diegética, ya que lo veremos bailando con Hana en la celebración del final de la guerra o tratando de probar la memoria del paciente haciéndole averiguar cuáles son las canciones que reproduce en el gramófono. Sin embargo, y a pesar de tratarse de un personaje que se presenta de manera individual y cuyo lugar en la historia se muestra a través de un episodio narrativo casi independiente, Caravaggio carece de un tema musical propio.

· LLEGADA DE CARAVAGGIO AL MONASTERIO

La escena en que conocemos a este personaje es a su llegada al monasterio, mientras Hana cuida del huerto. No sabemos nada de él y lo que le cuenta a la enfermera acaba por no ser verdad, aunque de entrada ni ella ni el público lo saben.



Caravaggio: "¿Hana?"	C: He conocido	Aparentemente	... en Montreal.
Hana: ¿Qué quiere?"	a su amiga Mary.	somos vecinos.	Cabot, al Norte
	Dijo que pasara	Mi casa está a dos	de Laurier.
	a ver si estaba bien.	manzanas	
		de la suya...	



Bon jour.	H: Bon jour.	C: Para usted. Me gustaría decir	Mi nombre es David
		que es mío, pero es	Caravaggio, pero
		de parte de Mary.	nadie me llama
			David. Les parece
			absurdo no
			aprovechar lo de
			Caravaggio".

(Minghella, 1996, pp.36-37)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Decide quedarse en el monasterio diciéndole a Hana que su labor allí es tratar de convencer a los partisanos de que abandonen las armas. Uno de los aspectos más llamativos es que la presentación del personaje es sin música -no se trata, sin embargo, del único caso- y en un primer momento se hace creer al espectador que su vinculación es con el personaje de Hana. Sin embargo, ya de entrada vemos a un personaje con ciertos dobleces, ya que a continuación, cuando entra con Hana a la cocina, roba dos dosis de morfina sin que ella se dé cuenta. Puede surgir además cierta sospecha a partir de su comportamiento ya que insiste demasiado en quedarse en el monasterio cuando Hana claramente le ha mostrado su disconformidad y extrañeza ante la historia que él ha contado sobre Mary.

• PRIMERA ESCENA CON EL PACIENTE

Estas primeras sospechas empiezan a tomar forma cuando a continuación, tras haberle contado Hana al paciente que Caravaggio se va a quedar en el monasterio, lo vemos a escondidas tratando de oír la conversación entre ambos.



Hana: "No va a molestarlo.	H: Estamos en guerra.	P: ¿Por qué?
Paciente: No puede.	El origen cobra	No me gusta esa idea."
Ya estoy molesto.	importancia.	(Minghella, 1996, p.40)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Esta escena, a pesar de que el paciente no se dé cuenta de ello, es la primera en la que lo vemos con Caravaggio, de hecho, ambos comparten plano con Hana. Como se puede apreciar, el paciente está incómodo con su presencia en el monasterio y Caravaggio lo oirá desde el exterior de la habitación. Ésta es la primera escena en la que se asocia algún tema musical a este personaje, y se trata de estos cuatro compases ²⁸³ que hemos reproducido junto con las imágenes, para corno inglés, clarinete y cuerda.

Si bien puede resultar algo complicado identificar el origen temático de este bloque musical, hay dos aspectos del mismo que pueden ayudarnos a relacionarlo con el tema en si menor: el empleo del corno inglés -en el pentagrama superior- y sobre todo, el intervalo de tercera menor. Al hacer el análisis musical de la composición de Yared, y como hemos visto ya en numerosas ocasiones, el intervalo de tercera menor fue elegido por el compositor como el germen musical del cual iba a nacer todo y en función del cual iba a conectarse todo. A pesar de que originalmente se tratase de un intervalo descendente -re-si-, la inversión del mismo haciéndola ascendente se empleó también con frecuencia -si-re-. En este caso, nos encontramos con la misma relación interválica de la versión ascendente pero partiendo de un fa # y yendo a un la (indicado en rojo), con lo cual se mantiene el rasgo principal de identidad respecto al tema en si menor.

Es importante advertir que es este tema el que se asocia por primera vez a Caravaggio, un tema que además pertenece más al pasado que al presente. Así, desde un principio, vemos que la primera escena que se musicaliza es en la que Caravaggio comparte espacio con el paciente, y no en la que se presentó originalmente a Hana. Es más, lo primero que musicalmente adquiere relevancia en este personaje recién llegado es su vinculación, aunque remota y algo escondida, con el espacio simbólico del desierto y todo lo que ya comentamos acerca del tema en si menor. Se produce además una correspondencia entre historia y discurso desde el punto de vista de la forma que adquieren el personaje y el tema musical. Lo que hace Caravaggio para entrar en el monasterio es adquirir o fingir que tiene una identidad diferente a la real, escondiéndose bajo una máscara que no nos deja conocer al personaje plenamente. Aun así, sí sabremos algo de él nada más llegar

²⁸³ Bloque denominado por Yared en el manuscrito de su partitura de dos maneras: “Caravaggio eavesdrop” y “Kip’s bomb”.

que comparte con el personaje del paciente y está en coherencia con el mundo simbólico representado en el tema en si menor: su vinculación con África en el pasado. De igual manera, el tema en si menor está escondido bajo una variación bastante libre y adquiere una apariencia notablemente distinta a la original, sin embargo mantiene su rasgo de identidad en el uso del intervalo de tercera menor. Será ésta la clave narrativa que debemos emplear para seguir con el análisis del personaje de Caravaggio y su caracterización musical.

Inmediatamente después de esta escena, Caravaggio se presenta al paciente y comienza a hacerle preguntas referidas a su nombre y su pasado (ya que el paciente dice no recordar cómo se llama). Así, Caravaggio le menciona si los nombres de Conde Almásy o Katharine Clifton le resultan familiares. Si bien es provocada por Caravaggio, se produce una analepsis por parte del paciente, que recordará el momento en que se encontró con Katharine en el mercado de El Cairo. Al hablar previamente de esta escena²⁸⁴, comentamos la inseparable conexión que existía entre la introducción para canon y el espacio geográfico del desierto. Y aunque no se relacione tanto este recuerdo con Caravaggio como con el paciente, esta escena nos indica que aquél conoce a los Clifton, y que hasta cierto punto forma parte de la historia general. Así que si de alguna manera pudimos fijar cierta vinculación entre Caravaggio y el tema en si menor, aquí se confirma que existe una conexión entre Katharine, Almásy, Geoffrey, Caravaggio y El Cairo, conectados todos por la introducción para canon y la alusión al desierto.

• CONVERSACIÓN ENTRE CARAVAGGIO Y HANA ACERCA DEL PACIENTE

La escena tiene lugar en la cocina del monasterio, una noche en la que Hana se ha quedado dormida junto al paciente y se despierta alterada por una pesadilla. Tras dirigirse a la cocina, comienza a refrescarse con agua de una palangana y llora sobre la mesa. Caravaggio entra y le pregunta cómo se encuentra y si está llorando por su pobre paciente. A partir de ahí, vuelve a sacar el pasado a colación diciendo a Hana que lo que le ha pasado en las manos fue culpa de él. Mientras tanto, el paciente desde su cama lo oye y de la mano de la introducción para canon y del pedal, la escena se traslada al desierto.

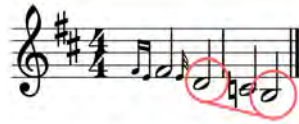
²⁸⁴ En el epígrafe 4.3.1.2. acerca de la definición del espacio geográfico del desierto.



Caravaggio: "Pregúntele a quién ha matado.

Hana: Por favor. No le quiero ver en esta casa.

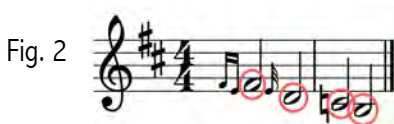
C: No creo que haya olvidado nada. ¡Creo que quiere olvidarlo!"
(Minghella, 1996, p.52)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Caravaggio habla de su vinculación con el paciente acusándole de ser el responsable de lo que le ocurrió (algo que sabremos más adelante a partir de una narración que hace al paciente), aunque en realidad el espectador aún no sepa por qué. El tema empleado para musicalizar esta escena es de nuevo el tema en si menor pero en una forma todavía poco clara. Se trata de una variación algo simplificada de la variación libre del tema en si menor:



Transcripciones musicales propias realizadas a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Aquí mostramos la variación libre del tema en si menor²⁸⁵ (Fig. 1) en comparación con esta simplificación de la misma variación (Fig. 2). Más allá de que el compás cambie (de un 3/4 a un 4/4 respectivamente) y el registro en la segunda sea de una octava más grave, se mantienen las notas principales en la misma parte del compás (indicado en rojo) haciendo una escala descendente. A pesar de que aún no hayamos analizado el uso de la variación libre del tema en si menor, ésta ha aparecido ya en la escena en la que Katharine cuenta la historia de Giges y Candaules²⁸⁶ a los exploradores. En este caso el tema se encuentra también algo escondido y los rasgos que lo caracterizan son diferentes a los de la escena anterior. Sin embargo, esta recurrencia al tema en si menor nos muestra cómo la sombra de la historia principal sobrevuela como un fantasma sobre el monasterio y sobre Caravaggio. La relación entre ambos personajes se van definiendo muy poco a poco pero todavía jugando con la identidad musical y la del personaje.

• TORTURA DE CARAVAGGIO

Van a pasar cuarenta minutos hasta que vuelva a sonar el tema en si menor asociado a este personaje. Se trata de la escena de la tortura, episodio narrado por él al paciente a partir de una pregunta que éste le hace: “¿Qué tiene bajo los guantes?” (Minghella, 1996, p.108). Caravaggio le cuenta cómo fue encontrado y torturado por los espías de Rommel en Tobruk en junio de 1942. A partir de aquello, se ha dedicado a buscar al hombre que lo fotografió, al que lo torturó y al que facilitó la entrada de los alemanes a El Cairo. Como comenta Laing (2007), se trata de la única analepsis que pertenece exclusivamente a Caravaggio, lo cual nos permite ver la historia también desde su punto de vista.

²⁸⁵ Que ya analizamos en el epígrafe 4.2.1.3.

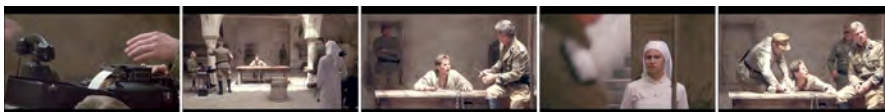
²⁸⁶ Analizaremos en profundidad esta escena y el significado de esta historia en el conjunto del relato en el epígrafe 4.3.5.2.



Muller: “Estoy harto de esta sala, de este calor y del teléfono.

¿Qué hace? Soldado: Los Convenios de Ginebra.

¿Qué?



Caravaggio: ¡Venga! ¡No puede hacer eso!

M: ¡Venga aquí! ¡Tú! ¡Vamos!

C: ¡Le daré nombres! ¡Le daré nombres!

¿Qué nombres ha dicho?



¡Déjeme pensar! ¡Déjeme pensar! No puedo pensar. Los conozco. Déjeme pensar. Lo prometo.



Por favor, no. ¿Qué nombre ha dicho?

¡Vamos!

M: ¿A qué espera?

¡Lo prometo!

¡Los conozco! M: ¡Vamos!

C: ¡No recuerdo

C: ¡Por Dios! ¡Dios, no!

¡Por favor! ¡Las

¡Lo prometo!

los nombres!

manos no!

¡Mis manos! ¡Dios!



C: ¡Dios! ¡Dios mío! ¡Por favor, no!

¡No, por favor!





C: (voz over): ¿El hombre
que me quitó los pulgares?
Al final lo encontré. Lo maté.

¿El que me fotografió?
También lo encontré.
Tardé un año.
Está muerto.

Otro hombre enseñó
a los espías alemanes
cómo entrar en El Cairo.
Lo he estado buscando".
(Minghella, 1996, pp.115-117)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Esta escena de la tortura está musicalizada con dos temas combinados: por un lado, la introducción para canon -con lo que comienza el bloque- y por otro, la variación libre del tema en si menor para corno inglés. Ambas partes se repiten a lo largo de la escena, donde además se suma el efecto producido por el pedal y algunos compases en las cuerdas que sirven como elementos de transición entre las diferentes secciones²⁸⁷. Sin embargo, ésta es una de las escenas en las que el paisaje sonoro cobra un mayor protagonismo, ya que el espacio está considerablemente saturado de elementos sonoros diegéticos no musicales que no vemos pero que oímos: disparos, motores de aviones, sirenas de vehículos, etc. Estos sonidos conviven con el bloque musical y curiosamente, antes del comienzo de la música, se emplea el sonido casi aislado de una mosca para hacer resaltar el silencio y la tensión previos a la mutilación de Caravaggio. Sonorizar el pasado de este personaje de esta forma implica en cierto modo una asimilación con el pasado bélico de otros personajes del monasterio (tanto del paciente, como de Hana, Kip o Hardy), ya que todos proceden de un origen similar.

²⁸⁷ En los audiocomentarios de la edición en DVD (2004), Minghella comenta que paradójicamente Yared musicalizó esta escena sin mirar las imágenes. La escena le resultó demasiado desagradable y prefirió trabajar sin mirar.

El propio Minghella²⁸⁸ comenta que la música en esta escena ubica la historia en el pasado, como si surgiese de la memoria, lo cual, como hemos visto hasta ahora, es lo que se ha hecho desde el principio: vincular a Caravaggio con la historia que tuvo lugar en el desierto. De hecho, musicalmente hablando, nos encontramos en este caso con una forma mucho más clara, pulida y próxima a la forma original del tema, de manera que también de forma más clara y cercana se va estableciendo la conexión argumental entre ambos personajes. Ya en la narración de Caravaggio, Fenelon Barnes ha comentado que fue Almásy quien entregó los mapas de la expedición a los alemanes. Sin embargo, falta aclarar el porqué y sus circunstancias, lo cual será explicado por el propio paciente en la escena que analizamos a continuación.

• INTERROGATORIO Y CONFESIÓN

Tras conocer la historia de la tortura de Caravaggio y el final de la guerra, éste y el paciente finalmente tienen la conversación que Caravaggio ha estado buscando tener a lo largo de toda la historia. En ella, el paciente le habla del accidente de avión que sufrieron los Clifton y su promesa de regresar a la Cueva de los Nadadores en busca de Katharine, para lo cual tuvo que pedir ayuda a los alemanes a cambio de los mapas de la expedición. Para Ondaatje²⁸⁹, y en relación a los procesos judiciales que iban a tener lugar a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, esta escena tiene los elementos propios de un juicio: interrogatorios, confesiones, acusaciones, asunción de responsabilidad o la oportunidad del acusado de explicar sus motivos. Minghella con ello quiso mostrar las terribles consecuencias derivadas de la traición personal y política, que al fin y al cabo es casi el *leitmotiv* argumental de la película²⁹⁰.

Esta confesión final es una revelación de la auténtica naturaleza, causas y motivaciones de los protagonistas para su comportamiento. Recuperando de nuevo un concepto aristotélico, nos encontramos ante un proceso de *anagnórisis*,

²⁸⁸ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁸⁹ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

²⁹⁰ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

donde se produce un “descubrimiento o reconocimiento al nuevo curso de la acción (*peripeteia*) y que produce el desenlace” (Shipley, 1962, p.33). Supone una revelación por parte de ambos, ya que Caravaggio se da cuenta de que no puede matar al paciente, y Hana llega a comprender mejor las circunstancias que envuelven a la persona que ha estado cuidando. La admisión de responsabilidad por parte del paciente es también en cierto modo una admisión de responsabilidad de la tortura de Caravaggio, ya que es todo consecuencia de lo mismo.



Caravaggio (voz over): Paciente: No. No. C: ¿Y no mató usted a los Clifton? P: Ella...
 “¿Entonces no sabía que Madox se suicidó?”



...está... Ella está muerta. Ella. Dios... Quizá... Quizá fui yo.
 Quizá fui yo.”
 (Minghella, 1996, pp.150-151)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

En esta escena ya se emplea el tema en si menor en su estado original y para corno inglés. Hemos transcrito la línea de la melodía pero el bloque incluye también el acompañamiento en las cuerdas como fue reproducido en el epígrafe 4.3.1.3. Por tanto, se produce también una revelación a nivel musical, ya que se pone de manifiesto de manera transparente y clara el tema que está detrás de la historia de Caravaggio. Ha sido este personaje quien ha traído el pasado al monasterio, especialmente la parte de ese pasado que el paciente desconoce: las consecuencias de su comportamiento. La relevancia de la escena radica por un

lado en aclarar la naturaleza de la relación de Caravaggio con el paciente, y por otro en mostrar este aspecto de la historia tanto a Hana como al espectador.

• TRAS LA CONFESIÓN

Tras la confesión, ha llegado el amanecer y todo ha cambiado: la luz, el color y el momento. Como comenta Caravaggio, “llega la mañana y el veneno se va” (Minghella, 1996, p.167), y con ello, cambia también su actitud. Si el personaje llegó al monasterio con la intención de matar al paciente, su necesidad dramática claramente ha cambiado. Minghella²⁹¹ entiende la escena de la siguiente manera:

Esta parte de la película es acerca de la sanación [...] Todos se han curado. Caravaggio lo ha hecho dejando correr un velo sobre lo que ha pasado, que no sólo afectó a sus manos, sino que le afectó a él a todos los niveles.

De igual manera, la culpabilidad que podría sentir el paciente parece haber desaparecido a pesar de que el vínculo que les une sigue siendo el mismo.



Paciente (en off): “Volví al desierto y a Katharine con el avión inglés de Madox y gasolina alemana.

Cuando llegué a Italia en mi gráfico escribieron ‘paciente inglés’. ¿A que tiene gracia?

Después de todo, me volví inglés. Caravaggio: Llega la mañana y el veneno se va, ¿verdad?



Noches negras.

Pensaba matarlo.
P: No puede matarme.

Morí hace años.

C: No. Ya no puedo matarlo”
(Minghella, 1996, p.167)

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

²⁹¹ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

Musicalmente entonces, se mantiene el tema en si menor con la línea melódica prácticamente en su forma original (excepto por algunas variaciones rítmicas). Sin embargo, ya que todo ha cambiado y la historia toma un nuevo rumbo, se emplea la variación en la que el clarinete lleva la melodía y el arpa el acompañamiento. Así, la intensidad y gravedad de la escena de la confesión han desaparecido en ésta.

A partir de este análisis, si comparamos a Caravaggio con el paciente o Hana, estamos ante un personaje musicalmente bastante más pobre. Por una parte, no existe variedad de temas asociados a él, excepto variaciones del mismo. Se trata además de un tema que viene directamente de la mano de otro personaje - además, un tema que aparece escondido-, con lo cual no podríamos hablar de una autonomía musical narrativa, ya que él no lo *genera*. Y desde un punto de vista cuantitativo, se le asigna un menor número de bloques y minutos, lo cual también podría responder al hecho de que se trata de un personaje no protagonista con una presencia más reducida que otros.

Lo que debemos entender desde el punto de vista de la narrativa musical cinematográfica es que si la música se limita a un único aspecto del personaje es porque muy probablemente se trate del aspecto más importante o que mejor lo define. En el caso de Caravaggio, no importa tanto su presente como su pasado, y tomando la clasificación de 'macrovidas' del personaje que propone Sangro Colón (2007), es el tema en si menor el que representa este pasado al que se encuentra anclado y que necesita dejar atrás.

El ejemplo de Caravaggio nos puede servir para entender cómo conceder relevancia narrativa a un personaje, ya que todo puede depender de la cantidad de música que se le asocie, la variedad de temas, la repetición de los mismos o la relación de esos temas con otros personajes. Por otro lado, es un claro ejemplo de la importancia del principio de economía musical, por el cual dosificar la cantidad de música empleada en un personaje puede dar resultados muy ricos a nivel narrativo en el uso del silencio o de la no-música.

En este caso estamos ante un personaje cuya construcción musical procede de otro y que cubre las *lagunas* de una narración llena de incógnitas (a pesar de que la música cumpla casi una función anticipativa, poniendo sobre la mesa la vinculación de ambos personajes aunque de forma poco clara). El hecho de ser víctima de un comportamiento de Almásy le deja sin un tema musical propio, siendo un personaje en cierto modo paciente, cuya historia es la consecuencia de las acciones de un personaje agente, y cuya música es la variación de la música de otro. Si Caravaggio está en la historia, es porque Almásy le ha introducido en ella, con lo cual existe una absoluta lógica narrativa en el hecho de emplear el mismo tema para estos dos personajes. Como hemos visto, a medida que se va revelando la relación entre ambos, los bloques musicales van mostrando señas más claras de su origen temático, apareciendo cada vez con más frecuencia el intervalo de tercera menor o el corno inglés llevando la voz de la melodía.

Por otro lado, desvelar el verdadero origen del material musical que se asocia a Caravaggio implica acercarlo al paciente pero alejarlo automáticamente de Hana. Si bien tiene relación con ella en el monasterio, ninguno de los temas que le son asociados a la enfermera *llegarán* a Caravaggio de ninguna forma, a pesar de que también para él el espacio del monasterio se convierta en un espacio de *sanación*. Se demuestra entonces que, en contra de lo que él planteó al inicio de la historia, ni ella ni Italia ni Montreal son la conexión, sino que existe una clara insistencia en mostrar la importancia que tiene la historia del desierto para entender el personaje de Caravaggio. Si pensamos por ejemplo en la escena final, el crisol de músicas creado entre el tema en si menor, *Szerelem, szerelem* o el tema en sol mayor al piano constituye un paisaje musical que en nada tiene que ver con él, sino con Hana. Por eso, en la escena final, mientras el camión se aleja del desierto, no es a él a quien vemos acompañado prácticamente por toda la música de la película, sino a ella. Él ya ha purgado su dolor y su amargura en la noche de la confesión, y puede dejar atrás los recuerdos y toda la carga simbólica que tiene el tema en si menor.

4.3.4. *Resignificación del tema en fa menor. Del hecho puro al hecho narrativo.*

Tal y como fue concebido, y recurriendo a uno de los tópicos de la música cinematográfica, una película que contaba una historia de amor, necesariamente necesitaba un tema netamente romántico. Tras la referencia de Puccini, Yared compuso el tema en fa menor para que se convirtiese en el elemento musical fundamental del romance vivido entre Katharine y Almásy. El aspecto romántico venía por tanto por una doble vía, ya que además de hacer referencia al romance de la pareja protagonista, tenía características musicales románticas (esencialmente en el diseño melódico). En el epígrafe 4.2.1.3 ya comentamos los principales aspectos musicales y algunas de sus variaciones, lo cual posteriormente veremos con más detalle en su uso en las diferentes escenas. Resulta, sin embargo, un tema que sufre pocas alteraciones musicales, o al menos no tan profundas como las que sufre el tema en si menor, que acaba siendo casi irreconocible.

El estudio del tema en fa menor y su uso en *El paciente inglés* nos permite analizar el aspecto narrativo de la música cinematográfica desde la perspectiva del *leitmotiv*. Puesto que se trata de un proceso narrativo, hemos de partir de la base de que a este tema en fa menor no le podemos adscribir un significado inmediato desde su concepción inicial, sino que a medida que va apareciendo en diferentes contextos, va adquiriendo un significado cada vez más definido. De hecho, hemos elegido este tema musical para abordar el tema del *leitmotiv* y de la transformación del hecho musical puro al narrativo porque la alusión extramusical que se genera en este caso es especialmente concreta y delimitada: la traición. Lo interesante es ver cómo a primera vista podemos asumir que se trata del tema esencialmente romántico²⁹², pero tras su análisis musical y narrativo, claramente su significado está referido a algo que va mucho más allá de la mera historia de amor de los personajes. La traición es el tema que se encuentra sobrevolando desde el inicio casi de la historia, adquiriendo cada vez un papel más protagonista hasta convertirse en un tema recurrente al final. Como veremos a continuación en el análisis de cinco escenas, se muestra siempre una dialéctica entre el amor y la

²⁹² De hecho, Laing (2007) se refiere a él como 'the love theme' y comenta que "el aumento de la pasión de Almásy por Katharine es algo expresado por el desarrollo del tema de amor" (p.122).

traición, y un recordatorio constante de la existencia de Geoffrey como esposo engañado y el significado de su rol en esta ecuación.

Más allá de que este ejemplo musical resulte el más apropiado de la película para estudiar este aspecto, debemos tener cierta cautela en el tratamiento de este tema en fa menor en cuanto que *leitmotiv*. Ya en el Capítulo II hablamos de las características de este recurso narrativo heredado de la ópera y de las diferencias de su uso en el cine, y llegamos a la conclusión de que proporcionaba unidad temática, era capaz de acumular significado a medida que iba apareciendo, podía ser modificado o desarrollado en función de las necesidades y solía referirse a algo concreto extramusical. Si bien la concepción inicial del *leitmotiv* fue más como motivo que como tema, su uso y denominación se han hecho extensibles al mundo del cine, donde se le puede encontrar con más frecuencia como tema que como motivo.

4.3.4.1. Análisis de escenas

El tema en fa menor es el que más tiempo tarda en aparecer de todos los que configuraban la *demo* creada por Yared en 1996. No será hasta casi pasados 20 minutos cuando se emplee por primera vez, pero no en su forma original, sino sólo la última parte del mismo. Como reproducimos a continuación, se corresponde con los cuatro últimos compases del tema original²⁹³, fragmento que fue denominado por Laing (2007) “the loss motif” (p.124), ‘motivo de la pérdida’. Puesto que nosotros no estamos empleando estos términos para referirnos a los temas, seguiremos hablando de él como del tema en fa menor y de manera específica, de fragmentos o compases.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

²⁹³ Véase el epígrafe 4.2.1.3., en el que mostramos la transcripción del tema como fue concebido en febrero de 1996.

La escena en la que aparece este fragmento tiene lugar ya en el monasterio, una vez que Hana y el paciente se han instalado de manera permanente. Mientras el paciente está solo en su dormitorio, abre el ejemplar de Heródoto que se encuentra en la mesilla de su cama y suena la melodía que reproducimos anteriormente. A continuación de este tema, y mientras pasa las hojas, es la coda la que comienza a sonar, hasta que se le cae el libro al suelo y el pedal del grave conecta con una escena del desierto: Almásy hablando un dialecto del árabe con un beduino acerca de cómo reconocer la Cueva de los Nadadores. Se crea por tanto una clara metáfora entre la apertura del libro y el desarrollo de una historia que comienza a ser narrada. Ya que es ésta la escena en la que el matrimonio llega al campamento y Katharine y Almásy se ven por primera vez.

• ESCENA DE LOS DOS AVIONES

Nada más llegar el matrimonio Clifton al campamento base en el que se encuentran los exploradores en el desierto, tiene lugar el primer vuelo para tomar fotografías desde el aire. En uno de los aviones va Geoffrey Clifton con Katharine y en el otro Almásy con Madox. Ésta fue la segunda de las cuatro escenas que desde un principio iban a ir con música, y a pesar de parecer una mera escena de recreación estética, en realidad está muy elaborada técnica y musicalmente, estableciendo bases argumentales y discursivas que posteriormente serán retomadas²⁹⁴.



Violins 1

mf

Violins 1

mf

Violins 2

Violins 2

²⁹⁴ En la transcripción de la partitura de esta escena que hacemos a continuación, nos hemos limitado a reproducir las referencias directas al tema en fa menor para ver más claramente su uso en el conjunto de la escena.

The image displays a musical score for a scene from the movie *The English Patient*. The score is presented in two systems, each with four staves. The first system includes a video strip at the top showing characters in a desert setting. The second system includes a video strip at the bottom showing characters in a snowy setting. The music is in 6/4 time and features a complex melodic structure with many accidentals and dynamic markings like *p subito*.

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

La escena se estructura mediante un juego de plano-contraplano entre los dos aviones y su equivalente musical, donde las dos líneas de la melodía –violines 1 y 2 respectivamente- crean un contrapunto casi en forma de pregunta y respuesta. Aunque ligeramente escondido, el planteamiento del tema en fa menor coincide con el final del primer compás del segundo pentagrama, momento en el que Katharine y Almásy se miran. Se trata de una inclusión algo diferente del tema, ya que se encuentra *disfrazado de modo mayor* y no resulta tan fácilmente reconocible. En el

análisis musical de la composición comentamos que Yared mantuvo la melodía y lo armonizó de diferente manera, empleando la tonalidad de si *b* mayor en lugar de la de fa menor. Esta variación es la que denominamos previamente variación armónica, y a pesar de este cambio de tonalidad, el hecho de que la melodía se mantenga hace que no se desvincule demasiado de la forma original del mismo.

A continuación de esta variación entra una sección diferente con un claro empleo de disonancias graves que aparentemente nada tienen que ver con la escena (algo que no hemos reproducido en la partitura). Yared (véase Anexo I), sin embargo, comenta que al comienzo del proceso compositivo concibió esta sección como una forma de anticipar el choque del avión en el que Geoffrey muere y Katharine queda malherida. Si bien afirma que fue algo que no hizo de manera intencionada, reconoce que se dio cuenta más tarde y que así servía para musicalizar de manera anticipada la escena del choque, que carece de música, “fijando en la música que la historia podría terminar mal. Es la primera vez que tienen un encuentro en avión” (véase Anexo I). De hecho, esta anticipación musical, intelectualizada por el compositor a posteriori, se materializa a más niveles, ya que hace referencia al futuro romance entre Katharine y Almásy, a la traición personal y política y, como dijimos, al posterior accidente, precisamente en el momento en el que Geoffrey hace piruetas en el aire.

A partir de ahora, y de manera gradual, veremos cómo en cada mención que hay de este tema, los protagonistas han avanzado un escalón más en su relación. Casi cuarenta minutos más tarde, volverá a sonar el tema, pero en este caso con una variación melódica, ya que en lugar de hacer re-do-re-mi *b* el mi es natural, creando un intervalo de segunda aumentada entre el re y el mi. Este momento tiene lugar tras la noche de la tormenta de arena, que han pasado juntos dentro del coche. Geoffrey ha dejado el campamento para hacer unas fotografías para el gobierno, y Madox ha ido en busca de ayuda tras el accidente de coche. Al volver al desierto, sin embargo, pasa de largo sin encontrarlos, momento en el que entra el tema en fa menor con esta variación melódica. Podríamos entender su uso en esta escena porque el hecho de que tengan que quedarse en el desierto con otros miembros del equipo pero sin Madox y Geoffrey va a ser lo que precipite su relación. De hecho, en esa misma escena, mientras ven el coche de Madox alejarse, Almásy le pide a Katharine que coloque los dibujos que hizo en la Cueva de los Nadadores dentro de su libro de Heródoto. La noche anterior, ella se los ha ofrecido como un regalo y él no ha

querido aceptarlos para no sentirse en deuda. Pero tras el momento de intimidad que han pasado durante la noche, ha decidido pedirselos. Como veremos, esto será finalmente el detonante que provoque el inicio de su relación.

• KATHARINE COLOCA SUS DIBUJOS EN EL LIBRO DE HERÓDOTO

Tras la petición de Almásy y mientras éste busca objetos cubiertos por la arena con otros miembros de la expedición, Katharine se sienta en el coche con el libro de Heródoto sobre las rodillas para colocar sus dibujos en el interior. Allí encuentra recortes suyos, una fotografía de su infancia y textos manuscritos en los que Almásy escribe sobre Katharine -llamándole 'K'-. Intrigada por lo que ha encontrado, sigue leyendo y se da cuenta de los sentimientos de Almásy hacia ella. Como se puede ver a continuación, el bloque musical -arreglado para piano y cuerda- entra en el momento en el que Katharine ve la fotografía de Almásy, lo cual le genera ternura y curiosidad para seguir mirando.



Musical score for piano and strings. The score is written for Piano, Violins 1, Violins 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string parts are mostly sustained notes, with the Viola and Violoncello parts providing harmonic support. The score is numbered 8 at the bottom left.



Almásy: "¡Katharine!

8

Pno.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

8

¡Agua!" (Minghella, 1996, p.78)



14

Pno.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

8

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Ésta es la primera vez en la que se verbaliza el concepto de traición en la película, ya que una de las frases que Katharine lee dice: “¿Cuál es el significado de la traición? ¿Le importa a K?” (Minghella, 1996)²⁹⁵. Esta escena ya nos está aclarando el verdadero significado del tema en fa menor. De hecho, ya ha habido un pequeño grado de traición por parte de ambos, pues han superado ciertas barreras de intimidad la noche anterior (un pequeño gesto en el coche durante la noche de la tormenta de arena). Si bien para Laing (2007) este tema representa la expresión de unos “sentimientos inoportunos e ilegítimos” (p.149), en realidad se está produciendo un anclaje entre el concepto de traición y este tema, porque se relaciona directamente con ello. Más allá de pensarlo o sugerirlo musicalmente -como en la escena de los dos aviones-, el protagonista lo ha verbalizado, y tanto ella como los espectadores lo han visto.

• PRIMER ENCUENTRO SEXUAL ENTRE ALMÁSY Y KATHARINE

Como consecuencia directa de la escena anterior, se consuma la relación entre Almásy y Katharine a su vuelta a El Cairo. Tras asearse en su hotel, ella se dirige al hotel de Almásy y al encontrarse juntos y solos por primera vez, ella reacciona con violencia pegándole. Para Laing (2007), se trata de una reacción violenta ante el conflicto provocado entre el deseo personal y la obligación social. Y es precisamente este conflicto el que se representa permanentemente a través del tema en fa menor. La escena se desarrolla a continuación en la bañera de Almásy donde se encuentran los dos en uno de los momentos de mayor intimidad de la película. Él comienza a hacerle una serie de preguntas: “¿Cuándo has sido más feliz? ¿Cuándo has sido más infeliz? ¿Qué es lo que más te gusta?” A lo que Katharine responde, entre otras cosas, con algo que Almásy no espera: “Mi marido” (Minghella, 1996, pp.86-87), y que de nuevo, es el recordatorio de la verdadera naturaleza de su relación. Minghella²⁹⁶ quería “insistir en que había alguien más que era sensible y sufría. El placer de la película siempre se modula con el dolor. [...] No dejo que una tonalidad de la escena predomine”. A continuación reproducimos el fragmento de la escena a partir de este punto, momento en que comienza a sonar el tema en fa menor.

²⁹⁵ De hecho, más adelante, se puede leer: “En un laberinto moral. El conflicto de K. ¿Tiene ella un conflicto?” (Minghella, 1996).

²⁹⁶ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.



Katharine: "Mi marido. Almásy: ¿Y qué odias más? K: Una mentira.

Musical score for the first scene. The score includes staves for Piano, Violins 1, Violins 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The strings provide harmonic support with sustained notes and moving lines.



¿Qué odias tú? A: La propiedad. Pertenecer a alguien. Cuando te vayas, deberías olvidarte de mí".
(Minghella, 1996, pp.87-88)

Musical score for the second scene. The score includes staves for Pno., Vlns. 1, Vlns. 2, Vla., Vlc., and Cb. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The string parts are more active, with the violins and viola playing moving lines that complement the piano accompaniment.



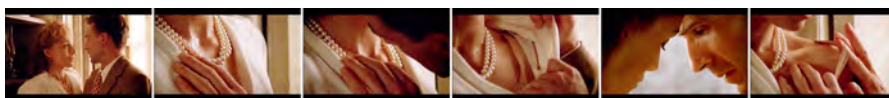
Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Como se puede ver, no será hasta la respuesta de “Mi marido” cuando el tema comienza a sonar. Si bien el momento de romanticismo ya ha durado más de un minuto, no es ese aspecto de la relación el que se quiere musicalizar, sino lo que hace una referencia directa a la traición. Si estuviésemos ante un tema esencialmente romántico, la música hubiera entrado antes, para formar parte de una de las pocas escenas de privacidad que puede compartir esta pareja. Esta escena sigue la misma línea narrativa que la anterior y el bloque musical empleado es el mismo (melodía en piano y violines 1 con acompañamiento en las cuerdas). En este caso, la evolución gradual nos lleva a la materialización de una traición que previamente había sido anticipada y verbalizada.

• ESCENA DE NAVIDAD

Prácticamente a continuación de la escena anterior, tiene lugar la que analizamos ahora. El Cairo, 22 de diciembre de 1938, en una celebración de Navidad entre soldados británicos, miembros de la embajada y el grupo de exploradores. Almásy, al margen de la celebración que está teniendo lugar allí, dice a Katharine que finja un desmayo y desaparezca de la fiesta por un momento con él. Se encuentran en una habitación del edificio, pero separados del patio por una ventana con vidrio esmerilado, que permite ver desde el otro lado cierto movimiento. En su interior tienen una apasionada relación sexual mientras en el exterior, Madox entre otros, cantan villancicos con absoluto respeto y veneración hacia los valores cristianos y occidentales. Previamente a esta escena, hemos visto a Almásy escribir en el papel de un petardo que “Las traiciones durante la guerra son infantiles comparadas con nuestras traiciones durante la paz. Los nuevos amantes son tiernos y nerviosos pero lo destruyen todo²⁹⁷. Pues el corazón es un órgano de fuego”²⁹⁸ (Minghella, 1996, p.89). Pareciera como si en cierto modo quisiera justificar un comportamiento que claramente supera los límites de lo socialmente aceptado²⁹⁹.



“Silent night. Holy night. All is calm. All is bright. Round you virgin,

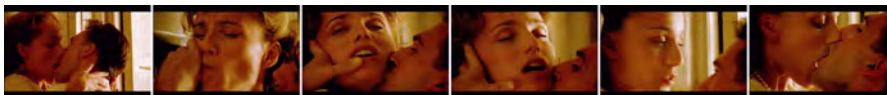
²⁹⁷ Parte de lo que Minghella quiso reflejar con esta destrucción que lleva a cabo la pareja se resume en algo que él comentó en una entrevista: “los amantes nuevos destruyen todo, existe esa inconsciencia y crueldad que implica estar tan profundamente enamorado; quise crear esa dialéctica entre apego e independencia, el juego entre la propiedad, los límites, la ausencia de fronteras, las comunidades y el daño que pueden hacer; los valores de las tribus y el daño que puede generar el tribalismo” (Minghella en Bricknell, 2005, p.33).

²⁹⁸ Si bien todo esto no se puede leer, lo sabemos porque en la escena anterior y desde el monasterio, lo ha leído Hana en voz alta.

²⁹⁹ A este respecto, Minghella comenta en los audiocomentarios de la edición en DVD (2004): “Esta escena tuvo muchas formas durante la escritura de guión, pero siempre había una escena de amor en público. El amor ebrio, arriesgado, cuando da igual que te vean. Necesitas a la otra persona. Y entran en esa sala. Siempre lo pensé así. Y quería que hubiera un contrapunto. Quería un contrapunto de villancicos. Los villancicos con gaita son una idea extraña, colonial, sobre todo en el calor de la Navidad de El Cairo”.



mother and child. Holy infant so tender and mild. Silent night. Holy night. All is calm...
 (entra música no diegética: tema en fa menor)



Musical score for the first section, measures 14-22. The score includes staves for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is two flats (B-flat major/F minor) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and sustained notes.



Sleep in heavenly peace. Soldados: ¡Feliz Navidad!" (Minghella, 1996, pp.92-93)

Musical score for the second section, measures 23-26. The score includes staves for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is two flats and the time signature is 4/4. The music is characterized by sustained notes and triplets, creating a solemn atmosphere.

Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

La escena vuelve a estructurarse a partir de la alternancia de planos en el interior y en el exterior, definidos por el contraste de lo que ocurre en cada uno de ellos, tanto a nivel visual como musical. La oposición creada por el uso del tema en fa menor en contraste con el villancico *Silent night* -oposición de música no diegética con música diegética- permite además construir un espacio privado y otro público respectivamente, no sólo como espacios dramáticos y físicos, sino como espacios simbólicos. Uno de los aspectos más interesantes de la escena es cómo deja de oírse la pista de sonido del villancico, dejando al bloque de música original invadir todo el paisaje sonoro, donde además el tema tiene una textura musical más saturada, compleja y disonante. De esta forma se produce una jerarquización de acciones y espacios, dejando perfectamente claro lo que en realidad importa a los protagonistas, como si el espacio público y externo a ellos dejara de existir.

Por un momento parece que sí les importa lo que está pasando fuera, pero después vemos que el exterior ha desaparecido para ellos, de manera que la jerarquización sonora del discurso -en términos de volumen- tiene una traducción directa y literal en la jerarquización simbólica de la historia. Se supera la barrera narrativa de la diégesis para plantear la oposición entre ambos mundos, donde los personajes olvidan sus códigos sociales y se dejan llevar por su pasión. Tanto es así que, como muestra de que lo que está ocurriendo en la escena, el tema en fa menor se interpreta una segunda vez en un registro más agudo -una octava respecto a su forma original-, intentando superponerse al villancico, como una suerte de clímax y tensión a todos los niveles. A su vez, este clímax choca con lo que está ocurriendo en el patio con el resto de personajes, donde parece que “el sonido amable del espíritu navideño se hubiera subvertido” (Murch en Ondaatje, 2008, p.xvii). Para Laing (2007), se produce un enfrentamiento entre el tema en fa menor y “los rituales del Cristianismo, el Islam³⁰⁰ y Gran Bretaña” (p.103), ya que al finalizar el villancico, pasan a cantar *God save the King*. En esta escena se muestra realmente cuáles son los pilares que se están traicionando durante toda la película: matrimonio, tradición, religión, patria. Así, la traición adquiere un nuevo cariz, de mayor escala y gravedad.

Estas tres últimas escenas que acabamos de analizar están comprendidas en un fragmento de sólo 12 minutos de duración, algo que las hace más intensas y a

³⁰⁰ Durante esta escena, y como comentamos previamente se puede oír de nuevo una llamada a la oración.

partir de lo cual, la relación comenzará a deteriorarse. La clara evolución, más simbólica que musical, de la traición nos ha llevado de anticiparla (o sugerirla), a verbalizarla, consumarla, justificarla y casi hacerla pública. Volverá a convertirse de nuevo en un tema central -aunque sin este tema musical- en la escena en la que Almásy pone *Szerelem, szerelem* en el gramófono³⁰¹ y cuando se despide de Madox en el campamento base, ya que éste le dice que vaya visitarle a Dorset cuando acabe la guerra. Posteriormente, cuando Almásy consigue gasolina de los alemanes para volver en busca de Katharine a la cueva, emplea el avión de Madox, en el que éste colgó el cartel de 'Nos vemos en Dorset'. Con ello, Minghella pudo "evocar a Madox. Quería recordar la traición al espectador"³⁰²

· TRASLADO DE KATHARINE A LA CUEVA DE LOS NADADORES

Tras el accidente de avión sufrido por los Clifton, en el que Geoffrey ha tratado de matar a Almásy, él ha muerto y Katharine ha quedado malherida y atrapada dentro del avión sin poder moverse. Almásy la coge en brazos y la lleva a la Cueva de los Nadadores caminando, mientras recorren el desfiladero de Gilf Kebir. Él se sorprende de que Katharine lleve el dedal que él le regaló en el mercado de El Cairo, a lo cual ella responde con la declaración de amor más abierta y transparente de toda la película: "Siempre lo llevo. Siempre lo he llevado. Siempre te he querido" (Minghella, 1996, p.156), momento en que, por primera y única vez, entra el *tutti* orquestal de este tema a golpe de timbal.

Si bien en esta escena se pone de manifiesto la traición a través del dedal y del uso del tema en fa menor, es más bien una alusión indirecta, y el momento no está interrumpido por la presencia de Geoffrey esperando en el coche, la posibilidad de ser descubiertos por otros o una conversación incómoda entre los dos. En realidad se trata del único momento de romanticismo sin concesiones, a pesar de que esté teñido de dolor, mientras aumenta la escala de la orquesta que se corresponde con la escala del plano, otorgándole un sentido casi épico a la escena. La música se convierte en uno de los principales elementos de *romantización* empleados en el discurso, lo cual en cierto modo maquilla el

³⁰¹ Analizado en el epígrafe 4.3.3.2.

³⁰² Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

componente de la traición y priva a la escena de cierto carácter amargo que tenía, por ejemplo, el momento en la bañera.



Almásy: “Llevas el dedal. Katharine: Claro. Idiota. Siempre lo llevo. Siempre lo he llevado.

Siempre te he querido”. (Minghella, 1996, p.156)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Para Minghella, esta escena “es la historia de amor de la película en un solo plano”³⁰³, por lo tanto su importancia hizo necesario el uso de la música con este planteamiento. Desde el punto de vista del espectador, es un momento que éste espera casi desde el comienzo, y en cierto modo se recurre al factor de la empatía para que se produzca cierta identificación con el personaje. A pesar de haber sido responsables de una traición (cuyas consecuencias finales ellos aún desconocen), el espectador comprende al personaje y, recurriendo a Aristóteles, siente “piedad

³⁰³ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

ocasionada por una desgracia inmerecida y el temor por algo acaecido a los hombres *semejantes*" (Cuesta Cambra & Menéndez Hevia en García García, 2006, p.63). La escena así está hablando en términos de desgracia: el dolor ante la profecía cumplida, la muerte de Geoffrey, la probable muerte de Katharine, la emoción provocada por sus palabras, el paisaje, la música, etc. Todo lleva al espectador a sentir piedad por el personaje que sufre y al que vemos sufrir.

En una línea similar a esta escena, se hace un uso del tema en fa menor cuando Almásy, gracias a la ayuda de los alemanes y con el avión británico de Madox, consigue llegar a la Cueva de los Nadadores y se encuentra a Katharine muerta en su interior. Se trata de un uso similar puesto que se dota a la escena de unas connotaciones en la misma línea que la escena que analizamos previamente: dolor por la muerte -ahora sí- de Katharine, sufrimiento del protagonista, final dramático de la historia de amor, etc. Con lo cual, se insiste más en el aspecto puramente romántico que en el componente de la traición como tal (a pesar de que haya sido ésta el motivo de la muerte de Katharine y de Geoffrey, y será el motivo del futuro suicidio de Madox³⁰⁴).

Los dos últimos usos del tema hacen de nuevo una referencia más romántica que en los primeros que vimos porque se quiso finalizar la película de manera más positiva. En especial, tras la muerte del paciente, donde se intentó que Katharine *estuviera con él*, se puede ver el avión con ambos ascendiendo hacia el cielo. Es una forma de unirlos, pero esta vez en un sentido más espiritual, lo cual para Yared (véase Anexo I) significaba casi una resurrección. La escena final, protagonizada como dijimos por Hana, es el crisol de músicas en el que confluyen historias, experiencias, escenarios y personajes. Mientras la enfermera se aleja del monasterio, va dejando atrás todo lo vivido en él, entre otras cosas la historia de amor que le ha contado su paciente durante estos meses. Así, vemos por última vez el avión con Almásy y Katharine de la misma manera que comenzó la película: sobrevolando el desierto del Norte de África pero esta vez acompañados por el tema en fa menor.

³⁰⁴ El propio paciente, en la confesión de los hechos a Caravaggio, acabará admitiendo ante la pregunta de éste: "Y ¿no mataste a los Cliftons? Sí, quizá lo hice. Quizá lo hice" (Minghella, 1996, pp.150-151); y posteriormente, "Así que ella murió por mi culpa. Porque la amaba. Porque tenía el nombre equivocado" (Minghella, 1996, p.166).

4.3.4.2. Conclusiones desde la narrativa musical cinematográfica

A partir de este análisis, hemos demostrado cómo en realidad un tema que fue concebido para hacer una alusión puramente romántica acaba haciendo alusión a algo bien diferente. La traición, de hecho, no se limita al matrimonio Clifton, sino que acaba teniendo un alcance mayor con consecuencias políticas. Podemos decir que en este caso la música cumple una función pronominal, ya que denota un concepto limitado y específico, algo que se va definiendo con las sucesivas apariciones del tema. Su uso se convierte en una evocación de la traición siendo capaz de cambiar el significado original de la escena. Ocurre así, por ejemplo, en la escena de los dos aviones, donde sólo es la música la que parece que se atreve a decir lo que verdaderamente ocurrirá (a pesar de que sea una anticipación). No existe otro elemento discursivo en esa escena que aluda o deje intuir el posterior desarrollo de la historia³⁰⁵.

Si, tal y como planteaba Laing (2007), éste hubiese sido el ‘tema de amor’, hubiera habido un uso del mismo en otras escenas románticas entre los personajes que careciesen de connotaciones negativas. Podemos pensar en la escena durante la tormenta de arena mientras Almásy habla a Katharine de los tipos de viento que hay, o cuando la deja en la cueva y le promete que volverá a por ella cueste lo que cueste. Hubiera sido fácil y lógico recurrir al ‘tema de amor’ si así hubiera sido, sin embargo, se emplea la coda y el intervalo de tercera menor en el primer caso y se opta por el silencio en el segundo. El tema que podemos asociar más con el amor es *Szerelem, szerelem*, cuyo análisis ya hicimos en el epígrafe 4.3.3.2., porque más allá de que literalmente signifique ‘amor’, Almásy se asume como el protagonista de la canción: un conde húngaro enamorado de una mujer británica. Ésa será su forma de declararle su amor.

En un sentido más global y no limitándonos al análisis de cada escena de manera aislada, vemos también la necesidad de hacer un análisis conjunto del relato teniendo en cuenta la sintaxis del mismo. La única forma de comprender cómo se produce esta evolución del hecho musical puro al hecho musical narrativo es

³⁰⁵ Por otro lado, hemos de admitir que, aunque la música sí esté empleada en esta escena con esta intención, el espectador no tiene por qué entenderlo como tal. El hecho de emplear unas disonancias en el tema y de esconderlo bajo una máscara de modo mayor no es suficiente para comprender cuál era la intención del compositor.

teniendo en cuenta las diferentes apariciones del tema, en diferentes contextos y en relación con diferentes elementos del discurso y de la historia. De esta manera, se puede ver alterado, enriquecido o limitado el significado original. Minghella (en Falsetto, 2013) comenta que a veces “nos obsesionamos con el diálogo como si el significado de la película estuviese ahí, mientras que en realidad se encuentra en el contexto [...] No hay frases bonitas o acciones bonitas excepto cuando el contexto así las hace” (p.154). Esta observación podría hacerse extensible a otros aspectos de la película, pero es especialmente válida en este caso, ya que hablamos de un concepto muy concreto que surge de la combinación de una serie de elementos de la sustancia expresiva: musicales, sonoros, visuales y verbales. Desde el punto de vista musical, ha de observarse el segundo exacto -aunque pueda parecer radical hablar en estos términos- en el que se hace uso de un bloque o de un tema, como ocurre en la escena de la bañera, donde claramente está señalando lo que Minghella quería destacar: la mentira y traición a Geoffrey. Pero sin dejar ahí el análisis, ya vimos cómo la escena que conecta ésta con la de Navidad es en la que Almásy escribe la famosa frase de “Las traiciones durante la guerra son infantiles comparadas con nuestras traiciones durante la paz” (Minghella, 1996, p.89). Por ello, tanto contexto como sintaxis deben ser claros referentes para aproximarnos al relato cinematográfico en cuanto que *Gesamtkunstwerk*.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en este proceso es partir de la base de que el material musical es casi un elemento puro, a pesar de que surja de la inspiración a partir de un programa, una historia o un guión. La tonalidad de fa menor no tiene un significado inmediato adscrito a ella, y si lo tuviera no debería tenerse en cuenta. Al entrar a formar parte del contexto narrativo del relato adquiere un significado más o menos concreto. En el caso de *El paciente inglés*, “Yared mantiene que escribió la partitura como música pura más que como música cinematográfica, y fueron Minghella y Murch sobre todo quienes se encargaron de convertirla en un elemento narrativo” (Laing, 2007, p.90). De forma que los temas compuestos por Yared fueron posteriormente desarrollados y variados con propósitos extramusicales.

El trabajo llevado a cabo ya en la sala de montaje juega con los criterios discursivos planteados por Chatman (1978) para la comprensión de la forma de

la expresión: orden, duración y frecuencia. El autor insiste más en estas tres relaciones desde el punto de vista temporal, por lo que debemos tener en cuenta en qué momento suena por primera vez, si se presenta con el resto de temas de la película, cuántas veces aparece, etc. Resulta llamativo ver que la escena inicial de la película prescindiera de este tema, a pesar de ver a los dos protagonistas casi en un primer plano, y sin embargo, sí se decide terminar la película incluyéndolo. Visualmente es muy similar al inicio pero añadir este tema implica añadir una carga de significado que al principio de la película no había. Existe además un fragmento de 12 minutos en la parte central de la película que tiene lugar cuando su relación se está consumando y justo antes de que comience a deteriorarse, donde el factor de la frecuencia juega un papel crucial. En las tres escenas que constituyen este fragmento se emplea este tema de manera recurrente, con lo cual esta repetición ayuda al espectador a una memorización del mismo que permite afianzar una serie de significados progresivamente vinculados con él.

Por último, existe un aspecto derivado del uso de este tema que puede ayudarnos a entender al personaje de Katharine o a analizar cómo está musicalmente construido. Ya hemos visto en los epígrafes anteriores la absoluta dependencia que existe entre ella y el personaje de Almásy. Según Laing (2007), “carece de una identidad musical distintiva o de una representación musical individual”; por el contrario, comenta que se encuentra “musicalmente subsumida” (p.84), término que, a pesar de su intensidad, compartimos. En todas las escenas en las que hay un bloque de música asociado a Katharine, está previamente vinculado a Almásy. Incluso en la escena de su muerte en la Cueva de los Nadadores, en la que Almásy no está, se hace casi necesaria su evocación a través de la voz de Márta Sebestyén interpretando música húngara. Esta (in)definición musical nos da una idea muy clara del tipo de relación que se ha creado entre ambos. Y si pensamos en el tema en fa menor, a pesar de que sea un tema que sólo existe en cuanto que existe ella, es un tema compartido que nace de la relación adúltera con Almásy. Siguiendo con esta reflexión, podríamos decir que éstos son los aspectos que, al menos musicalmente, quieren destacarse de este personaje: el significado de Almásy para ella -que prácticamente se ha dejado invadir por él- y la traición hacia su marido y resto de miembros del grupo.

4.3.5. La mediación narrativa

Una de las principales características de *El paciente inglés* es la importante mediación que hemos encontrado en el hecho narrativo. Esta mediación se manifiesta desde dos puntos de vista:

- Desde la sustancia del contenido, donde hay una serie de elementos de la historia a partir de los cuales se irá desarrollando la línea narrativa que tiene lugar en África: cartas, fotografías, mapas, canciones, dibujos, recuerdos.
- Desde los componentes del discurso y la presentación de los mismos en cuanto que sustancia expresiva, donde se producen rupturas temporales constantes, combinaciones de elementos musicales aparentemente incoherentes, presencia de narradores y diferentes puntos de vista, fragmentación, etc.

En cualquier relato, bien sea literario o cinematográfico, existe un cierto grado de mediación, por pequeño que sea. Nosotros hablamos de una mediación importante porque la película se plantea casi como un rompecabezas que hay que tratar de reconstruir, conectando historias, personajes, tramas y escenarios. Para todo ello, a lo largo del relato se han diseminado una serie de elementos que en ocasiones facilitan la comprensión de la historia, pero que en otras muestran una gramática compleja que requiere una doble o incluso triple lectura por parte del espectador.

Ya en el Capítulo II, hablamos de que, en función de la intervención narrativa, García Jiménez (2003) planteaba dos niveles discursivos en la narración cinematográfica: *showing* y *telling*, los cuales pueden venir frecuentemente definidos por los elementos musicales empleados. Si bien ya introdujimos al comienzo de este capítulo algunos aspectos relacionados con ellos y las líneas narrativas de *El paciente inglés*, profundizaremos ahora en ello desde el punto de vista de la narración como “instancia intermediaria” (Gaudreault & Jost, 1995, p.34).

Comentamos también al comienzo de este capítulo que existían dos líneas narrativas en la historia que iban avanzando de manera paralela. La diferencia temporal entre ellas es de unos diez años y la existencia de una se debe de manera inseparable a la

existencia de la otra. La historia que se desarrolla en África es cronológicamente la primera en tener lugar en el tiempo de la historia y da como consecuencia la que se desarrolla en Italia. Sin embargo, esta última línea narrativa permite que la que tiene lugar en África sea representada³⁰⁶. Es decir, desde el planteamiento del tiempo narrativo, la historia mostrada en Italia hace posible la narración de la otra, ya que será a partir de recuerdos, recortes, pequeños relatos y fotografías como se va mostrando poco a poco al espectador y a personajes como Hana y Caravaggio. Tomando la propuesta teórica de García Jiménez (2003) por tanto, podemos acercar la historia de Italia al *showing* -con una mediación mucho más limitada- y la de África al *telling*, puesto que es ésta la que nos dará claves de los personajes, de la trama principal, de sus pasados, etc.

Así, desde el punto de vista del *showing*, el paciente se convierte en *narrador homodiegético* -por encontrarse en el interior de la historia- y *autodiegético*³⁰⁷ -por ser protagonista de la misma-. Sin embargo, parte de esta mediación se debe al hecho de que sólo se proporcionará información sobre la historia del desierto a partir de que ésta sea motivada por algún elemento presente en Italia: a partir de un sonido, una pregunta de Hana, una canción o un recuerdo del paciente. De manera que el avance de la narración está tremendamente supeditado a ello y hace la presencia de Hana y Caravaggio enormemente valiosa como dinamizadores del desarrollo del relato. Estos diferentes elementos generan una serie de analepsis que, introducidas por bloques musicales que facilitan la transición espacio-temporal, son en su mayoría recuerdos del paciente³⁰⁸.

³⁰⁶ Murch (en el material extra de la edición en DVD, 2004) comenta que la película se rodó en dos mitades (primero la línea narrativa de Italia y después la de África) y que su trabajo consistía en unir todo aquello en una línea discursiva única. El editor habla en términos de 'ensamblaje', para lo cual tuvo que crear puntos de coincidencia -tanto a partir de la historia como del discurso- para poder crear puentes espaciotemporales y hacer encajar las piezas.

³⁰⁷ Tipología planteada por Genette y recogida por Guarinos Galán en García García (2006, p.21).

³⁰⁸ Existe incluso una analepsis que podemos entender como un recuerdo falseado. Se trata de la escena en la que vemos a Geoffrey Clifton esperar a Katharine en la entrada del hotel de El Cairo para sorprenderla el día de su primer aniversario de boda. Él está en el interior de un coche y la ve salir del hotel en busca de un taxi, al cual da la indicación de ir hacia la parte antigua de la ciudad, camino del hotel de Almásy. A la mañana siguiente, Geoffrey sigue en su coche y ve a Katharine llegar. Sólo Geoffrey Clifton conoce estos hechos, puesto que Katharine no se ha dado cuenta de su presencia, de manera que es imposible que la analepsis proceda del personaje del paciente o de Caravaggio.

Alber & Fludernik (en Hühn et al., 2009) proponen una aproximación teórica al estudio de la 'instancia intermediaria' a partir del concepto de *mediación*³⁰⁹ como "el hecho de que la historia se encuentre mediada por el discurso del narrador" (p.174). Este narrador, como plantean García Jiménez (2003) y Bordwell & Thompson (1996), es una ficción creada que existe en cuanto que existe narración y puede plantear una perspectiva narrativa a través de la música. Según Laing (2007), ocurre así en *El paciente inglés*, ya que adscribe al protagonista la gran parte de la música empleada en la película, lo cual subjetiviza y *romantiza* los hechos presentados en la historia. Si bien Laing está asumiendo que en este caso narrador y protagonista son la misma persona, no podemos olvidar que el personaje del paciente, desde su ubicación en la historia de Italia, cumple la función de narrador interno para otros personajes (y en consecuencia para los espectadores). Es también un hecho que ambas historias giran en torno a él, pero en ningún caso será el único que asuma la carga narrativa del relato. En varias ocasiones, es Hana la que lee textos que el paciente guarda en su ejemplar de Heródoto (algunos escritos por Katharine), lo cual para Hsuan (1999) es una forma de convertir a Hana en el "espectador ideal" (p.95) -como una suerte de *narratario*, aunque sea ella la que lee- y de manera indirecta llegar al espectador real.

El propio Minghella (en Bricknell, 2005) ha comentado que "siempre intenta evitar decir las cosas como son, esperando que el espectador logre extraerlo" (p.24), de manera que suele ser un lugar común el hecho de que sus películas, y la que estamos estudiando en especial, deban leerse con frecuencia entre líneas. Esta forma indirecta de decir las cosas se da también en la música, ya que "muchos de los temas no aparecen al completo y en su forma más representativa hasta bien avanzada la narración" (Laing, 2007, p.117), no existiendo por tanto claridad en ese sentido desde el principio. Como vimos, se encuentran editados, combinados con otros materiales musicales y en numerosas ocasiones, tan variados y desarrollados que son directamente irreconocibles. Pero a medida que va quedando clara la vinculación de los mismos con espacios, personajes o tramas, también la historia se va desvelando poco a poco en sus diferentes capas, matices y perspectivas.

³⁰⁹ Del inglés *mediacy*, propuesto por Stanzel en 1971.

4.3.5.1. Los títulos de crédito iniciales como indicadores de la gramática de la película

El paciente inglés se abre con una de las escenas más bellas de la historia del cine de los últimos años, a la vez que original e intrigante. Son muchos y diversos los elementos discursivos empleados para comenzar un relato que, como ya vimos, genera esencialmente interrogantes. Ya en un primer momento se ponen de manifiesto una serie de aspectos formales, estéticos, musicales y sonoros que van a determinar el posterior desarrollo narrativo de la película. Se define así un paisaje audiovisual lleno de imágenes confusas, contrastantes y, diríamos, casi contradictorias guiadas más por principios poéticos que lógicos. Como hicimos ya en el análisis de otras escenas, reproducimos a continuación estos títulos de crédito iniciales con partitura, imágenes y diálogo para pasar a continuación a su análisis profundo y detallado:



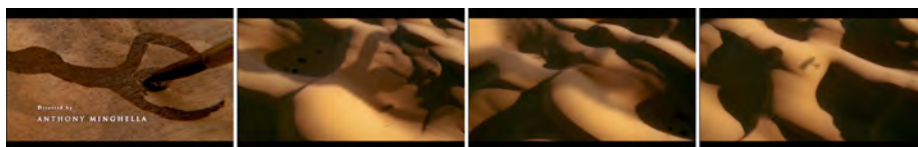
“Szerelem, szerelem
Átkozott gyötirelem



Mért nem virágoztál
Minden fa teteje?
Minden fa tetején,
Diófa levelén,
Hogy szakísztott volna,
Minden leány és legény

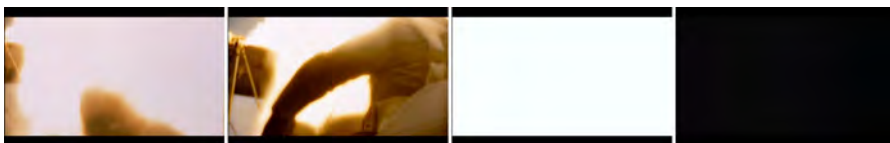
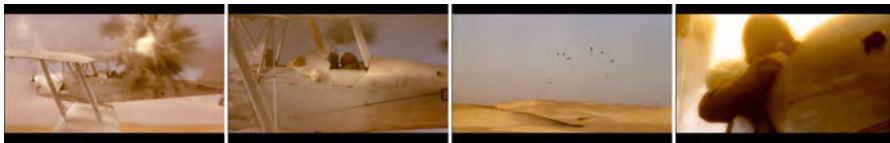
Mer' én is szakísztottam
El is szalasztottam,

Én is szakísztottam,
S el is szalasztottam.
Ha jóra, ha szépre,
sRégi szeretőmre”.





“¡Ansgar! ¡Uli! ¡Viktor! (en alemán) ¡Los ingleses! ¡Cuidado! ¡Fuego!” (Minghella, 1996, p.4)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Ya hemos mencionado el ‘método de los ocultadores’³¹⁰ como una forma “de observar y analizar la estructura sonido/imagen” (Chion, 1993, p.173), a partir del cual, la atención se fija por separado en la imagen y en el sonido, finalizando el proceso con la puesta en común de ambos desde el punto de vista audiovisual. Esta escena es una de las más apropiadas de la película para aplicar este método, donde hemos visto que no existe necesariamente una coherencia entre elementos visuales y sonoros. La película se inicia con un fondo negro sobre el que van apareciendo los primeros nombres en letras blancas. En la banda de sonido, antes que cualquier música, comienza a oírse el tintineo de cristales, sonidos animales y voces masculinas. Mientras, el fondo negro se va convirtiendo en un fondo de color marrón que parece arena del desierto. Cuando aparece el título -*The English patient*- comienza a sonar la voz de Márta Sebestyén interpretando *Szerelem, szerelem*. Lo que parecía arena del desierto vemos que en realidad es un lienzo, ya que entra en campo un pincel, lo cual además nos hace ver la verdadera escala del mismo, que ha cambiado respecto a lo que creíamos inicialmente. Mientras la canción continúa y el resto de sonidos desaparece, este pincel va dibujando algo que se va definiendo poco a poco como una figura humana, y cuando está iniciando los primeros trazos de la cabeza, entra el intervalo de tercera menor en el corno inglés introduciendo el tema en si menor. Tras la primera frase del tema, se introduce el motivo de dos notas en el canon -del cual hablamos al desarrollar el epígrafe 4.3.1.2. sobre el espacio geográfico del desierto-. Ya no oímos la voz de Sebestyén pero comienzan a entrar más elementos musicales, como acompañamiento en las cuerdas y el pedal en el grave (que se asimilará posteriormente con el sonido del motor del avión). La figura humana comienza a moverse a medida que el lienzo se va transformando -ahora sí- en un desierto visto desde el aire. Las formas ondulantes del dibujo coinciden con las curvas de las dunas, y finalmente la figura humana del dibujo acabará por convertirse en la sombra de un avión que sobrevuela el desierto. Es como si esa vista aérea del paisaje en un plano cenital estuviese tomada desde el avión. Al entrar éste en

³¹⁰ Respecto a este método de los ocultadores, Chion (1993) comenta: “¿Hay un orden ideal para observar una secuencia audiovisual? Parece que ninguno. Quizá, no obstante, un descubrimiento por separado de los elementos sonoros y los elementos visuales, antes de juntarlos de nuevo, sería el más indicado para conservar una escucha y una mirada frescas y nuevas, y disponerse a la sorpresa del encuentro audiovisual” (p.173).

campo, el sonido del motor se intensifica y vemos dentro a una pareja -ella delante, él detrás, ahora ya en un plano frontal- acercarse hacia la cámara y luego alejarse hacia el horizonte. Vuelve a entrar la voz de Sebestyén, pero en esta ocasión no está cantando ninguna canción con texto, sino tarareando la segunda parte de *Szerelem, szerelem*, con giros melódicos y melismas muy similares. Tras ser visto el avión por tres miembros del ejército alemán y confundido con un avión británico, son disparados desde tierra hasta que el avión arde junto con -al menos- uno de los personajes. El tema en sí menor finaliza para dar paso a los cuatro últimos compases de la coda. Pasando por un fundido primero a blanco, irá después hacia negro, y los ruidos del motor y la explosión del avión terminan por convertirse en el ruido del motor de un tren, momento en que termina la escena.

Estamos, por tanto, ante un inicio confuso, como dijimos, caracterizado por el cambio y las transiciones, donde “constantemente se solicita que reconsideres. Después de cinco minutos, se ve que la gramática afirma que no puedes fiarte nada, y entiendes que la película te va a hacer viajar”³¹¹. Uno de los aspectos más destacados -y como dijimos, recordados- de este inicio, es la canción que oímos, que en un primer momento supone el mayor interrogante de todos los elementos del discurso. Se trata de una pieza no diegética, en un idioma que para la gran parte del público no es fácil de identificar inmediatamente, interpretada por una voz femenina que no sabemos de dónde procede, ya que no vemos la fuente. Sin embargo, llama poderosamente la atención y está definida por características musicales muy concretas³¹². El hecho de que la imagen con la que se combina esta canción sea la imagen del desierto hace que sin querer -y aunque de manera muy superficial- el espectador asuma cierto rasgo de orientalismo en ella, porque tratamos de encontrar una coherencia entre lo que vemos y lo que oímos.

Sin embargo, el título de la película hace referencia a algo que no es tal³¹³, puesto que hasta bien avanzada la historia no comprobaremos que el paciente no es inglés,

³¹¹ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

³¹² Remitimos al epígrafe 4.2.2.1., donde hicimos un análisis de la música húngara desde varios puntos de vista.

³¹³ El único elemento musical puramente inglés es el himno de Inglaterra que algunos personajes interpretan en la escena de Navidad.

sino que fue confundido con uno debido al avión que pilotaba³¹⁴. Tampoco sabemos en un primer momento que el protagonista es húngaro y mucho menos que la canción lo es, por lo que sin querer se crea una vinculación entre las características melismáticas y pseudo orientales de la canción y el espacio del desierto en el que se ubica la escena³¹⁵. De esta manera, este inicio introduce una serie de códigos que estructurarán la narración y sienta las posteriores bases gramaticales de la película³¹⁶. Para Laing (2007), “nos alerta del hecho de que la historia va a plantear cuestiones de representación e identificación, pero también acerca de nuestros propios métodos de interpretación” (p.60), para que, en la medida de lo posible, no demos nada por hecho desde un principio. Se trata casi de un desafío entre la vista y el oído, y se hace necesaria una segunda oportunidad para volver a leer y considerar una vez más las imágenes. Esta necesidad de una relectura se debe a la intención de Minghella de “captar algo que visualmente tuviera la misma fluidez que tenía la novela”³¹⁷.

La película se plantea en su inicio casi como una contradicción entre imagen y música en lo que se refiere a la definición musical del desierto, para el cual se emplea una canción de origen húngaro (algo que no sabremos hasta una hora y 22 minutos más tarde). El director juega con esta confusión que genera *Szerelem, szerelem* porque es “parte del misterio de la historia; se convierte en un puzzle ubicar la música” (Minghella en Laing, 2007, p.119). Como hemos visto, según el esquema del relato cinematográfico planteado por Chatman (1978), el discurso y la forma del mismo determinan la presentación de los acontecimientos, y lo que se narra se ve afectado por la forma en que se narra. En este *cómo*, la música puede jugar un rol importante, tanto para facilitar la narración como para dificultarla. No

³¹⁴ Podemos asumir que es confundido con un inglés por el tipo de avión que pilota en la escena inicial, pero no podemos asumir que todos los espectadores van a entender que se trata de un avión de origen británico.

³¹⁵ Laing (2007) considera que el diseño de la banda de sonido en general hace referencia a culturas tradicionales del Medio Oriente y la Europa del Este, y la asociación de estos mundos con voces masculinas y femeninas respectivamente.

³¹⁶ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

³¹⁷ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

sólo en el caso de la música de esta introducción, sino en un sentido más general, en toda la música de la película, ya que se encuentra formada por bloques en diferentes niveles diegéticos, donde se mezclan estilos orientales y occidentales, en idiomas que no siempre identificamos desde un principio y asociados a diferentes personajes. Como vimos, la asociación de un tema a un personaje puede aclarar su procedencia, ubicación, momento en el que tiene lugar la historia, etc. Pero en esta película en muchos casos los personajes no tienen uno sino varios temas asociados y empleados en numerosas ocasiones. En vez de clarificar aspectos del personaje, se convierte sin embargo, en un elemento de mediación discursiva que interrumpe y dificulta la comprensión última de la historia. Además, como comentamos en el Capítulo II, el empleo de canciones con letra se convierte en una forma más directa de musicalizar un elemento de la historia, ya que el texto puede resultar clave para facilitar la comprensión del mismo. Sin embargo, esta mediación puede enturbiar la lectura discursiva si, como en este caso, se trata de un idioma que una gran cantidad de espectadores no entiende.

Desde el punto de vista estructural y trazando algunas líneas hacia la tradición operística de la que previamente hablamos, esta secuencia inicial cumple ciertas funciones de obertura, ya que a modo de introducción concentra muchos aspectos musicales, visuales y temáticos que van a ser de nuevo planteados a lo largo del relato. Uno de los rasgos principales de la funcionalidad de esta escena de apertura es la de fijar los límites de la ficción cinematográfica y cumplir la función de 'marco narrativo', ya que junto con la escena de cierre se indica el momento en que se inicia y se finaliza el acto de narrar. A su vez, tanto desde el punto de vista estructural como temático, sirve para conceder sentido de unidad dramática a la película, ya que, como ocurría en las oberturas operísticas, se emplean estos minutos para ir presentando el material musical e introduciendo el ambiente de la narración. Más allá de *Szerelem, szerelem*, en el caso de *El paciente inglés* en general esta escena de apertura sirve para presentar los siguientes elementos musicales:

- es la primera vez que oímos el tema en si menor interpretado por el corno inglés en la melodía y las cuerdas en el acompañamiento.
- los primeros esbozos de la introducción para canon y su consiguiente y directa relación con el espacio geográfico del desierto.

- vinculado a estos dos elementos musicales y asociado con el ruido del motor del avión, el pedal en el grave creado por el coro de doce hombres.
- y, aunque de manera más sutil, la presentación también de parte de la coda en la primera transición espaciotemporal, ya que será empleada para cambiar del escenario de África al del Italia.

Queremos también destacar que en esta escena se plantea una estructura musical frecuente conectada con el desierto, que consiste en la combinación entre el tema en si menor, el motivo en el canon y el pedal en el grave. Más allá de que estos elementos temáticos aparezcan en un mismo bloque musical, aparecen en numerosas ocasiones combinados y superpuestos formando unidades musicales casi autónomas en su referencia al desierto, bien como espacio geográfico o bien como espacio simbólico.

En esta misma línea de la función estructural, la escena final, y casi a modo de correlación diseminativo-recolectiva, sirve para cerrar una narración que ha ido revelando sus incógnitas musicales a lo largo de la película. Termina de manera similar a como comenzó, ya que vemos a los protagonistas alejarse en avioneta por el desierto. Los elementos musicales en este caso son más numerosos, ya que también se incluye el tema en fa menor en la referencia a la pareja o el tema en sol mayor referido a Hana, que se constituye como la protagonista indiscutible de este final. En esencia, este conjunto de músicas no es otra cosa que una representación del cruce y riqueza culturales planteados a lo largo de la historia, y sobre todo, la combinación de estos elementos musicales entre sí como muestra de la experiencia vivida en común, de manera directa o indirecta. La música confirma algo planteado al inicio, uniendo las líneas narrativas y cerrando el círculo de incógnitas con el que se abrió. Se indica ahora el final de la ficción y del hecho narrativo, y los temas se muestran en su forma pura y original, sin artificios ni adornos, y con menos mediaciones discursivas que al inicio. Dentro de esta lógica, los bloques consiguen estructurar la historia y vertebrarla cumpliendo además una función unificadora tanto a nivel musical como narrativo. Podemos incluso hablar de una estructura de planteamiento, nudo y desenlace. Siendo el primero la escena de apertura que previamente analizamos, el último la escena de cierre, y el nudo, el desarrollo interno temático y argumental en la creación y combinación de líneas narrativas.

En última instancia, estamos hablando de nuevo de un lugar común en las funciones de la música cinematográfica, ya que proporciona continuidad y ayuda a *pulir* las numerosas asperezas generadas, sobre todo en este caso, por la fragmentación discursiva, proporcionando continuidad técnica, visual, simbólica y argumental.

· ¿CONOCEMOS AL VERDADERO ALMÁSY?

A partir de lo que hemos visto hasta ahora y tratando de profundizar en un aspecto que hemos tratado de manera algo tangencial, queremos centrarnos en la figura de Almásy, protagonista de la película y cuya identidad se va revelando a medida que avanza el relato. Como personaje principal, asumimos -aunque sin saberlo- que el piloto quemado en el avión es inglés, igual que lo asumen otros personajes en la película. Debido a su nombre, al final de la historia es confundido por los ingleses por un alemán³¹⁸ (y por los alemanes por un inglés por pilotar un avión británico), pero en realidad es húngaro. Habla todos estos idiomas como mínimo, además del árabe y alguno de sus dialectos. Su nombre completo es Conde Lazslo de Almásy, pero nadie se refiere a él de esta manera, ni siquiera como Lazslo. Su nombre resulta algo exótico y lejano, lo suficiente para desvincularlo en cierta medida de Europa Occidental, pero no tanto como para ubicarlo en el mundo oriental (a pesar de que, como veremos, es el entorno en el que se encuentra más cómodo). Igual que algunos otros personajes, es miembro del International Sand Club, y tiene amplios conocimientos de Historia Antigua, Literatura y Geografía. Siempre lleva consigo un ejemplar de la *Historia* de Heródoto, del cual se declara discípulo, y es amante del *swing* y del *jazz*. Hombre de pocas palabras, algo frío, hosco, hermético y distante -al menos en apariencia-, se caracteriza por estar constantemente cantando.

Desde el inicio de la película el personaje es planteado desde la indefinición, ya que de entrada, sólo con el título, no hay una intención de aclarar su nacionalidad o su nombre. Además, su rostro se encuentra desfigurado por las quemaduras sufridas en el ataque aéreo. Como se puede ver en las imágenes, ésta será la información visual que nos proporcionarán del personaje en un principio:

³¹⁸ De hecho, soldados del ejército británico se refieren a él como Fritz: "¡Escucha, Fritz! ¡Si no te callas, voy a tener que darte una buena paliza! Almásy: ¿Fritz? ¿De qué estás hablando? ¿Fritz? Soldado: Te llamas así, ¿no? ¡Puto Conde Gilipollas von Bismarck! ¿Qué eres? ¿Irlandés?" (Minghella, 1996, p.162).



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

La primera vez que lo vemos está pilotando la avioneta, segundos antes del accidente, pero ni sabemos quién es la pareja ni cómo ha llegado hasta allí. A pesar de mostrarnos al personaje en un plano frontal, tiene parte de la cara semicubierta por el gorro y las gafas de aviador, de forma que claramente no se le puede identificar. En las demás imágenes, vemos a un personaje con la cara tan quemada que resulta irreconocible; un personaje que además no oímos hablar hasta que es interrogado en Italia. Ninguna de las respuestas que da son demasiado concretas y finge no recordar nada. La primera vez que vemos al personaje de Almásy con su aspecto normal y antes del ataque aéreo no es hasta pasados veinte minutos de película. Y de hecho, no conocemos al Almásy del pasado hablando húngaro o inglés, sino un dialecto del árabe con un beduino del desierto.

De hecho, parte del encanto, el misterio y la intención de la película es dosificar esta información. Comparato (en Sangro Colón, 2007) comenta que “la riqueza en la forma de la entrega, el ocultamiento de datos en forma parcial y la administración de esta información agrega intriga, incertidumbre y suspense” (p.35)³¹⁹, lo cual se pone de manifiesto tanto desde el punto de vista de la historia como del discurso.

La construcción que llega al espectador de este personaje es el resultado de la confluencia de las dos líneas narrativas de las que ya hemos hablado: la que sigue como Almásy en África, y la de Italia, como paciente. A medida que vamos averiguando más de él, vamos viendo las conexiones entre su pasado y su presente.

³¹⁹ “La película quiere ser una historia de misterio. Aunque supongo que es de misterio muy tangencialmente. La identidad del paciente inglés y lo que ha hecho, y por qué está ahí, y por qué acabó quemado es el elemento unificador de la narración. ¿Por qué está ahí? ¿Por qué acabó en Italia? ¿Qué hizo? ¿A quién amaba? ¿Cómo se llama? ¿Cómo se llama de verdad? [...] Caravaggio y Hana son como los detectives” (Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004).

A raíz de lo que comentamos en el Capítulo II sobre las ‘macrovidas’ (Sangro Colón, 2007) de un personaje, en el caso de Almásy la gran parte de la música que se emplea para su caracterización hace referencia a su pasado en África. Pocas piezas musicales se refieren a su presente en el monasterio de Italia, y si lo hacen, vienen de la mano del personaje de Hana³²⁰. Pero como hemos visto hasta ahora, la gran parte de la música compuesta por Yared, así como la música húngara y las canciones de *jazz* y *swing* están ancladas en la ‘macrovida’ del pasado del personaje. Parte de esta mediación viene además provocada por el hecho de que, además de que el personaje no recuerda nada -o dice no recordarlo-, la morfina le afecta en su percepción de la realidad y en la recuperación de sus recuerdos.

Respecto a la escena de apertura que analizamos previamente, podríamos entenderla como los recuerdos mezclados y confusos del paciente: imágenes, pinturas, desierto, cuerpos, sonidos, música... una visión *romantizada* de su pasado que él mismo trata de reconstruir y entender a partir de su ejemplar de Heródoto (a partir de ello, también lo harán los espectadores, Hana y en cierto modo Caravaggio). Así nos encontramos con que la mediación discursiva del inicio nos presenta, pero sólo a medias, a este personaje fragmentado. La escena de apertura muestra y no muestra, esconde, engaña y manipula. Estamos ante una metáfora de la construcción de una identidad no revelada, sino representada, entre otros elementos, a través de la música. Laing (2007) va incluso más allá cuando afirma que “la película se convierte en la representación de sus emociones vividas en el pasado” (p.84). En cierto modo, sí podemos asumir gran parte de la película como una representación del pasado exclusivamente de Almásy, ya que como comenta Morgan (1998), “se muestra el pasado de Almásy en El Cairo y en el desierto de Egipto. Niega a los otros personajes el derecho a tener una historia”³²¹.

³²⁰ Ocurre así con la inversión del tema en si menor, que es un material musical más directamente vinculado a la enfermera, a pesar de surgir en términos compositivos del tema en si menor. Se emplea en la escena de su muerte, como un préstamo de Hana hacia el paciente. De igual forma, y por ser parte de la misma pieza musical, el preludio en sol mayor tampoco tiene nada que ver con el paciente, y de hecho no se empleará para él en ningún momento de la película.

³²¹ De hecho, Morgan (1998) hace este apunte porque en su texto analiza la adaptación al cine, ya que “la multitud de voces que es tan presente en la novela no lo está en la película”.

Quizá como elemento de caracterización del personaje o siguiendo la lógica estereotipada de que el protagonista 'debe tener muchos momentos musicales', Minghella y Yared³²² decidieron que Almásy/el paciente iba a ser el personaje con más música. Además de ser el protagonista, es narrador en algunas ocasiones y se constituye como eje mismo de la narración, de manera que además de la asignación de música original compuesta por Yared, se le asignan otros bloques no originales, tanto diegéticos como no diegéticos. Su caracterización inicial comienza con *Szerelem, szerelem*, ya que se nos presenta al personaje así, como vimos al analizar la escena de apertura. Como veremos en el epígrafe 4.3.6., el tema en sí menor supone el tema que de manera más amplia y con mayor alcance define musicalmente a este personaje, vinculando al resto con la historia en términos generales.

Sin embargo, resulta interesante cómo se musicaliza a Almásy cuando se plantea la historia desde el punto de vista de otro personaje. Ocurre así con Caravaggio y el interrogatorio que está llevando a cabo para tratar de identificarlo. En dos ocasiones en las que hace preguntas al paciente, es la introducción para canon la empleada para la evocación no sólo del desierto sino también del pasado en general. Cuando hablamos en los epígrafes 4.3.1. y 4.3.2. sobre el espacio y el tiempo respectivamente, comentamos que de manera inseparable un cambio de espacio implicaba automáticamente un cambio de tiempo, ya que la historia del pasado iba de la mano del espacio del desierto. Y especialmente para Caravaggio, este personaje se encuentra anclado allí, que es donde lo conoció antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, "cuando yo tenía pulgares, y tú tenías una cara y un nombre" (Minghella, 1996, p.146), dice.

También comentamos que esta vinculación con el desierto provoca una *romantización* de los acontecimientos narrados, vistos -en gran medida- desde la perspectiva de Almásy. Para Laing (2007), "este empleo -algo excesivo- de emoción musical, especialmente en relación con los sentimientos hacia una mujer, resulta algo raro para un personaje masculino" (p.87). Sin embargo, nosotros entendemos que esta cantidad de música empleada para el protagonista -tanto en número de temas como en minutos- en realidad no responde sólo a la forma en que el protagonista vive la historia de amor, sino al

³²² Correspondencia personal con Gabriel Yared el 26 de mayo de 2009.

hecho de que él es el origen de las dos líneas narrativas que constituyen la historia y su vinculación con los personajes principales.

Podemos entender esta casi excesiva presencia de música para el protagonista desde los aspectos discursivos de la diégesis. Los diferentes niveles diegéticos que analizamos en el epígrafe 2.1.2.3. nos pueden dar una idea de la presencia, el grado de intervención y la vinculación de la música con el protagonista, el espacio en el que se mueve, su experiencia interna o la relación con otros personajes. Como ya planteamos al hablar de Hana³²³, se crea también en el caso del paciente una dicotomía entre música diegética y no diegética y lo que cada una de ellas nos dice del personaje. El hecho de que Almásy esté cantando constantemente es uno de los aspectos que ayudan a Caravaggio a identificarlo relacionándolo con aquel conde húngaro que él conoció años atrás en la Embajada Británica de El Cairo. De hecho, desconfía de él cuando éste le dice que no recuerda nada y sin embargo es capaz de reconocer numerosas canciones de *swing* y *jazz*. Ésta será una de las pistas que Caravaggio podrá emplear para comprobar que no es cierto que ha perdido la memoria. El gramófono se convierte, por tanto, en su mejor aliado para tratar de tantear al paciente y ver cómo reacciona al respecto. Otro de los elementos musicales diegéticos de la película es *Szerelem, szerelem*, que lo define en un nivel más profundo y sustancial, hasta el punto de que su vinculación con otros personajes se expresará a partir del posterior uso de esa canción en niveles no diegéticos. La importancia de la música diegética para entender el personaje de Almásy es tal que, según Laing (2007), “toda su trayectoria emocional puede trazarse a través de su interacción con ella”(p.101)³²⁴. Esta interacción de la que habla Laing responde en términos aristotélicos al nivel del *pratton*, esto es, el personaje como *agente*: qué hace, cómo se comporta, con quién se relaciona, en un sentido activo y casi funcional. Sin embargo, en el polo opuesto tanto del personaje como del nivel discursivo, está la música no diegética y más en concreto la que

³²³ Remitimos a su análisis de *pathos* y *pratton* en el epígrafe 4.3.3.1.

³²⁴ “Aunque Almásy no es músico como tal, sí emplea la música como un aspecto significativo y voluntario de su propia caracterización. [...] Elige contextualizar su romance con Katharine en el marco de una canción grabada. A pesar de que él no es el autor de esta música, la ‘reescribe’ como una forma de describir su trayectoria emocional y así transferir la profundidad del vínculo con su *daijke* de la infancia a la relación adulta y romántica que está viviendo ahora” (Laing, 2007, p.85).

Yared compuso para la caracterización del *ser* de Almásy. También en *El talento de Mr. Ripley* se produce este contraste simbólico en la caracterización del personaje de Tom Ripley, algo que se ha convertido casi en una práctica habitual en la obra de Yared, Minghella y Murch. A este respecto, Laing (2007) afirma lo siguiente:

Las composiciones originales no diegéticas revelan niveles subjetivos que en ocasiones chocan con la apariencia exterior. En lugar del carácter frío y austero de Almásy que otros creen que tiene, en realidad es un hombre emocional e intensamente apasionado, no sólo respecto a Katharine, sino acerca de todo lo que tenga que ver con la arqueología y la Historia Antigua. (p.19).

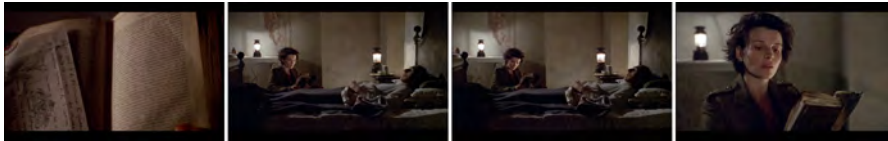
Tratando de responder a la pregunta que planteamos al inicio de este apartado sobre si conocemos al verdadero Almásy, en realidad nos encontramos con una reconstrucción de una representación previa. La profunda mediación narrativa interfiere considerablemente en la comprensión de la historia, si bien no para dificultarla, sí para hacer de ella un libro de recortes, fotos, fragmentos, sonidos y músicas. Existe una escasa linealidad en la presentación de los acontecimientos, y de manera constante el filtro que puede suponer un elemento tan potente como la música altera y enturbia la percepción de una historia que puede contarse de una manera mucho más sencilla. Rupturas y transiciones temporales, recuerdos del pasado, relatos pequeños dentro de la historia general, canciones que él canta, reconoce o interpreta, su ejemplar de Heródoto o lo que saben otros personajes de él tienen todos una manifestación musical. Como dijimos previamente, podemos entenderlo como la metáfora del personaje fragmentado, difícil de identificar, cuyos recuerdos dispersos y no lineales aparecen de manera caprichosa y guiados más por criterios poéticos que lógicos.

4.3.5.2. El metarrelato de 'Giges y Candaules' como metáfora de la historia entre Almásy y Katharine.

Para terminar este epígrafe sobre la mediación narrativa, vamos a prestar especial atención a una escena que tiene lugar en los primeros 30 minutos del relato y que se constituye como un episodio narrativo por sí mismo dentro de la película.

La escena tiene lugar en el desierto, durante una noche en la que el equipo de exploradores todavía se encuentra en el campamento base y Geoffrey no ha tenido

que marcharse aún a hacer fotografías. Los miembros del equipo disfrutaron de una velada de música, risas y actuaciones en torno a una hoguera junto con algunos beduinos y guías que los acompañarán posteriormente en su expedición. Cada uno de ellos, en función de a quién señale la botella, tiene que hacer algo para los demás y Katharine Clifton decide contar la historia de Giges y Candaules (historia que, por cierto, incluye Heródoto en su libro de *Historia*).



Hana: "El rey insistió en que encontraría un modo de demostrar sin duda que su esposa era la mujer

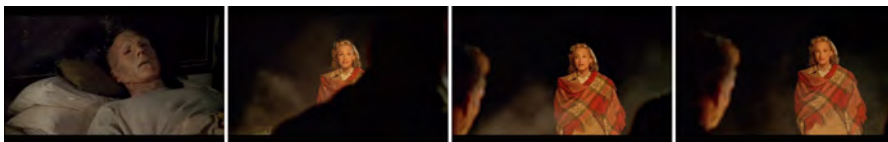
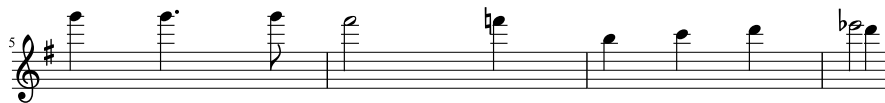
más hermosa del mundo. 'Te ocultaré en nuestro dormitorio'. Dice Candaules...

Dijo Candaules.
Paciente: Candaules.
H: Candaules.
P: Candaules.



Katharine: Candaules le dice a Giges que la reina hace lo mismo todas las noches.

Se quita la ropa y la coloca en la silla junto a la puerta.



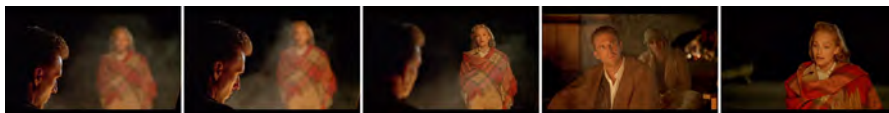
H: Desde tu posición podrás verla cuando te plazca.

K: Esa noche ocurre todo lo que el rey le ha dicho. Ella se acerca a la silla y se quita

la ropa prenda a prenda hasta que está desnuda frente a la vista de Giges.

Era más bella de lo que podía imaginar.

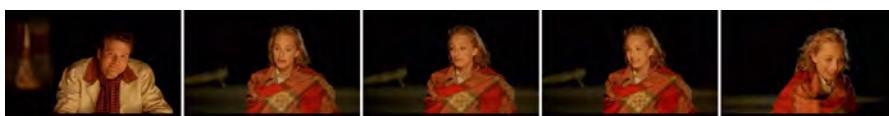




Pero entonces la reina alzó la mirada y vio a Giges escondido entre las sombras. Aunque no dijo nada, se estremeció. Al día siguiente mandó llamar a Giges y lo desafió.



Al oír su historia, dijo lo siguiente. Geoffrey: ¡Que le corten la cabeza! Todos: *(risas)* K: Dijo: 'Entrégate a la muerte por mirar lo que no debías. O mata a mi marido, que me ha avergonzado



y ocupa su lugar como rey'. Así que Giges mata al rey, se casa con la reina y gobierna Lidia durante veintiocho años. Fin.
Madox: Geoffrey, ¡que te sirva de lección!"

(Minghella, 1996, pp.32-35)



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Si bien la escena dura dos minutos escasos, en ella se plantean y anticipan numerosos aspectos argumentales en relación a Almásy, Katharine y Geoffrey. La historia habla de cómo Candaules, último rey de Lidia, desafió a uno de sus guardias, Giges, para que admirase la belleza de su mujer mientras ésta se desnudaba. Así lo hizo Giges, pero fue descubierto por la reina, que le obligó a

entregarse a la muerte o a matar al rey y ocupar su lugar. Giges mata finalmente a Candaules y ocupa su lugar como rey, gobernando Lidia durante 28 años.

Más allá de los claros paralelismos argumentales de este relato con la historia entre el matrimonio Clifton y Almásy, la escena está planteada como una unidad narrativa independiente. Parte de la intención de Minghella³²⁵ fue crear “un contrapunto a lo que ocurre en escena [...] doblar el valor tanto de la historia como de las relaciones”, en parte porque en la historia de la película la relación no se ha llegado a consumir y durante esta narración, los personajes bromean acerca de ello. Al finalizar, Madox dice a Geoffrey: “¡que te sirva de lección!” (Minghella, 1996, p.35).

El comienzo de la escena se elabora a partir de varias transiciones espaciotemporales, ya que a quien primero vemos contar la historia es a Hana, mientras la lee al paciente en Italia. Como se ha podido ver, el recurso musical empleado para hacer la transición es, como en otras ocasiones, la coda, elemento musical que sirve para conectar con el espacio del desierto y continuar la narración con la voz de Katharine. Gaudreault (1995) comenta que “el cine tiene una tendencia casi natural a la delegación ‘narrativa’, a la delegación del discurso” (p.57), creando a su vez dentro del relato cinematográfico *subrelatos*³²⁶ elaborados por *subnarradores*. El cine además ofrece la posibilidad de que la inserción de este *subrelato* se haga por diferentes medios, algo que la literatura no permite, ya que de nuevo debería recurrir a un discurso verbal. Sin embargo, el cine no necesariamente tiene que repetir el patrón del relato sólo visual, sino que puede combinarlo con recursos verbales, como ocurre en este caso. Estamos ante un *subrelato* que combina imagen, texto y música, ya que no debemos limitarlo a la narración oral que lleva a cabo Katharine. Se trata de hecho de una reinterpretación de la historia de Giges y Candaules, donde la elección de los planos, la fotografía y el encuadre tienen una clara intención de referirse a Almásy y Katharine, siendo la historia de Heródoto casi la excusa para poner este tema sobre la mesa. Yendo aún más lejos, la escena está absolutamente teatralizada, con el empleo de planos contrapicados, el uso del

³²⁵ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

³²⁶ Incluye también los términos propuestos por Genette: metarrelato, o Mieke Bal: hiporrelato (Gaudreault, 1995).

humo procedente de la hoguera, la articulación espaciotemporal entre Italia y el desierto a base de analepsis y el hecho de que las imágenes que se muestran de Katharine no son otra cosa que el recuerdo -una vez más- *romantizado* del paciente.

A pesar de la presencia de parte de la coda y del uso de la introducción para canon, existe un tema musical que revaloriza el sentido del *subrelato* como anticipación³²⁷ de la historia general de la película. Como vimos, no es el tema en si menor en su forma original el empleado en esta escena, lo que podría haber sido lógico ya que como hemos visto y desarrollaremos más adelante³²⁸ es el material temático que llega y conecta con más personajes, espacios y tramas. Sin embargo, puesto que no se trata de una historia exactamente igual la que tiene lugar entre Almásy y los Clifton y Giges y Candaules, lo que en realidad se emplea es la variación libre del tema en si menor. Hablamos de esta variación desde el punto de vista musical al comienzo de este capítulo como una forma que adquiriría el tema algo alejada de él pero conservando los rasgos identitarios a partir de los cuales fue concebido. Según Zamacois (2008), en este tipo de variación “puede bastar con un fragmento [del tema], un simple detalle de los que le han dado personalidad al ser expuesto” (p.139). Hasta ahora, hemos comprobado que el principal motivo musical que Yared trató de hacer presente y perpetuar en la composición global fue el intervalo de tercera menor.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Aquí incluimos la transcripción de esta variación libre donde hemos destacado en color rojo la presencia del intervalo de tercera menor. Se mantiene la altura y sigue

³²⁷ En la escena del gramófono en el dormitorio de Almásy, cuando ya se ha consumado la relación -y antes de la muerte de Geoffrey-, hay una referencia clara a esta historia de Giges y Candaules. Katharine se encuentra desnuda sobre la cama de Almásy y éste está acariciando su escotadura supraesternal cuando dice: “Voy a pedir permiso al rey para llamarlo el Bósforo de Almásy” (Minghella, 1996, p.101).

³²⁸ En el epígrafe 4.3.6. sobre el tema principal.

siendo descendente (re-si)³²⁹, y siendo las dos últimas notas del tema, es el intervalo sobre el que reposa y cierra la melodía (función habitual de la tónica en la música tonal). Además de esta similitud temática entre esta variación del tema y su forma original, existe otro aspecto sustancial al tema en si menor que es la orquestación. Aunque algunas de las variaciones libres del tema se interpretasen con el canon, ésta ha mantenido los rasgos orquestales que la acercan a la forma original de su concepción: corno inglés y pedal en el grave. De esta manera se mantiene el principio de unidad musical para favorecer la unidad narrativa. Si nos fijamos además en qué momento se emplea esta variación, en ambos casos se trata de las alusiones más directas a la historia que se está anticipando: Gíges (Almásy) admirando la belleza de la reina (Katharine), y el rey (Geoffrey) siendo asesinado y sustituido por Gíges. De hecho, desde planteamientos visuales, Geoffrey ha dejado de aparecer en el mismo plano con Katharine, y ahora es Almásy el que ocupa su lugar. La semejanza entre las historias viene encarnada en la semejanza entre las formas del tema musical, que sin ser iguales -uno como variación o derivación del otro-, mantienen los rasgos más importantes para su identificación.

Volviendo a aspectos discursivos y tratando de entender los niveles diegéticos de esta escena desde el punto de vista musical, podemos hablar de nuevo³³⁰ de una diégesis paralela. En realidad, se combinan tres niveles de diégesis diferentes para articular la escena en su totalidad:

1. El nivel diegético de la historia que tiene lugar en Italia, donde se encuentra Hana leyendo la historia al paciente en su ejemplar de Heródoto (en algunas ocasiones mostrada con imágenes y en otras, a través de la voz de la enfermera). A esta diégesis, aunque en un nivel puramente no diegético, podríamos adscribir la coda, que es el material musical con el que se abre el bloque que musicaliza la escena. Si bien se refiere más estrictamente a la transición entre Italia y el desierto, representa en cierto modo lo que ha provocado que el paciente tenga un recuerdo en forma de analepsis, que serán las imágenes hacia las que vamos a continuación.

³²⁹ A diferencia de cómo fue elaborada la inversión del tema en si menor, donde se tomó el intervalo re-si y se invirtió haciéndolo ascendente (si-re).

³³⁰ Comentamos también este aspecto al analizar la escena de Navidad en los epígrafes 4.3.1.1. y 4.3.4.

2. El nivel diegético que tiene lugar en el desierto, donde se encuentra el grupo de exploradores disfrutando de la velada. En este caso, podemos adscribir dos elementos temáticos que hacen referencia al espacio geográfico y simbólico del desierto respectivamente: la introducción de los *glissandi* en el canon y la variación libre del tema en si menor.
3. El nivel diegético que tiene lugar en la historia narrada entre Hana y Katharine, a caballo entre ambos espacios y ambos tiempos, que no es otra cosa que la historia de Giges y Candaules. Por su vinculación con la historia entre Almásy y Katharine, es también la variación libre del tema en si menor la que le corresponde -también en un nivel no diegético-.

Existe un aspecto del uso de esta variación libre que hace referencia a un cierto matiz que en otros usos del tema en si menor no hemos encontrado. El hecho de que se emplee como una metáfora de la gran historia y haga referencia a la desaparición de Geoffrey por la relación entre Almásy y Katharine, acerca este tema al tema en fa menor en cuanto a la referencia extramusical. Si bien éste se limitaba de manera clara y concreta a aludir al componente de la traición exclusivamente, esta variación podemos ubicarla en cuanto a significado a medio camino entre ambos aspectos, ya que no desdeña del todo las consecuencias que trajo el comportamiento adúltero de los personajes. Por el contrario, el tema en si menor, además de tener un alcance mucho mayor, es también un tema con una carga narrativa bastante más abstracta, de manera que su uso va más lejos en un sentido más global. No es casual que la historia de Giges y Candaules proceda literalmente del ejemplar de Heródoto, ya que, como el paciente dice, “Heródoto es el padre de la Historia” (Minghella, 1996, p.23). Y el hecho de crear esta metáfora entre la historia y la Historia (antigua) sirve para mostrar la importancia del ejemplar que tiene el paciente en su mesilla. La historia de su pasado -a partir de fotografías, recortes, lecturas- no comenzará hasta que el protagonista no abra su libro. Es precisamente este concepto global de historia el que el tema en si menor logra encarnar³³¹.

³³¹ En el epígrafe 4.3.6. pasamos a analizar este paralelismo entre ambos aspectos en el marco del significado narrativo del concepto del tema principal.

4.3.6. El tema en si menor y el concepto narrativo de tema principal

Para finalizar este análisis, pasamos a continuación a estudiar el tema en si menor como tema principal en un sentido global. Es frecuente el uso del término 'tema principal' en todo tipo de textos sobre música cinematográfica, y si bien parece que está claro su uso, no lo está tanto su significado ni la implicación narrativa del mismo respecto al resto de elementos del relato. Emplearemos el uso del tema en si menor en *El paciente inglés* para tratar de analizar y entender desde la narrativa musical cinematográfica qué significa exactamente que un tema musical sea considerado principal.

Como ya comentamos al inicio de este capítulo, este tema fue la segunda parte de la *demo* compuesta en febrero de 1996, pero desde un inicio se concibió como el material musical más importante. Si bien Laing (2007) se refiere a él como 'tema del desierto' y nosotros como 'tema en si menor', demostraremos en este epígrafe cómo es además el tema principal de la película. Ya fue analizado en profundidad al hacer un estudio del espacio en la película, en especial desde el punto de vista simbólico, ya que el nivel geográfico del espacio venía representado a través de la introducción para canon. Pero la implicación de este tema en si menor va más allá. No se limita a simbolizar el espacio, a vincular a Caravaggio con el paciente o a anticipar la relación de Almásy y Katharine a través de la historia de Giges y Candaules. Sino que llega mucho más lejos que todo ello, ya que su capacidad narrativa alcanza más tiempos, espacios, tramas y personajes que ningún otro elemento musical y adquiere niveles profundos y globales. El rasgo de ubicuidad de la música cinematográfica se pone especialmente de manifiesto en esta película, ya que existe una serie de "ideas musicales que cumplen funciones generales y vinculantes, dando a la composición musical el sentido de conjunto" (Laing, 2007, p.125). Además de considerar ciertas vinculaciones entre los ornamentos de la composición original de Yared y los de *Szerelem, szerelem*, es el tema en si menor el que otorga mayor sentido de unidad y circularidad a la composición.

El tema fue compuesto para corno inglés y cuerda y, como ya vimos, fue frecuentemente combinado con otros elementos musicales como el pedal en el grave o la introducción para canon. Su germen compositivo partía del intervalo en

tercera menor con que se inicia, lo cual se convirtió en el rasgo identificativo de la gran parte de las variaciones que surgieron a partir del tema, así como del desarrollo de otros basados en la inversión de tal intervalo.



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

Resulta curioso cómo Yared (véase Anexo I) se refiere al tema principal cuando habla en realidad de la *demo* en su totalidad, formada a su vez por la introducción para canon, el tema en si menor, el tema en fa menor y la coda. Sin embargo, el compositor lo entiende así porque lo está concibiendo en términos musicales, puesto que todo el resto de la composición nace de este planteamiento musical inicial. A pesar de que a partir de ello surgiesen el resto de variaciones y desarrollos, en términos narrativos no podemos entender el tema en si menor igual que otros temas.

Analizaremos en este punto el empleo del tema en si menor tanto en la forma original -compuesto para corno inglés y cuerda (transcripción que incluimos previamente)-, como en la adaptación para clarinete y arpa (transcripción que incluimos a continuación), donde en esencia se mantiene la melodía pero hay ciertas alteraciones rítmicas en la línea del tema³³².



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*.

³³² Si bien la inversión del tema en si menor es una derivación directa de éste, no será la forma que analicemos en este epígrafe, ya que lo hemos considerado con entidad como tema por sí mismo. Sí tendremos en cuenta, sin embargo, las variaciones libres empleadas tanto en la relación con Caravaggio como en la historia de Gíges y Candaules.

4.3.6.1. Las relaciones entre el protagonista y los demás personajes según el eje de relaciones de Todorov.

Cuando hablamos de estas funciones vinculantes del tema en si menor, nos estamos refiriendo a las relaciones que se establecen entre Almásy/el paciente y el resto de personajes de la película. De manera más concreta, queremos hacer especial hincapié en los ejes que se establecen entre el protagonista y Katharine, Hana y Caravaggio, los personajes que más en profundidad analizamos en el epígrafe 4.3.3. Sin embargo, el análisis que desarrollamos previamente se hizo aplicando aproximaciones teóricas diferentes a las que emplearemos ahora. En esta ocasión, tomamos la propuesta teórica de Todorov (en VV.AA., 1977), que reduce las relaciones de los personajes en los relatos a tres ejes esenciales: eje del deseo, de la comunicación y de la participación. Estos tres ejes tienen un punto de partida común, que es la figura de Almásy/el paciente, ya que éste es el elemento en torno al cual se estructura la narración.

- a. Comenzando por el *eje del deseo*, nos encontramos ante un tipo de relación que, según Todorov (en VV.AA., 1977), se da en casi todos los relatos. En este caso, la relación toma la forma de amor entre Almásy y Katharine, pero no se trata tanto de entender este tema como un tema romántico sino como el tema que conecta a ambos personajes. En el análisis previo ya vimos cómo el elemento musical que hace una referencia más directa al amor era *Szerelem, szerelem* y que el tema en fa menor en realidad hacía hincapié en el aspecto de la traición derivado de su relación adúltera. Sin embargo, este aspecto del *eje del deseo* en el tema en si menor debe ser entendido como la línea que vincula a ambos personajes en la gran historia total de la película, dentro de la cual existen otros temas que hacen referencias más específicas a ciertos aspectos. Esta conexión de Almásy con Katharine a través del tema en si menor encarna también el alcance musical del mismo, así como las consecuencias de sus actos, abarcando varios tiempos y varios espacios. Como dice Minghella³³³, es “el amor que todo lo destruye”, con connotaciones emocionales y materiales.

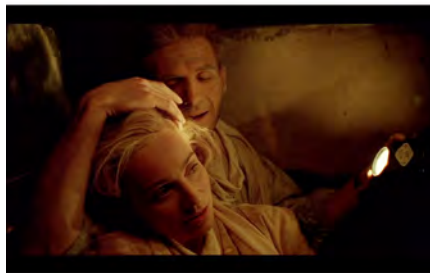
³³³ Minghella en los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

A continuación mostramos los momentos en los que se ha empleado el tema en si menor asociado a Katharine, lo cual nos muestra que viene necesariamente de la mano de Almásy y del desierto.

I.



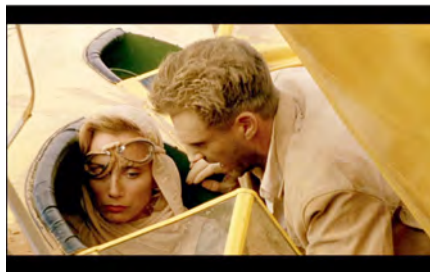
II.



III.



IV.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En la primera y la última imagen se trata del tema para corno inglés y cuerda, en su forma original. En la segunda y tercera, sin embargo, es la adaptación para clarinete, en este caso sin acompañamiento en el arpa. La segunda imagen hace referencia a la escena en la que Almásy habla a Katharine de los diferentes tipos de viento mientras tiene lugar la tormenta de arena en el desierto. Lo importante de esta escena desde la narrativa musical cinematográfica es que no se plantea el tema completo en ningún caso. Lo único que oímos que nos permite identificarlo es el intervalo de tercera menor, lo cual da paso a la coda. Sin embargo, es un motivo musical lo suficientemente identificativo como para que se pueda reconocer el tema en sí menor, y una forma de insistir en la relevancia narrativa del germen inicial del tema.

b. El *eje de la comunicación* es el siguiente que plantea Todorov, y que, aunque menos evidente, es vital en la comprensión de las relaciones de los personajes. De acuerdo al autor (Todorov en VV.AA., 1977), en este eje de la comunicación, se produce además la confianza. De esta forma, estamos ante el eje de relaciones que tienen lugar entre el paciente (aquí no cabe hablar de la faceta de Almásy, a pesar de que sea el mismo personaje) y Hana. Como podemos ver en las imágenes, la relación se desarrolla en este caso en el espacio del monasterio, y se muestra la importancia de éste como lugar de sanación para la enfermera.

I.



II.



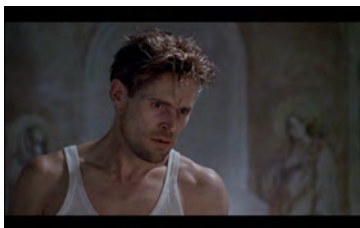
Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Si bien ya hemos visto cómo su evolución interna se representa musicalmente a partir de la sustitución de la inversión del tema en si menor por el tema en sol mayor, su relación con el paciente se va a representar a través del tema en si menor. En la primera imagen vemos la escena en la que suena este tema asociado a Hana por primera vez, momento en que decide acercarse al monasterio y ver en qué estado está para quedarse cuidando del paciente. La variación del tema en si menor empleada en la escena es la variación para clarinete en la melodía y arpa en el acompañamiento. El monasterio es el espacio en el que tiene lugar este proceso comunicativo entre ambos y debido a la falta de movilidad del protagonista, su relación se basa en conversaciones, lecturas, cuidados, etc., creándose una intimidad que claramente favorece la confianza.

En la segunda escena vemos que se trata del cierre de la película, donde, tras acabar la guerra, Hana se marcha en un camión camino de Florencia. La escena muestra cómo la enfermera deja atrás el monasterio y todo lo que ha vivido en él para salir de él siendo una persona nueva. Lo más importante de su experiencia dentro ha sido la relación que ha tenido con el paciente, lo cual viene representado por el empleo del tema en si menor mientras se aleja. En este caso, se interpreta en su forma original -corno inglés y cuerda- y combinado con el resto de temas musicales para dar pie al bloque de los títulos de crédito finales.

c. El *eje de la participación* es el último de estos ejes, y se realiza a través de la ayuda. En este caso no podemos aplicar esta propuesta teórica a la relación entre Almásy/el paciente y Caravaggio, porque en realidad estos personajes no se ayudan mutuamente. Muy al contrario, los actos de Almásy van a traer consecuencias fatales para el personaje de Caravaggio. Resulta interesante cómo Todorov (en VV.AA., 1977) considera que “todas las otras relaciones pueden ser derivadas de estas tres mediante dos ‘reglas de derivación’” (p.167), una de las cuales es la regla de oposición, que claramente podemos aplicar a este ejemplo. Según esta regla de oposición, cada uno de los tres predicados posee un predicado opuesto, y será a partir de este eje (opuesto) de la participación como podamos entender la relación entre Almásy y Caravaggio.

I.



II.



Capturas de imagen extraídas de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

En las imágenes -uso del corno inglés en la primera y del clarinete en la segunda- podemos ver los dos momentos en que se emplea este tema en si menor para Caravaggio. Se trata de escenas de la confesión de ambos, lo cual muestra la verdadera naturaleza de la relación entre Almásy y él, y se averigua tanto lo que hizo el primero y las consecuencias que trajo para el segundo, como los motivos por los que se encuentran ambos personajes allí. Para Yared (véase Anexo I), este personaje es como una barca naufragada de la guerra que ha ido a parar al monasterio, aunque si lo vemos desde este punto de vista, podríamos entender que también Hana y el paciente son náufragos de guerra en cierta medida.

Por otro lado, el personaje de Caravaggio se plantea como el único que está vinculado al protagonista desde la doble faceta de éste: Almásy y paciente. Él había conocido a Almásy en la Embajada Británica de El Cairo antes del estallido de la guerra, donde lo vio escribir en su ejemplar de Heródoto. Aparte del protagonista, es el único personaje, por tanto, que podemos ubicar en ambas líneas temporales, y gracias a la ubicuidad del tema en si menor, se vincula a Caravaggio con ambos: tanto con el uso del tema en su estado más puro (las escenas que mostramos previamente) como a través del uso de la variación libre.

En el análisis que hicimos en el epígrafe 4.3.3. del personaje de Caravaggio vimos cómo el uso de esta variación y la progresiva revelación del tema en sí menor con sus rasgos identitarios nos iba mostrando la naturaleza de su relación y el verdadero origen del personaje.

Hemos de tener en cuenta que, más allá del uso del tema en sí menor según los ejes de relaciones de Todorov, el tema alcanza una dimensión que va más lejos de estos tres personajes. Aunque de manera diferente, es también empleado para mostrar la vinculación de otros como Geoffrey o Madox con el protagonista y su importancia en la historia general de la película. En el caso del primero, se trata de una vinculación a través del microrelato de Giges y Candaules. Ya vimos cómo en esa escena se emplea la variación libre del tema en sí menor, que conservaba rasgos identitarios pero se diferenciaba de la forma original del tema en otros aspectos. De igual manera, se creaba un paralelismo entre la historia leída por Hana y contada por Katharine y la historia real que estaba teniendo lugar en el desierto. Geoffrey, por tanto, pasa a formar parte de esta historia global a través de esta variación, representando otra de las consecuencias de la relación adúltera entre Almásy y Katharine, y en esencia encarnando el alcance de la traición al matrimonio. El caso de Madox, sin embargo, es un caso algo más tangencial e indirecto. Durante la confesión entre el paciente y Caravaggio, éste le dice que Madox se suicidó porque pensaba que aquél era un espía por haber entregado los mapas de la expedición a los alemanes. Madox desconocía la historia en la que Katharine esperaba a Almásy en la Cueva de los Nadadores y al enterarse de lo que hizo su compañero, lo entendió como una traición política y a la nación (Madox es otro de los personajes de origen británico). Tras saber el paciente del suicidio de su amigo, hay otra analepsis en la que se ve la despedida entre ambos, y tras mostrar este episodio, ya de vuelta en el monasterio, se emplea este tema para corno inglés, lo cual conecta a Almásy/el paciente con los Clifton y Caravaggio. El elemento musical empleado para ello es el tema en sí menor, confirmando una vez más su relevancia narrativa en muchos de los personajes de la historia y las relaciones que éstos mantienen con el protagonista.

**tema en si menor (orquestación para
corno inglés y clarinete)**



uso indirecto del tema en si menor variación libre del tema en si menor

(fuente:
<http://www.immdb.com>)

Como hemos visto, Almásy/el paciente es el centro y origen tanto de la historia como del discurso. De él parten las relaciones con el resto de personajes y el desarrollo de las diferentes tramas narrativas. A este respecto, Murch (en Ondaatje, 2008) comenta cómo la narración de *El paciente inglés* comienza con un avión con un hombre y una mujer que es derribado por los alemanes; a continuación vemos a una enfermera en un tren; más tarde sabemos de la existencia de un canadiense sin pulgares; y por último llegará al monasterio un zapador sij con su ayudante británico. Es lo que él llama “aproximación convergente” (p.253), donde los personajes no tienen nada que ver unos con otros en un principio y acaban reunidos física y emocionalmente. Claramente, el

elemento hacia el que convergen es el paciente, con el que cada uno tendrá un tipo de relación diferente. Por ello, podemos observar también esta aproximación convergente en el uso de la música, donde este tema en si menor actúa como elemento globalizador de los componentes de la historia.

Sin embargo, la relevancia narrativa de la que hablamos en este tema se manifiesta, no sólo en los personajes, sino en muchos más aspectos de la historia. De todos los componentes que forman el discurso es el tema en si menor el que más elementos de la historia conecta entre sí. Especialmente desde el punto de vista de los existentes -personajes y escenarios-, este material musical está diseminado a lo largo del relato tanto en el espacio del desierto como en el de Italia, asociado a personajes de ambas líneas temporales y adquiriendo formas musicales diferentes. De las dunas del desierto, a la Cueva de los Nadadores, la tortura de Caravaggio o el monasterio de Italia, el tema en si menor viaja por todos estos escenarios conectando y trazando líneas narrativas entre sí. Para Laing (2007), el empleo del mismo tema musical es una forma de mostrar cierto paralelismo entre la cueva y el monasterio. Sin embargo, más que entender estas dos historias de manera paralela, nosotros las entendemos como dos partes de la misma, por eso existe la necesidad de un elemento musical que sirva de conector entre ellas y permita cerrar la narración en un sentido circular.

4.3.6.2. El libro de Heródoto como metáfora de la historia

De la mano de esta función conectora y global del tema en si menor, existe un constante juego simbólico entre la historia narrada en la película y el ejemplar de *Historia* de Heródoto que el protagonista lleva consigo. En esta historia es donde todos los elementos vinculados por el tema en si menor confluyen y serán revelados a medida que algunos de los personajes decidan leer el ejemplar de Heródoto. En palabras del paciente, “es el padre de la Historia” (Minghella, 1996, p.23), y será en su interior donde se encuentren contenidos los *recortes* -en el sentido real y metafórico- que permitan la reconstrucción de la historia que se nos cuenta.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Este juego de palabras se refiere no sólo a la historia contada por Heródoto, sino al relato de Gíges y Candaules -que a su vez es el de Almásy y Katharine- y a sus objetos personales contenidos en él: dibujos, manuscritos, fotografías, cartas, etc... Objetos que van jalando la narración de la película y en muchas ocasiones facilitan las transiciones espaciotemporales actuando como dinamizadores de la narración.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

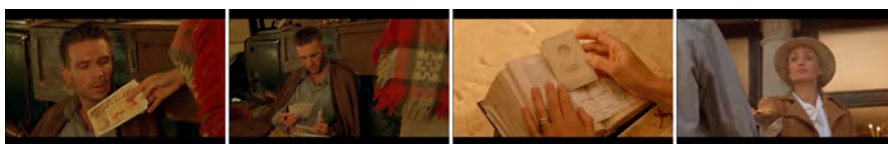
En el sentido literal de la palabra, la historia se inicia a partir del momento en que el paciente abre el libro que está en la mesilla de su dormitorio. Este libro es un referente para él a lo largo de toda la historia, ya que es a partir de lo cual trata de entender su pasado. Es además el elemento por el cual Caravaggio ha sido capaz de identificarle y un objeto clave y definitorio de su espacio narrativo, ya que en casi todas las escenas en las que vemos al paciente, también está el libro en campo. Como se ve en estas imágenes, la apertura del mismo implica el inicio de sus recuerdos y en consecuencia del desarrollo de acontecimientos que definen la historia que tuvo lugar en el desierto. Vuelve a entrar en contacto con ese

pasado a partir de todo lo que su libro contiene. De hecho, es en esta primera analepsis cuando vemos por primera vez al personaje antes del accidente de avión. Conocemos a Almásy hablando un dialecto del árabe y dibujando la que luego conoceremos como Cueva de los Nadadores.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

El libro, denominado literalmente por él “libro de recortes”³³⁴, se convierte por tanto en el continente de toda una historia general, dentro del cual Almásy va guardando los objetos que definen su relación con Katharine en el desierto. Empezando con el dibujo de la cueva como la espalda de una mujer y siguiendo con las pinturas que Katharine hizo en su interior tras el descubrimiento. Estas pinturas forman parte del libro definiendo no sólo el espacio de la cueva sino acelerando la relación entre ambos al encontrar ella los escritos de Almásy dentro del libro antes de devolvérselo.

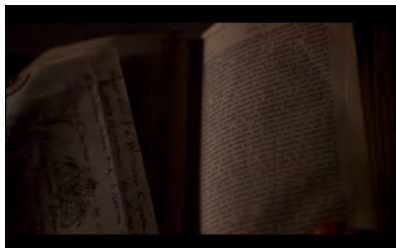


Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

De hecho, la pregunta que Minghella emplea muy sabiamente para que Katharine haga a Almásy es: “¿Soy la ‘K’ de tu libro?” (Minghella, 1996, p.83), haciendo especial hincapié en el libro como tal y lo que él contiene. De hecho, en esa misma

³³⁴ Minghella (1996) dice “scrapbook” (p.70). Igual que se presenta un discurso fragmentado que debe ser reconstruido.

escena, el tema musical empleado es el tema en si menor en clarinete solo, cumpliendo así una vez más la función de elemento conector entre los personajes. A partir de este momento, Katharine ya está vinculada al protagonista y pertenece como un personaje más a la historia general y al libro de Heródoto.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Por otra parte, y tal y como plantea Ondaatje³³⁵, en *El paciente inglés* hay una “celebración de la lectura”, ya que los personajes leen, declaman, escriben y discuten sobre libros. Vemos en una ocasión al personaje de Kip leyendo Kipling al paciente, pero sobre todo, es Hana la que le lee fragmentos contenidos en el libro -como la historia de Giges y Candaules- y manuscritos del paciente y de Katharine.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Es a través de esta lectura de Hana como se hace llegar al espectador la visión del paciente acerca de la traición, en un momento del relato en el que ya se ha

³³⁵ En los audiocomentarios de la edición en DVD, 2004.

consumado la relación entre los protagonistas: 22 de diciembre, 1938, Almásy escribe: “Las traiciones durante la guerra son infantiles comparadas con nuestras traiciones durante la paz. Los nuevos amantes son tiernos y nerviosos pero lo destruyen todo. Pues el corazón es un órgano de fuego” (Minghella, 1996, p.89). Esta lectura de Hana nos lleva a una analepsis a la fiesta de Navidad de El Cairo, escena que como ya vimos, se convierte en una de las más importantes para entender el concepto de traición planteado por Minghella.

Así, el libro se va nutriendo poco a poco de todas estas experiencias del protagonista con otros personajes, hasta que Almásy hace entrega del libro a Katharine tras el accidente. Ella se queda en la Cueva de los Nadadores mientras él va en busca de ayuda, para lo cual le presta su libro porque lo considera una “buena lectura” (Minghella, 1996, p.158).



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Una vez que Katharine ha pasado a formar parte de la historia, siendo la ‘K’, también en su interior se encuentran ahora sus sentimientos. Poco antes de morir escribe sobre su experiencia con Almásy en el desierto, su visión de las fronteras, los territorios y las naciones. En cierto modo, ese texto es la síntesis del planteamiento general de la película³³⁶, ya que encierra toda una carga conceptual que se ha ido sugiriendo de diferentes maneras a lo largo del relato.

³³⁶ Remitimos al epígrafe 4.3.2.2., donde analizamos la escena de la muerte del paciente e incluimos este texto de Katharine.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

Es durante la muerte del paciente cuando el espectador es conocedor de lo que Katharine escribió en la cueva, ya que es Hana la que se lo lee a él mientras la morfina hace su efecto. Como ya vimos, en esta escena se articulan en una única secuencia narrativa tres momentos diferentes de la historia poniendo de la mano a los personajes en una vivencia común.

Es tanto lo que hay en el libro, que finalmente Hana decide llevárselo al marcharse del monasterio, como parte de la experiencia allí vivida que le ha ayudado crecer, evolucionar y de nuevo sentirse viva. Su relación con el paciente le ha hecho ser partícipe de la historia general. Como narradora (leyendo algunos de los textos en él contenidos) y narrataria (escuchando las historias del paciente) ha formado también parte integral del propio relato del libro de Heródoto.



Captura de imagen extraída de la edición en DVD de 2004 de *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996).

El libro contiene ahora amor, aventura, mapas, fotografías y vivencias, todo lo que la historia trae consigo que nace del protagonista y llega hasta todos los demás. Este concepto de historia general y con gran alcance es lo que está

representado por el tema en si menor, como el más importante de la composición en un sentido absoluto.

El alcance narrativo de este tema lo convierte además en un tema épico, que abarca toda la trama, la envuelve y la significa, recorriendo diferentes espacios, tiempos y personajes. A su vez, la trascendencia de este tema se puede apreciar más fácilmente si lo comparamos con la vertiente más lírica e íntima de *Szerelem, szerelem*. Como comenta Laing (2007), en este sentido se asemeja a películas como *Lo que el viento se llevó*, *Casablanca* y *Doctor Zhivago*, ya que se produce “un contraste entre lo íntimo y lo épico y el planteamiento de historias pequeñas y personales frente al contexto histórico general” (p.74). Así, *Szerelem, szerelem* se asimila más con la experiencia humana y personal, a una escala menor, a pesar de viajar en el tiempo y el espacio, o desde África hasta el desierto. Sin embargo, la escala épica del tema en si menor se debe esencialmente a las implicaciones geográficas, nacionalistas, patrióticas y religiosas que trae consigo. Acontecimientos como la entrega de los mapas, el contexto de la guerra, la traición política o los viajes en el tiempo y el espacio nos sitúan ante la figura de un protagonista casi heroico³³⁷. La combinación de ambos temas musicales da como resultado una historia que no deja de lado este aspecto a gran escala, con grandes paisajes y acontecimientos históricos, pero donde a su vez no falta el aspecto sentimental e íntimo de sus personajes, dando importancia a la profundidad en las relaciones humanas.

4.3.6.3. La idea de *Gesamtkunstwerk*, el sentido de unidad narrativa y el concepto de tema principal aplicados al tema en si menor

A modo de conclusión y con la intención de ofrecer una perspectiva de conjunto del tema en si menor en relación a todo el relato, queremos retomar un aspecto que planteamos en el Capítulo II al establecer las conexiones entre la música cinematográfica y la ópera. A partir del estudio que hicimos del concepto de

³³⁷ Salvando las distancias si tenemos en cuenta que en realidad su comportamiento no podría definirse como tal. Pero sí se dota a la historia de un aire casi de gesta épica e histórica, motivo por el que fue duramente criticada.

Gesamtkunstwerk aplicado al cine y del análisis que hemos hecho del tema en si menor, podemos concluir qué aspectos de este concepto operístico podemos encontrar en su empleo. Como ya comentamos, debemos ser cautelosos y no tratar de trasladar literalmente este concepto a la música cinematográfica, de manera que nos encontramos con ciertos rasgos de la ópera que no podemos aplicar al cine en todas sus facetas, como ocurre por ejemplo con el *leitmotiv*. Puesto que la referencia extramusical vinculada al tema en si menor se trata de un concepto demasiado amplio y abstracto, el tema no cumple una función tan denotativa como para considerarlo un *leitmotiv*. Sí podríamos entenderlo así en el caso del tema en fa menor, cuya referencia extramusical es algo mucho más concreto y definido: la traición.

La intención de Minghella de comenzar con la fase de composición de la música antes incluso de existir un guión o hacer participar en el proceso a Walter Murch como editor desde las primeras fases de la producción nos permite hablar, si no de un autor único, sí de un concepto único. Minghella (en Falsetto, 2013), como escritor y director, entiende que un director de cine debe ser también el guionista de la película, porque la “tinta al final se acaba convirtiendo en la cámara” (p.xxi). Por ello, desde este planteamiento de concepto único, la música, el montaje de imagen y edición de sonido, y el guión y dirección -que podemos entender como los pilares de la creación cinematográfica- quedaron en manos sólo de tres personas: Gabriel Yared, Walter Murch y Anthony Minghella respectivamente. De hecho, montador y director comparten la idea de que una película nace tres veces: en la fase de guión, en la fase de rodaje y la fase de edición³³⁸, para lo cual es necesario que sus creadores compartan un mismo concepto de la película y se trabaje sobre y para él desde el inicio.

Sin embargo, existen ciertos aspectos definitorios del concepto de *Gesamtkunstwerk* y directamente heredados del drama lírico del s. XIX que

³³⁸ Murch en el material extra de la edición en DVD, 2004.

podemos encontrar más directamente en este ejemplo³³⁹. De entrada, queda demostrado cómo la música en *El paciente inglés* es mucho más que un elemento decorativo o de acompañamiento. Se constituye como un elemento narrativo esencial, especialmente si pensamos en el tema en si menor y su función conectora y vinculante de los elementos de la historia. A partir de la función que fijamos desde el concepto wagneriano de 'melodía infinita', el tema en si menor tiene la capacidad de generar continuidad, proporcionar empuje, ritmo y fluidez, facilitando transiciones y dando carácter de cierre a la composición.

Por otro lado, la alteración de cualquiera de los elementos musicales afecta y enriquece al conjunto narrativo total, lo cual es aplicable tanto a la composición en general como al tema en si menor en particular. Es especialmente importante en este caso por su trascendencia narrativa y su carácter de globalidad, donde todos y cada uno de los elementos de la historia (existentes) se han visto afectados por él. Tanto guión, como montaje y música sufrieron alteraciones a medida que fue avanzando la producción de la película, para servir en última instancia al drama, y siempre tratando de asegurarse que no se diese una subordinación entre ninguno de estos elementos.

En líneas más generales y con una concepción más global, entendemos que en el contexto del *Gesamtkunstwerk* el tema en si menor abre, cierra, envuelve y significa.

***Características definitorias del tema en si menor en cuanto que tema principal**

Por todo ello, planteamos a continuación una serie de características definitorias de este tema, ya que lo podemos entender desde la narrativa musical cinematográfica a varios niveles:

³³⁹ En este epígrafe nos estamos refiriendo de manera específica al tema en si menor porque es el que tiene un alcance más absoluto porque conecta entre sí los elementos que definen el *Gesamtkunstwerk* (palabra, imagen, música). Aun así, podría ser también aplicado a ciertos aspectos de otros temas musicales y sus implicaciones narrativas en el conjunto del relato.

- a. Nivel conceptual: tanto a nivel musical como narrativo, tiene la capacidad de representar la esencia última de la película. No debemos entender este tema como principal por ser ampuloso en aspectos formales, sino por lo que significa y envuelve: la idea de que “las fronteras son ilusorias” (Minghella en Bricknell, 2005, p.125). Para Chion (1997) es una de las principales funciones de la música cinematográfica, ya que, como dijimos, es capaz de “simbolizar el universo que le es propio” (p.207).
- b. Nivel musical: tanto por su naturaleza compositiva, sus aspectos formales, desarrollos, variaciones y combinaciones que se hicieron con otros elementos musicales, el tema en si menor describe el mundo musical de la película. En primer lugar, su relevancia musical se debe al hecho de que a este tema pertenece el intervalo de tercera menor que va a constituirse como el código genético. De él, como esencia compositiva de la película, se van a derivar y relacionar los demás elementos musicales. Como dijimos, ni el tema en si menor ni su intervalo inicial deben entenderse con la función de *leitmotiv*, por su carácter global y algo abstracto, pero sí como rasgos identitarios del resto de la composición. A partir de los principios musicales de identidad y variación, el intervalo en si menor se ha mantenido en muchas de las formas que adquirió el tema para favorecer la idea de unidad musical. La importancia que adquiere este intervalo convierte al tema en si menor en el que sufre más variaciones y adquiere más formas musicales.

A continuación, pasamos a hacer una síntesis de la evolución y cambios sufridos por este tema a partir de cuestiones ya planteadas a lo largo del trabajo.

FORMA ORIGINAL DEL TEMA EN SI MENOR



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

Ésta fue la forma original con la que se concibió el tema. Comenzando con el intervalo descendente de tercera menor -indicado en rojo en el primer compás y repetido en compases posteriores- y orquestado para corno inglés y cuerda. Es, como hemos visto, la forma del tema que abre y cierra la película y que servirá como base compositiva para el resto de variaciones y desarrollos.

VARIACIÓN LIBRE



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

La que llamamos ‘variación libre’ del tema en si menor al principio de este capítulo conserva al final el intervalo de tercera menor descendente, además de la misma orquestación en algunas de sus apariciones (en otras, la melodía fue interpretada por el canon). Se empleó esencialmente para vincular a Caravaggio con el protagonista y para musicalizar la escena de la narración de Giges y Candaules como muestra del paralelismo entre esta historia y la de Almásy y Katharine.

VARIACIÓN SIMPLIFICADA DE LA VARIACIÓN LIBRE



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

A partir de la variación libre, surgió otra variación que hemos denominado ‘variación simplificada’ porque reduce la esencia de la variación libre a lo mínimo. A pesar de haber insertado una nota entre ambas, se puede apreciar la presencia del intervalo de tercera menor descendente reposando en la tónica para cerrar. Su empleo fue para los primeros momentos de la relación

entre Caravaggio y el paciente en el monasterio, cuando aún no se conocía la verdadera vinculación entre ambos. Poco a poco se fueron trazando líneas que conectaban a ambos personajes.

VARIACIÓN PARA CLARINETE



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

En este caso, la diferencia sustancial de esta variación respecto a la otra radica en la orquestación, ya que fue adaptada para clarinete (y en el lugar de las cuerdas en el acompañamiento, arpa). A nivel melódico varía algo menos y es rítmicamente donde sufre más cambios, acorde en cierto modo al acompañamiento del arpa haciendo arpeggios ascendentes. Se empleó tanto para Hana, como para Caravaggio y Katharine, en ambos escenarios: Italia y el desierto.

EDICIÓN DEL TEMA PARA LA ESCENA DE DESCUBRIMIENTO DE LA CUEVA DE LOS NADADORES



Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

En este caso incluimos no tanto una variación como una de las formas que adquiere el tema en sí menor. Se trata de una inversión del orden de los motivos, porque, como podemos ver, el intervalo descendente de tercera menor no aparece hasta el séptimo compás. Se empleó esta forma para musicalizar el descubrimiento de la Cueva de los Nadadores por parte de Almásy.

INVERSIÓN DEL TEMA EN SI MENOR

Transcripción musical propia a partir de la partitura manuscrita de Gabriel Yared para *El paciente inglés*

Por último, incluimos la transcripción de la inversión del tema en si menor. Este material, aunque directamente derivado del tema en si menor, fue concebido como un tema con entidad por sí mismo. Como ya hemos comentado en varias ocasiones, el tema nació invirtiendo el intervalo de tercera menor descendente haciéndolo ascendente. Nació también así un tema en la misma tonalidad concebido inicialmente para piano de la mano de otro en sol mayor formando una pieza *alla* Bach. Ambos fueron reorquestados para cuerda en diferentes escenas y se emplearon esencialmente para la caracterización musical de Hana.

Como hemos visto, el tema en si menor cumple una de las características que Ellis (2012) considera que debe tener cualquier tema principal: la flexibilidad. Esto permitió que naciesen de él diferentes variaciones melódicas, rítmicas, temáticas e instrumentales y que pudiese ser combinado con diferentes elementos musicales, como la introducción para canon, el pedal en el grave o incluso la voz de Márta Sebestyén tarareando fragmentos de las canciones húngaras. Gran parte de los temas musicales, lejos de ser estáticos, se transforman y adaptan a los diferentes personajes y escenarios. De hecho, el tema en si menor se emplea en varias ocasiones fuera del tiempo y el espacio al que originalmente pertenece (o creíamos que pertenecía). Alcanza tres

momentos diferentes de la historia: la línea narrativa del desierto, el episodio de la tortura de Caravaggio poco después y la línea narrativa en Italia. Es frecuente entonces encontrar esta característica en el tema principal de una película, que más allá de la flexibilidad que puede tener para adquirir diferentes formas, goza del rasgo de la ubicuidad, que lo hace tener un papel narrativo que va más allá del escenario en el que se presenta por primera vez.

El carácter orgánico de este tema se debe además al hecho de haber nacido en las primeras fases de producción de la película, ya que los elementos de la misma fueron evolucionando a la vez y adquiriendo diferentes matices y variaciones. Una buena forma de apreciar esto es pensando en ejemplos de música cinematográfica que no hayan sido concebidos desde el inicio, sino que hayan pasado a formar parte del discurso en la última fase de producción. Un elemento que ha sido el último en ser incorporado difícilmente va a ser capaz de representar musicalmente el concepto central de la película.

- c. Nivel cuantitativo: podemos entender este nivel directamente relacionado con el aspecto musical, ya que es el tema que más cantidad de formas adquiere. Podemos también entenderlo como el tema que está vinculado a más elementos de la historia -existentes- y además el que simboliza musicalmente el conflicto principal. Nos permite por tanto hablar de él en términos absolutos en cuanto a espacios, tiempos, líneas narrativas, personajes y acontecimientos. Lo abarca todo en el relato, llegando a ser una representación musical del relato mismo.

Por último, podemos entender el nivel cuantitativo desde la estructura de la transmisión narrativa y los parámetros para el estudio del discurso: orden, duración y frecuencia. Este último parámetro nos puede dar claves del número de veces que aparece el tema respecto a los demás. El tema en si menor suena un total de 19 veces, en algunos casos el tema completo, en otros sólo el intervalo de tercera menor como referencia clara y directa del conjunto, y en otros casos, se emplean algunas de las variaciones musicales que incluimos

previamente. De las apariciones que hace el tema en sí menor, 13 de ellas son en África y 6 en Italia, sobre todo por el hecho de que hay bastante más cantidad de música en el primer escenario que en el segundo³⁴⁰. El tema cumple, por tanto, una función de irrigación³⁴¹ en la que, a partir de estas recurrentes apariciones, el tema principal va creando conexiones narrativas de manera regular y constante. Cada nueva trama que se plantea, se desarrolla o se cierra debe tener su conexión con el conjunto narrativo general, y esto es trabajo esencialmente del tema principal. La continuidad y constancia musicales favorecen la unidad dramática y conceptual. Xalabarder (2013) plantea el motivo de la frecuencia como un factor para que un tema sea considerado principal, y si bien afirma que no es el único aspecto a tener en cuenta, no ofrece una respuesta cerrada al respecto. La frecuencia no debe tomarse desde un planteamiento exclusivamente cuantitativo, sino tratando de entender que es gracias al recurso de la repetición como se va afianzando su poder narrativo. No sólo porque el hecho de aparecer muchas veces haga que el espectador logre recordarlo, sino porque se logra un efecto de globalidad narrativa que se refuerza en cada aparición. Ha de tenerse en cuenta también a cuántos de los elementos de la historia se vincula cada vez que aparece y cuántos ejes de relación y anclajes crea a partir de ello. Por estos motivos, el tema que más claramente cumple estas características es el tema en sí menor, que para Laing (2007) acaba resultando casi excesivo.

- d. Nivel narrativo: como consecuencia directa de los tres niveles que acabamos de plantear, podemos entenderlo también a un nivel narrativo. Como ya hemos visto, *El paciente inglés* ofrecía un discurso profundamente fragmentado³⁴² y el

³⁴⁰ En total, hay 32 bloques de música en el escenario de África frente a 19 en el de Italia.

³⁴¹ Función que Chion (1997) entiende como “un principio de animación dinámica, de creación y de mantenimiento de una energía” (p.219).

³⁴² Minghella (en Bricknell, 2005), “*El paciente inglés* era un organismo mucho más complejo, porque en realidad no era una película narrativa. No era tampoco un libro narrativo: la belleza de la novela era que estaba fracturada, llena de diferencias cronológicas, totalmente descentralizada; podía viajar de una ciudad a otra, de un país a otro, de una era a otra, de un personaje a otro, veinte veces en una página”. (p.131).

tema en si menor como tema principal fue capaz de diluir esta sensación de ruptura y favorecer la idea de cierre y globalidad. Su vinculación con más elementos de la historia que ningún otro elemento musical favorece en última instancia una unidad narrativa que no existía en el relato desde un principio. Gorbman (1987) comenta que además de proporcionar esta idea de unidad, la estructura musical temática “crea un subsistema semiótico. La recepción, interacción y variación de los temas musicales a lo largo de la película contribuyen a aclarar aspectos dramáticos y estructuras formales” (p.91).

Retomando esta idea de Gorbman del subsistema semiótico, en una línea similar existe un concepto que ya planteó Laing (2007) y que nosotros incorporamos a nuestro estudio del Capítulo II: la voz narrativa. Esta voz narrativa, que se materializa en forma de tema, puede ser entendida también como una suerte de narrador musical que nos va indicando en cada aparición las claves y coordenadas en las que debemos entender la historia. Es el elemento que vehicula el acto narrativo al servicio de la historia, y como ya planteamos, su participación puede ser más o menos activa, en función del potencial narrativo del tema musical. En este caso, el tema en si menor ofrece una connotación directamente vinculada al protagonista y a la historia general, ya que la existencia de uno se debe a la existencia del otro. Al respecto de esta voz, Laing (2007) plantea lo siguiente:

El paciente nunca es el único narrador del texto. Siempre se encuentra contextualizado por esta voz, y por tanto sujeto a esta interpretación. Él elige entender su historia de esta manera, como el recuerdo de un romance apasionado pero con un fatal desenlace, que llevó a la muerte a su amada, a su marido, y en última instancia, a él. (p.76)

De esta manera, incluso sin darse una presencia del protagonista -bien como Almásy, bien como paciente-, el tema en si menor será el significante que vincule la escena con el conjunto general de relaciones creadas entre el protagonista y el resto de elementos.

- e. Nivel jerárquico: a partir de las observaciones que hemos realizado hasta ahora, podemos abordar un último aspecto del tema en si menor en relación

al resto de temas. Tanto Xalabarder³⁴³ como López González (2009) afrontan el estudio de los temas de música cinematográfica desde planteamientos jerárquicos, a partir de lo cual deberíamos establecer que el tema en si menor es el tema más importante por ser el principal. Si bien la aproximación de estos autores es más aplicable al cine clásico de Hollywood, tal y como plantea López González, es evidente que el tema en el que nos estamos centrando tiene una mayor relevancia y alcance narrativo que los demás, pero no queremos considerarlo necesariamente más importante. Por otro lado, Olaya Maldonado (2009) comenta que el tema central “que se destaca sobre los demás se convierte en tema principal” (p.16), siendo necesario que existan varios temas centrales para ello; en caso de existir uno sólo, éste será el tema principal. Una clasificación similar hace también Xalabarder (2013) que ya en otras ocasiones ha afirmado que “los temas que conforman una banda sonora se agrupan en ocho grandes categorías: tema inicial, tema final, tema principal, tema central, tema secundario, subtema y contratema” (Xalabarder en Olarte, 2009, p.170 y ss.). A pesar de que el tema en si menor se destaque respecto a los demás por llegar a más elementos de la historia, entendemos que las propuestas teóricas de estos autores inciden demasiado en aspectos jerárquicos que no hacen sino fijar una subordinación de unos temas respecto a otros. En especial la jerarquía piramidal propuesta por López González.

Muy al contrario, creemos que *El paciente inglés* no encaja en estas tipologías temáticas, porque entendemos los temas como variaciones o inversiones, pero no como subtemas o despieces. Sí podríamos tomar la consideración del tema secundario paralelamente a la consideración del personaje secundario, pero precisamente en este ejemplo, los personajes no considerados principales -Geoffrey Clifton, Kip o Madox, por ejemplo- son musicalizados con los mismos temas que los protagonistas: Almásy, Katharine, Hana o Caravaggio. La diferencia es la forma que adquiere ese tema, cómo se les hace llegar o la relación que mantienen con él. De hecho, suele ser una forma de trabajar habitual en Yared el componer un material

³⁴³ En un artículo editado por Olarte (2005, pp.170-176) y en el Capítulo 5 de *El guión musical en el cine* (2013, pp.81-123).

musical formado por dos temas y tratar de mantener la esencia del tema inicial, llevando a cabo a partir de él variaciones rítmicas, armónicas, contrapuntísticas, estructurales o melódicas.

Otra de las propuestas de Xalabarder (2013) es la del concepto de tema-contratema, lo cual en realidad no es algo necesariamente exclusivo de la música cinematográfica. El autor lo define como un tema central que “existe por la presencia de otro y una de sus funciones más importantes es la de contradecirlo” (p.94), por lo que si no existe tal conflicto entre ellos, no existe tampoco el contratema. Sin embargo, queremos partir de la teoría de la música en la cual ya se daban estos conceptos temáticos en formas como la fuga o el canon, en los que también se plantea el contratema como elemento de contrapunto al tema de la obra. Tratando de buscar un equivalente en *El paciente inglés*, podríamos pensar en el ejemplo de Hana y su caracterización musical, formada por dos temas que constituyen una misma pieza para piano, pero que están en modos distintos y representan estados distintos del personaje. A pesar de que no lo queramos llamar conflicto, puesto que no se da tal pugna entre ellos, sí podemos decir que el tema en sol mayor gana la batalla a la inversión del tema en si menor, como clara representación de la evolución interna del personaje y cambio de un estado a otro. Es más, podemos tomarlo como una concepción de tema-contratema desde su composición misma, ya que para Yared (véase Anexo I) todo forma parte de una única pieza musical, pero en ese caso no respondería a un esquema de tema-contratema por motivos jerárquicos sino estructurales, y tampoco tendríamos claro cuál se considera tema y cuál contratema.

En líneas generales, rechazamos la idea de que el resto de temas mantengan una relación de subordinación respecto al tema en si menor, asumiendo, sin embargo, que éste es el que tiene una mayor relevancia narrativa. Si Xalabarder (2013) entiende el tema principal como el “eje central” (p.88) en torno al cual giran los demás, nosotros entendemos que en realidad en este caso ocurre a la inversa. Es el tema en si menor el que gira, vincula y significa todo el conjunto narrativo, el que a modo de envoltorio cubre el relato con un barniz determinado y crea una maraña narrativa y significativa en la cual el resto de elementos se pueden apoyar.

4.3.7. Principales aspectos conclusivos del análisis

Tras el análisis de estos procesos musicales narrativos, hemos visto cómo resulta difícil establecer compartimentos estancos a partir de la estructura de la transmisión narrativa propuesta por Chatman (1978). Si bien su esquema fija elementos individuales -que no independientes- como constituyentes de la historia, resulta prácticamente imposible separar al personaje de su escenario y de los sucesos de los que es protagonista. De igual forma, ocurre con el nivel del discurso, ya que para su estudio debemos partir de aspectos temporales, espaciales o propios de la caracterización del personaje.

Uno de los principales conflictos generados a partir del estudio de la música cinematográfica en el marco del relato está en la consideración de los niveles de la diégesis. Ya vimos en el Capítulo II cómo aún hoy existen numerosas propuestas teóricas para aspectos narrativos más complejos que tratan de revisar y superar los simples conceptos de *diegético* y *no diegético*. Una vez más no parecen estar claras las fronteras entre ambos, dificultando la posibilidad de fijar en qué nivel se ubica la música y en qué profundidad afecta ésta a los elementos de la historia.

Esta dificultad se manifiesta en algo que comenta Winters (2013) al reflexionar acerca del conflicto que se deriva de etiquetar una música como *no diegética*, ya que se le niega así la posibilidad de tener un “rol activo en la definición de los acontecimientos que tienen lugar en pantalla”. El autor incluso habla en términos de ‘falacia’ de la diégesis, y podríamos hacer extensible su crítica a todos los elementos constitutivos de la historia. Winters (2013) reflexiona acerca de la construcción del personaje de Indiana Jones, al cual no podríamos concebir sin el látigo, el sombrero y el tema compuesto por John Williams. De esta manera, el elemento no diegético de la música es uno de los que definen e identifican al personaje -elemento diegético-, hasta el punto de que algunas referencias musicales a este tema se han empleado en otras películas como alusión a su carácter heroico³⁴⁴. Por tanto, este material musical no pertenece al personaje desde el nivel de la diégesis pero sí lo construye desde el nivel no diegético del discurso.

³⁴⁴ Ocurre así, por ejemplo, en el caso de *Las aventuras de Tadeo Jones*, en cuya música, Zacarías M. de la Riva hace una clara alusión al tema compuesto por Williams para que las características de un personaje le fueran automáticamente transferidas al otro.

Si bien el ejemplo que propone Winters (2013) es uno, en realidad con frecuencia muchos de los temas musicales más representativos, expresivos y definitorios de un relato cinematográfico se mantienen en los niveles no diegéticos. Existen una serie de universos filmicos en la historia del cine que serían inconcebibles sin su música, como el tema de Tara en *Lo que el viento se llevó*, el del desierto en *Lawrence de Arabia*, la evolución hacia la atonalidad en el tema de *Psicosis* como representación de la enfermedad de Bates o la fragmentación personal representada a través del tema de Tom Ripley. La paradoja está precisamente en el hecho de que, una vez más, se trata de música injustificable desde el punto de vista de la historia, pero sin la cual resulta imposible concebir estos universos cinematográficos.

Toda esta reflexión se apoya en una serie de rasgos que planteamos en el Capítulo II de este trabajo, ya que en todos estos casos, la música cinematográfica se caracteriza por su arbitrariedad, ubicuidad y esencialmente artificialidad.

Como hemos visto, el universo sonoro de *El paciente inglés* es coral, complejo y heterogéneo; una amalgama de sonidos, efectos, voces, cantos y música, en diferentes niveles diegéticos. Cabe plantearse a partir de todo ello, hasta qué punto la música se encuentra ubicada necesariamente dentro de alguno de estos compartimentos estancos. Si bien podemos asumir que, desde planteamientos narratológicos, no siempre está dentro de la diégesis, no quiere esto decir que en realidad no forme parte de los elementos de la historia. En el ejemplo de *El paciente inglés*, no podemos concebir el espacio del desierto y todo lo que ello implica sin tener en cuenta el tema en si menor, de igual manera que no podemos desvincular al tema en fa menor del concepto de traición o separar la evolución emocional de Hana del juego de tonalidades menor y mayor en el preludio *alla* Bach.

Claramente en este ejemplo observamos que estas barreras están diluidas, y que los diferentes niveles de la narración se empapan de la capacidad expresiva de la música borrando los límites entre lo diegético y lo no diegético. Estos procesos de permeabilidad en la diégesis se dan en *El paciente inglés* de diferentes maneras:

- Combinación de elementos sonoros y musicales tanto diegéticos como no diegéticos: como parte de un mismo bloque sonoro y un único significativo, es frecuente encontrar, por ejemplo, el tema en fa menor -no diegético-combinado con las llamadas a la oración -diegético-.

- Asimilación del lenguaje musical de piezas diegéticas al lenguaje de piezas no diegéticas: la expresión musical natural y espontánea del personaje de Hana es en forma de pieza para piano de Bach. Este lenguaje, con sus características y rasgos musicales, será asumido para la expresión de su evolución emocional en música original y en niveles no diegéticos.
- Equiparación de bloques musicales diegéticos y no diegéticos como si se ubicasen en un mismo nivel narrativo: el caso más evidente tiene lugar en la celebración de Navidad, cuando se produce la dialéctica entre el villancico y el tema en fa menor. Si bien en esa escena estos bloques comparten un grado similar de potencial narrativo y simbólico, se trata de elementos en diferentes niveles de diégesis.
- Reubicación de elementos no diegéticos en niveles diegéticos -y a la inversa- sufriendo combinaciones, desarrollos, variaciones y diferentes usos narrativos. El ejemplo de la música húngara ilustra este caso, ya que su uso es eminentemente no diegético, pero en una de las escenas clave para la película su uso es diegético. Además, se trata de un bloque que sufre modificaciones, combinaciones con otros elementos musicales y sonoros y la transformación de *Szerelem, szerelem* a *Én csak azt csodálom* en el proceso de transferencia musical.
- Caracterización musical de los personajes tanto desde los niveles musicales diegéticos como desde los no diegéticos: el paciente o Hana son ejemplos de personajes cuya caracterización musical se basa en cierto modo en la oposición del nivel del *pathos* frente al *prattos*, representados respectivamente a partir del uso de música original instrumental no diegética y de música preexistente diegética.

Como hemos visto, en todos estos procesos narrativos se pone de manifiesto la permeabilidad de la diégesis, que se ve afectada por la capacidad de la música u otros elementos discursivos creando espacios intermedios en la configuración del relato. En lugar de limitar su capacidad expresiva, la música la potencia y logra un alcance mayor, favoreciendo su trascendencia a nuevos espacios narrativos en pro del concepto de la unidad del relato.

La profunda imbricación de los elementos del discurso en los de la historia, las relaciones que se establecen en forma de anclaje y los significados derivados de ello dan buena cuenta de cómo existe un planteamiento de relato en la concepción de los elementos musicales de *El paciente inglés*. La adaptación del concepto de *Gesamtkunstwerk* se materializa en la medida en que la alteración de cualquiera de estos elementos que definen el *cómo* influiría en los elementos que definen el *qué*, borrándose por tanto las barreras entre ellos y dando como resultado un conjunto narrativo rico e inseparable.





CHAPTER V

HYPOTHESIS CONTRAST AND CONCLUSIONS

5.1. HYPOTHESIS CONTRAST

After the analysis carried out in this work and having contrasted the hypothesis formulated in Chapter III, we set out specific conclusions summarised in three points:

Hypothesis 1:

In the film narration the different expressive substances fulfil a significant function. Given the character of the film narration, image, music and the other elements of the soundtrack are anchored to each other, which determines the significance and ultimate meaning of the story. The understanding of these processes is the key to reveal the truth, density, scope and transcendence of many different elements of the film narration.

Conclusions to hypothesis 1:

The constitutive nature of the film narration makes necessary its study taking into account its elements according to a duality:

- the significant function of the isolated expressive substances
- the global significant function as the component of a larger narrative unity

The sound elements of the discourse as well as the musical elements that constitute it can be isolated in significant unities, but their narrative scope must be understood taking into account the combination between music and the rest of the discursive elements. Without rejecting the individual significances of the different substances, the true comprehension of the story, with its nuance and perspectives, is framed within the consideration of these combinations. There are many variables that affect the different elements of the narration. We are not talking about fixed and immovable significances, but, taking into account the musical, visual, textual and sound substances with all their possible combinations, we can get to a deeper, more complete and defined comprehension. The combination of music and image must be conceived as music, image and word together creating *musivisual* unities. This vertical conception of the analysis must be carried out also as part of a horizontal analysis, whose result provides the significative potential to the elements of the expressive substance, which are capable of delimiting, connotating, broadening and increasing the significance of the audiovisual combination.

We can assert that the inclusion of a musical piece into the film discourse always implies substantial changes that affect the nature of music as well as the nature of its discourse: music becomes film music and image becomes automatically sound image or musical image. This transformation produced in the image-music combination implies a process of narrative *resignification* on both elements. We commented that music does not impose on the significance of the image, and image does not impose on the significance on music either. What really takes place is a process of mutual alteration that, although in different proportion, enriches both elements substantially.

Obviously, the degree of complexity and mutual transformation derived from these combinations is variable and different in each case, so we cannot assume that all film narrations are conceived the same way. Sometimes, the image-music combination is not such an important pillar in the significant development of the narration. However, in the example of *The English patient* these combinations are like nodes of significance through which a sort of narrative net is created.

One of the aspects in which the creators of *The English patient* agree is in the fact that music helps to reveal much deeper aspects of the film than those appreciated at first sight, from the point of view of the characters as well as the settings. Sometimes, in opposition to what other discursive elements set out, music shows and insists on different levels, being capable of intensifying the essence and the *truth* of the story. It happens, as already commented, with Almásy, an inscrutable and distant character who turns out to be someone radically different by virtue of the role of music. As a matter of fact, an important part of the view and *romanticised* memories of the character about his past in Africa is provided by the combination of different musical elements. If this aspect had not been musicalised the result would have been remarkably more sterile and distant. To a great extent, music is what reveals how he lives his romance with Katharine, characterised by *Szerelem, szerelem* in the most romantic way and by the F minor theme with a more denotative perspective, as an indicator of the degree of betrayal that this romance implies.

It is also through music how we can understand more easily the nature of the relationship between both lovers, since Katharine only *has* music as long as it comes from Almásy, clearly revealing her dependance towards him. Both the representation of the symbolic space and the musical transference through *Szerelem, szerelem* transformed into *Én csak ázt csodáлом* show the deep effect produced by the desert and its symbolism on her.

From the point of view of Hana, her character shows simpler features at first glance but she becomes ultimately one of the best examples of musical characterisation in the film, since at the end of it she is capable of *expressing herself in a major key* through the piano, her instrument of expression. And

Caravaggio is the clearest example of counterpoint between music and image. His dramatic need, origin and connection with the main character are anticipated by music, in opposition to what the rest of the discursive elements say. In this case, the B minor theme is linking him to Almásy and disassociating him from Hana, even though he said that she was the connection when he arrived to the monastery.

Nevertheless, apart from the eloquence that music can have in these characters, we are talking about concrete aspects, different in each case and not necessarily transferable to other examples that can be analysed. Not all the elements of the story have their musical equivalent in the discourse. What we can really assert is that there is a translation into music of certain features of the character as well as specific characteristics that are wanted to be emphasised. By the same token, it happens with the musicalisation of settings like the desert, where the romantic view of the patient's memory and the symbolised space are specially intensified by the B minor theme.

Hypothesis 2:

The narrative potential of film music is not an inherent characteristic of music, but a feature that music can gain when there are significant interactions between the elements of the story and the discourse. This process by which the pure musical element becomes a significant element is a process of narrative nature, where the meaning of music always depends on different alterations and resignifications according to the combinations among the elements of the narration.

Conclusions to hypothesis 2:

As its own name indicates, the narrative potential of film music is revealed as long as it belongs to a larger narrative whole that makes it being filmic. Although we can speak about a certain potential of pure music to communicate and create some cultural references, what we understand as narrative capability is something that music can gain when it belongs to a film narration. This potential is, therefore, defined by two different aspects:

- The production process of the film, in which the addition, edition and combination of elements of the expressive substance on its different stages define the final result.

- The narrative development in a horizontal sense, where different discursive variables take part. Thus, there are certain aspects that must be taken into account: the consecutive appearance of the themes, their order, duration and frequency, the relation with the different elements of the story and what all this can signify. The relevance of the *musivisual* combination that was previously commented is pointless if the analysis does not go further and tries to understand it, not only from that vertical perspective, but also within the concept of narration as something horizontal and prolonged.

In a more specific way, we must put into context this approach in the case of *The English patient*, since Gabriel Yared's composition must not be conceived in terms of pure music, not even at the initial stage. From the very beginning, there was some programmatic references that the director had given to the composer: Oriental, Puccini and Bach. In spite of the fact that these last two were music composers, the first one was a clear reference to the desert, one of the most important narrative aspects in the film, from the geographical as well as from the symbolic point of view. The composer's aim was always trying to evoke this space with sounds like the qanoun, the drone made by the twelve men choir or the B minor theme. Besides, after reading the script, he could know about the romance between the characters, so he composed a genuinely romantic theme that turned out to be, at least at the beginning, the F minor theme. Therefore, there was never pure music in the most literal sense of the word.

However, the richness and narrative potential of this composition when it was conceived for the demo in February 1996 is not comparable to the result after months of work of thematic development, editing and combination with other musical themes and sound effects in the final cut. The process by which it became a structural narrative element lasted almost as much as the film production process did. We have already commented how the assignment of significances, nuance and connotations came in a later stage, and above all, how many of the

decisions taken by Yared regarding his composition were due to compositive and musical more than to narrative criterion.

The significance of music in this film -even without taking into account the preexistent music- is the result of a long and hard work carried out by Gabriel Yared, Anthony Minghella and Walter Murch. Minghella and Murch did not take part in the compositive process, but they did in the task of making this composition signify and *resignify* within a film discourse constituted by more elements. According to Minghella's requirements, Yared's work consisted in giving them a *musical shape*, which was included, combined and edited by Murch creating the *musivisual* combinations commented before. Therefore, it was in this process where the substantial change of significance between the music at the beginning of 1996 took place turning into something more complex and with narrative capability, but where the purely musical elements kept almost unchanging from a structural perspective.

Hypothesis 3:

On the initial conception of original film music underlies the idea of narration and the structure based, from the narratological perspective, on a duality: story and discourse. This idea of film narration as something as a global whole offers to the original music and the rest of the discursive elements the possibility of constituting a sort of modernisation of the concept of Gesamtkunstwerk characterised by musical and narrative unities.

Conclusions to hypothesis 3:

This conception of film music according to the dual structure of the story and the discourse helps to understand its narrative scope. Specially, it facilitates the study of the *what* by studying the *how*. The interweaved relationship existing between the elements provides an interpretation of the film narration as an adaptation to cinema of the *Gesamtkunstwerk*.

These two aspects offer ultimately an approach to the whole as an indivisible narrative unity, which does not allow to atomize and split the film into elements putting aside the film syntax, since this would imply missing an approach to it as a narration. The only way of getting to understand this musical and narrative texture is by studying the film in its entirety.

Nevertheless, this idea of narration underlying in the conception of film music should not be understood a priori. We cannot assert that film music composers start from this dissociation between story and discourse when they begin to work with the director and the editor. However, we have demonstrated how, at least in the case of *The English patient*, there has been a constant attempt to keep the concept of narrative unity in order to confer the film an idea of circularity and globality, being music one of the most important elements used for it. In any case, it would be very risky to assume that this is a common practise in cinema, since the genesis and the creative process in every film is completely different.

We believe, on the other side, that this approach must rule over the study of the narrative aspect of film music, since it allows to understand how it works regarding all the constitutive elements of the story and the discourse; their evolution, developments and *resignifications*, as well as their capability to get a narrative scope that goes further concrete and immediate aspects and provides a wider, profound and subjective perspective.

Ultimately, these analytical and methodological criterion take us again to the narrative approach of the lyrical drama of the 19th Century and the concept of *Gesamtkunstwerk*. Instead of existing independent musical blocks, *The English patient* supports its narrative pillars on the idea of thematic and musical unity, only understandable by conceiving the film as a whole, not by studying isolated scenes. Still, despite the narrative unity that the image-music combination can provide, we believe that, as an initial stage of the analytical process, the musical material must be isolated from the visual material. Although it can seem a contradiction from the perspective of the *Gesamtkunstwerk*, we understand that it is the only way to comprehend the composition and give the expressive substance of music the value that it has by itself. After this initial musical study, the next thing to do is bringing the elements of the film discourse together in order to analyse them from both integrated perspectives. This way, we will get an idea of closure and unity distinctive of the *total work of art*³⁴⁵.

³⁴⁵ My italics as being a translation from the original German *Gesamtkunstwerk* and whose features cannot be literally transferred from opera to cinema.

5.2. GENERAL CONCLUSIONS

- a. Taking up again the questions that Larsen (2007) formulated about *what* and *who* 'narrates' film music, we set out one of the main questions that initially lead us to this research: *how* does film music narrate? Using the example of *The English patient* to try to answer these questions have served to get closer to a film that we considered rich in possibilities and through which we have confirmed the great capability that film music can have as a narrative element. Essentially, we want to emphasise its constructing function of the *what* addressing the *how*, or from McLuhan's perspective, to realise how *the medium is the message*. In this case, the fragmentation, combination of styles, musical colours, origins, nationalities and influences fulfill a determining function in the definition of a narrative atmosphere, a diegesis and a specific filmic universe.

In a more concrete way and from the inner level of narration, the creation and definition of the narrative universe are made, among other discursive elements, by music. As commented before, it has the ability of differentiating geographical, symbolic, public and private spaces, defining moods, behaviours, evolution and attitudes. It serves to reveal the relationship, interest or indifference between characters; their truth, motivations and possible masks that they are using; music can nuance and symbolise, being capable of providing the narration with a nature of profoundness and humanity. Part of this potential is a result of something that we have already been commenting throughout the analysis: its flexibility to adopt different shapes and forms and combine with other musical elements. Due to this flexibility, film music has also another feature: ubiquity, since it can be wherever and whenever it is necessary.

We understand that these characteristics are the essential pillars for the comprehension of the narrative potential of music, which lets us address the process by which the pure element becomes the narrative element. We have demonstrated how other essential pillars are association and repetition,

which, combined with the musical principles of identity and variation, generate a series of patterns that the spectator needs in order to define the significances. These patterns are created as *musivisual* combinations (for example: the *qanoun* combined with the space of the desert) gaining in every appearance new connotations (the *qanoun* also plays the B minor theme and the desert is not only symbolised by that instrument, but also by the English horn). As the characters, plots, relationships and different settings appear, these themes become richer and more developed, combining with each other and creating ideas of contrast, dependance or even defining new musical concepts (the Hungarian song *Szerelem, szerelem* together with the G major prelude *alla Bach* for piano).

Thus, the elements that form the story feed off all these musical contributions, that together with the effects, dialogues and visual discursive resources create patterns to which the spectator gets used and unconsciously looks for. One of the best examples of this is very often -and specially in this film- objectified in the closing titles, where the musical concept is very similar to the one in the opening titles, the underlying idea of "closing the circle"³⁴⁶. As Lack (1999) sets out, "we need to close everything in some way" (p.357), so according to *gestaltic* approaches, as spectators we tend to search for coherence and a sort of musical frame. The conception of film music that supports on these terms helps to create this idea of closure, since the ultimate aim is to favour the internal and external structure of the film as narration.

- b. With the reference of the theoretical and historiographical study carried out in Chapter II about the film music narrative, the example of *The English patient* can serve to address the analysis of many elements that constitute the narration within the framework that we have previously defined. To a great extent, its richness is the result of the fact that the story takes place in different spaces, with different plot lines and whose main characters are very different and deeply developed. In addition to this, it is a script full with

³⁴⁶ Minghella in the commentaries of the DVD edition, 2004.

nuance, connotations and metaphors that offers different points of view and ways to understand the story, materialised in a fragmented discourse that intercedes, mediates and modifies the ultimate perception of the events. Therefore, this richness allows to study the film from different narrative perspectives. We have developed some sections in Chapter IV that refer to the structure of narration from the perspective of narratology: discourse, events and existents. Settings gain symbolic significance, main characters - two masculine and two feminine- are created in different ways undergoing different internal evolutions. All this can be experienced from the perspective of music, which compiles original and preexistent musical pieces with different styles, customs and geographical references.

Although every film has a series of common and necessary elements for the narration to exist, *The English patient* is an example that offers complexity and profoundness on their development. Understanding the example as a paradigm for the study of film music narrative does not mean that we have to assume the results as dogmas of faith, since we have tried to propose as many points of view as possible, analytical approaches and different aspects to take into account. As it happens, for instance, in section 4.3.6., where we have studied the concept of main theme from different perspectives and considering varied aspects. According to the analysis that we have carried out about this film, we have defined some characteristics that this theme can have as main theme, which is not something mandatory in every example. We do believe, however, that the characteristics and narrative functions assigned to music in *The English patient* can be found in many other examples, not necessarily all of them or at the same time, but as developed in Chapter II, there are some narrative processes that have become commonplaces or even clichés.

Hence, the main paradigmatic aspect of this example can be found in the methodological aspects, that we do consider easier to be applied to other studies about film music narrative. Assuming that not all the results are transferable, the process to get to them establishes and defines certain guidelines and analytical criterion, aspects to be taken into account or stages

and protocols to be followed. In addition to these methodological questions, the study of *The English patient* have also served to address, conceptualise, define and refer to some narrative processes that can be found in another examples. Also from this point of view, we have offered the theoretical framework within which the narrative aspect of film music must be studied.

At some other levels, however, we have to be cautious at this regard because obviously this example does not compile all the possible narrative processes of film music. In Chapter II we developed some that did not appear in *The English patient*, but that we decided to include as part of the theoretical framework to fix the basis and analytical criterion that would be defining our case of study. It is also important to remark that this is an isolated example of just one author that confers music a very important narrative role, which does not mean that other examples work the same way necessarily. Unfortunately there are many films whose music does not fulfil any narrative function, and its presence can only be justified in terms of commercial purposes. And from other approaches, there are films whose musical and narrative richness is not based on the same criterion as this one does. *The English patient* is a very specific example that, although in a superficial way, we could refer to as a 'romantic drama', among other reasons, due to music. Therefore, if our approach is valid for this example, it does not mean that it has to be the same for other 'romantic dramas'. Some things are, however, applicable to other examples carried out by Minghella and Yared together, like *Cold Mountain* or *The talented Mr. Ripley*. Specially in this last case, there are some narrative processes similar to those we have developed in this research: the process of musical transference, the musical definition of the character according to the Aristotelian theory of *pathos* and *pratto*, the symbolisation of the use of diegetic and no diegetic music or the concept of musical world of the film. We can also mention the relevance of certain aspects inherited from the *Gesamtkunstwerk* for the understanding of the use of music in this and other examples of these creators; something that, maybe not with these words, was confirmed by themselves in several occasions.

- c. Many of these features correspond to objective aspects, which is one of the simplest stages of the analysis that helps to address, at least in a first approach, the musical analysis within the framework of narrative. Back to the subject about the triple reading of film music proposed by García Jiménez (2003), with the first and second level *-phonic* and *phonografic* respectively-, we can determine the following aspects:
- Identification and number of musical cues, their duration and name (we believe, therefore, that a strictly musical analysis must be done at the beginning to know the object of study from this perspective).
 - Which kind of music it is (stylistic and compositional style, according to its origin, etc.), which musical developments and variations have been found, what is the relationship among them (them-countertheme, theme-subtheme, theme and variations).
 - Which cues or musical combinations are used to characterise each element of the story, which characters or settings have more music assigned, which are those themes, what can be the relationship with the degree of dramatic relevance of the character in the story, in what level of diegesis they are located, etc.

In this last case, we are going beyond the *phonografic* level towards the *phonological* one, where we focus on narrative aspects. However, before going into interpretative levels, there is an important part of the analysis that can be carried out just by describing and defining musical aspects.

On the other hand, and given the fact that it is usually the last level of the analysis, it is almost inevitable to pay attention to interpretative matters. According to the reading we did of García Jiménez's proposal, this last phase must be in the *phonological* level, as commented. After having described and defined the musical elements in relation to the components of the story, we analyse which relationships have been found between them, how they evolve as

the narration does, which nuance does music provide to each element of the story, and ultimately, what can all this signify within the global narrative whole.

Despite the conclusion that *The English patient* can be a paradigmatic example from the point of view of certain methodological aspects, we also must assume that it is difficult to start from purely objective structures to address the analysis. This is always going to be filtered by the analyst's perspective, even at the choice of the methodological procedures. However, this is not always something negative, as long as the reference for the analysis is always the filmic text.

Digging into aspects derived from something that we have already set out, we now deal with matters that have to do with the analytical protocols applied in this work. In Chapter III, we expoused the need for a strictly musical analysis at the initial stage of the analytical process. After the study of *The English patient*, we understand that this is a necessary phase for its next contextualisation within the framework of film music narrative. This purely musical analysis has been useful to have a deep comprehension of the musical composition on an internal level. Through it, we have seen thematic, rhythmical, harmonic or melodic variations and developments, and even the composer's attempt to keep the musical unity in the whole work.

As commented, the compositional germ of most of the musical material was the minor third interval, which worked as the thematic seed to get the sense of unity. Although in some of the variations of the original form the theme was not easy to recognise, this musical element was present in many different shapes and forms: the reverted interval (descendent to ascendent) and its development, the insertion of passing notes or by changing the notes but keeping the interval steady.

The understanding of all these musical processes allows the analyst to become familiar with the composition once the analysis moves forward. Thus, in this stage, the themes, developments and combinations with other musical

elements are much easier to be identified. That is how it is possible to comprehend how each musical theme behaves in relation to the elements of the story, and from that point on we can start to understand which role music does play within the filmic discursive whole. In the case of *The English patient* this analysis is specially necessary due to the complexity of the musical relations, which does not mean that in other examples it is different. On the contrary, we believe that it must be a previous phase in the study of any film music composition, specially if it is going to be carried out from the point of view of narrative. We also understand that, since there are varied approaches to the study of film music from diverse disciplines, it is not opportune to talk in terms of *need* for the initial musical analysis. However, in spite of the fact that it can be fairly viable, ignoring a musical analysis at the beginning of the study would mean that the procedure lacked of profundity and scope, giving results rather superficial in many cases.

Although we have applied this methodology to *The English patient*, the need for a thematic, harmonic, rhythmical and structural analysis will depend in many cases on what the analyst is looking for or the kind of study that is being carried out.

Another criterion to be taken into account in this analysis is the need for conceiving the film as a whole, that is, what would be named as a horizontal analysis. This approach reveals that the study of the themes cannot be limited to their first appearance, or just one of them. We have seen how many themes - and also preexistent songs- move along time and space to characterise several elements of the narration.

Starting with the initial assumption that, for example, the B minor theme is related to the geographical space of the desert and not going further would imply an incomplete analysis. This way, the symbolic feature of the desert would be ignored from the musical point of view, and with it the metaphorical correlation with Almásy's character, the effect caused on Katharine or even the remote and slightly incidental relationship of the patient/Almásy with characters like Caravaggio. The musical themes are combined with other themes and sound effects, assigned to other characters in other spaces and

keep filling themselves with significance as the story moves forward, creating more layers of symbolism.

If there is an aspect that cannot be concluded in any case is something common in the History of Cinema: the creators' purpose. In different sections of the work we have quoted Gabriel Yared, Anthony Minghella and Walter Murch, since on them laid most of the creative aspect of the film: music, script, directing, editing and sound design. Their opinions in interviews and masterclasses have been really helpful to understand better their way of working and their conception of music, script, directing or editing respectively. However, something that is difficult to demonstrate is if their purpose was really that one. Yared himself (Appendix I) commented on several occasions that this is an intellectual exercise that he does not do in any case, being his approach a much more intuitive and instinctive process.

The study that we have carried out has been improved by virtue of the opinions of their creators to get to the bottom line of many aspects that have been addressed. Having this information is not always possible nor even necessary. Nevertheless, it is certainly tempting and useful to be aware of some aspects of the initial conceptualisation of the film, its genesis and the creators' purposes. Although having this information should not modify the analytical procedures and the results, to a great extent they are helpful to guide the research on the steps to follow. That is why we want to insist on the position taken for this analysis, not being addressed from the creators' or the spectator's perspective, but from the analyst's point of view, where the ultimate result of the process is what really matters.

Beyond the aspects that we have developed until now, the realization of this work proves the need for keeping studying film music from this narrative perspective. We consider that it is the approach that best understands the value of the *musivisual* element, since narration exists as long as all these defining elements do. The adaptation that we have carried out of the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk* allows to comprehend this global, indivisible and organic character of the constituent elements of the narration.

In the objectives that were formulated at the beginning of this work, we insisted on the need for proving the value of film music on its triple aspect, which refers to its purely musical aspect, as an intrinsic component of the film discourse, and above all, as a narrative element resulting of the combination of the two first. It has been demonstrated the value that, in cases like *The English patient*, music can have by itself. Yared's composition is, as he mentioned (Appendix I), *proper music*. From a musicological perspective, it is music with musical value, autonomy and quality, and therefore, it must be considered, understood and analysed as such.

In addition to this, and without rejecting the previous aspect, we are dealing with a certain kind of music that is not religious, not either *ballet* music or a sonata. It is music conceived with an aim and within a specific context; it is functional music. We understand that with this analysis of *The English patient* we have removed a sort of stigma that -for some sectors of musicology- is implied in the fact that film music is essentially functional music, at least in this and other examples mentioned in Chapter II, since its proper location is the substance of expression in the film. Denying its belonging to this context would remove the differences existing between film music and other kinds of music.

However, the structural and determining aspect of this work of research has been the consideration of film music on its third aspect: as a narrative element. Despite the value that music can get to have, it is not just music what provides significance or fulfils a narrative function, but the image-music combination. The purely musical elements, such as the orchestration, dynamics, agogic, register, rhythm or tonality can provide very valuable information that can be meaningless if the dialectic image-music contextualised within a narrative structure of story and discourse is not taken into account. Therefore, it can be concluded that talking about film music implies necessarily talking about music and implies necessarily talking about film.





CAPÍTULO VI

DISCUSIÓN

6.1. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA INVESTIGACIÓN

Los resultados obtenidos tras el análisis llevado a cabo en este trabajo pueden resultar hasta cierto punto arriesgados. Los potenciales lectores pueden entender que tales resultados se nutren demasiado de aspectos interpretativos, sobre todo en lo referente al significado y connotaciones de los temas, su funcionamiento, la aportación que realizan a la película, etc. Asumiendo éste como uno de los riesgos que puede haber en la recepción de este trabajo, no existe tal nivel de subjetividad como podría parecer.

Como comentamos en las conclusiones, gran parte del trabajo se ha basado en aspectos descriptivos y fácilmente objetivables, para tratar de no perder la referencia del texto cinematográfico. Por otro lado, se trata de un análisis que nos ha permitido acercarnos a la película y a su música con detenimiento, teniendo en

cuenta el mayor número de elementos posible, tanto en un sentido horizontal como vertical. Puesto que la sustancia expresiva es compleja, para el desarrollo de estos procesos narrativos hemos trabajado plano por plano, reproduciendo los diálogos de todas las escenas analizadas y transcribiendo gran parte de los elementos musicales de tales escenas. Se trata además del estudio de una serie de piezas musicales que previamente habíamos analizado y relacionado con sus elementos definitorios. A su vez las escenas han sido puestas en relación con el conjunto narrativo total y con el análisis de otras escenas trabajadas en igual profundidad. Parte de la riqueza que ofrece este estudio está en el hecho de que se han estudiado varios aspectos de la película desde diferentes puntos de vista, en función de su relevancia narrativa para con los personajes, los espacios o los conceptos, por ejemplo.

Puede cuestionarse también la necesidad de que el análisis sea tan detallado como se ha hecho, y creemos que algunos estudiosos no lo considerarán así. Sin embargo, nosotros entendemos que un análisis de estas características mejorará notablemente el conocimiento de la película y en consecuencia los resultados. A su vez, esta forma de trabajar con el texto cinematográfico demuestra la posibilidad, viabilidad y factibilidad de conocer y analizar la música cinematográfica. En contra de ciertas posturas vagas, cómodas o derrotistas que insisten demasiado en los niveles no conscientes de la música cinematográfica, de su efecto misterioso y de su presencia casi invisible, este trabajo demuestra cómo no siempre se trata de algo tan difícil de abordar, entender o simplemente describir.

Desde el punto de vista de lo que puede implicar hacer un análisis centrado en una sola película, claramente vemos que los resultados no nos permiten obtener un panorama demasiado general. Muy al contrario, un estudio de estas características nos permite realizar un análisis detallado y profundo de los procesos narrativos musicales que tienen lugar en una película, lo cual de otra manera no hubiera sido posible. Creemos también que este trabajo puede trascender más allá de lo que significa el análisis de *El paciente inglés* o del trabajo en común realizado entre Yared y Minghella, ya que juega con variables comunes en muchos ejemplos de música cinematográfica. La elección de esta película se debió a que entendemos que la música cinematográfica debe aspirar

siempre a lo que significa en este caso, de lo contrario seguiríamos entendiéndola como un mero elemento de acompañamiento que no cumple una función estructural ni vertebradora.

Por su parte, el Capítulo II se ofrece con una perspectiva más global que trata de atender a la mayor cantidad de posibilidades que la música cinematográfica ofrece en el marco de la narrativa. Las películas en cuanto que relatos parten de unas bases comunes donde, según los planteamientos teóricos de la narratología, siempre habrá historia y siempre habrá discurso. Por lo tanto siempre habrá personajes, escenarios y sucesos, todo lo cual será planteado a través de una sustancia expresiva concreta. Es decir, el marco teórico que ofrecemos permite, si no extrapolar los resultados, sí aplicar estos procedimientos.

6.2. VALORACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN EN RELACIÓN CON OTRAS

A partir de los trabajos previos acerca del estudio analítico de la música cinematográfica, el que hemos realizado nosotros profundiza en aspectos narrativos que no habían sido siempre contemplados en este marco teórico. Sin ser necesariamente una aproximación analítica mejor, se trata en cualquier caso de una propuesta novedosa que proporciona bastante claridad. Con ella hemos logrado tratar de superar ciertas costumbres ancladas en prácticas que acababan resultando en ocasiones callejones sin salida. Ya vimos cómo la obra cuyo marco teórico podemos asimilar más al de nuestro trabajo es la de Guido Heldt (2013), de reciente publicación. En ella, se sucedían nombres como Bordwell, Chatman, Todorov o Metz, referencias todas que permitían una total inmersión de la música cinematográfica en el marco teórico de la narratología.

Por otro lado, y en un sentido más específico, volvemos a mencionar la obra de Heather Laing (2007) y su profundo análisis de la música de *El paciente inglés*. Por ser una obra que tomamos como clara referencia y punto de partida para nuestro trabajo, tiene bastantes aspectos en común. Sin embargo, existen una serie de cuestiones sustanciales que diferencian este trabajo de aquél. En una primera aproximación, comentamos cómo hemos tratado de desvincularnos de

ciertas cuestiones metodológicas llevadas a cabo por Laing (2007), como puede ser la inclusión del estudio analítico de la composición musical al final de la obra, tras haber expuesto previamente todo lo demás. Por otro lado, creemos que el hecho de nombrar a los temas musicales con referencias argumentales o conceptuales (entrando ya en los niveles programáticos) en la fase más embrionaria del análisis, puede llevar al analista hacia una postura demasiado interpretativa. Además, tras la realización del trabajo, y más allá de cuestiones metodológicas, nuestros resultados y conclusiones difieren en muchos casos de los obtenidos por Laing (2007), o éstos han sido reconsiderados o matizados.

Donde podemos ubicar la principal diferencia entre ambos trabajos, es en el alcance de los mismos, algo que queremos destacar especialmente. Si bien Laing (2007) también profundiza notablemente en cuestiones compositivas, estilísticas, armónicas y temáticas en relación con la historia narrada y todo lo que puede implicar esta riqueza musical para el conjunto total de la película, su propuesta se queda en el *mero* análisis de la música respecto a la película. Podríamos plantearlo como un trabajo que, a pesar de ser completo y exhaustivo, resulta finito y cerrado; comienza y termina en el análisis mismo de *El paciente inglés*, pero sin dejar espacio para nada más.

Por nuestra parte, este trabajo traza líneas que pueden ser continuadas, ya que además de enfrentar el análisis desde el marco teórico de la narratología, ofrecemos un ejercicio de conceptualización, desarrollo y *teorización* del hecho narrativo musical más allá del ejemplo analizado. A pesar de centrarnos en *El paciente inglés*, empleamos su estudio para, a partir de él, profundizar en el proceso narrativo general, y enfrentarnos a él desde una perspectiva que tiene un alcance mayor que el de la película.

No se trata ésta de una diferencia que tenga lugar exclusivamente entre el trabajo de Laing (2007) y el nuestro, sino que se da en líneas bastante generales. Una de las razones por las que decidimos centrarnos en una sola película era por darse en España una escasez de ejemplos de análisis de música cinematográfica. Si bien existe una mayor tendencia a la teoría o al estudio de escenas aisladas, compositores o periodos históricos, no ocurre tanto así con estudios como el que hemos llevado a cabo. Por tanto, además de suponer una puesta en práctica del

análisis -acerca del cual han corrido ya ríos de tinta-, es un análisis que desgrana el proceso narrativo y aborda cuestiones conceptuales y teóricas que bien podrían ser adaptadas a otros ejemplos para su aplicación teórica y analítica.

6.3. VALORACIÓN DE LAS APORTACIONES

En un sentido más inmediato, ofrecemos un estudio profundo de la música en *El paciente inglés*, tanto desde la perspectiva de la composición como tal, como del resultado narrativo que tal composición proporcionó al conjunto de la película. Contar con la colaboración de Gabriel Yared y Márta Sebestyén nos ha permitido conocer la música desde dentro sin tener que recurrir a supuestos o conjeturas, lo cual ha significado contar con una base sólida sobre la que construir el resto de la investigación. En gran medida el valor de este trabajo radica en haber sabido extraer desde el aspecto musical lo más profundo de *El paciente inglés*, una de las películas más premiadas de la historia del cine y que además consiguió dar una proyección internacional a la obra de Gabriel Yared y Anthony Minghella, haciendo de este ejemplo la primera colaboración de otras que vendrían después.

En un sentido más general, con este trabajo proporcionamos el marco teórico necesario para el estudio de la música cinematográfica desde un punto de vista narrativo. Un marco que facilita abordar un análisis que a veces puede resultar abrumador. Entender la película como relato y su disociación en historia y discurso nos resulta la manera más óptima de llevar a cabo un análisis de estas características. Porque no sólo se trata de entender el nivel del *qué* sino el del *cómo*, facilitando así la abstracción necesaria para entender la combinación de ambos.

La propuesta de este marco teórico y conceptual en el que inscribir el estudio de la música cinematográfica desde perspectivas narrativas es el resultado de la puesta en común de una serie de trabajos existentes tanto en los estudios de narratología cinematográfica como en los de musicología. Hemos tendido puentes entre ambas disciplinas, de manera que a partir de la comunión de ambos, hemos desarrollado y definido conceptos y procesos narrativos para facilitar su denominación y alfabetización.

Así, queremos también destacar la aportación que supone este trabajo desde el punto de vista de la metodología de análisis. Si bien el marco teórico propuesto ubica el estudio en unas coordenadas científicas determinadas, el análisis que hemos llevado a cabo plantea aspectos que directamente tienen que ver con la puesta en práctica del mismo. La fijación de fases y protocolos, el planteamiento de una serie de perspectivas, criterios y modos de hacer, así como aspectos a tener en cuenta y diferentes aproximaciones ofrecen diversidad y flexibilidad al estudio. Como dijimos, no ofrecemos tanto las respuestas que han de darse como las preguntas que han de plantearse, y sobre todo la manera de llegar a obtener mejores resultados.

Podríamos estar hablando de cine mudo, *Nouvelle Vague* o el cine más comercial de Hollywood, que las variables narrativas de historia y discurso -así como sus componentes internos- siempre serán los mismos, de forma que gran parte de la aproximación analítica que hemos llevado a cabo puede ser fácilmente extrapolable a tales ejemplos. No quiere esto decir que no deban tenerse en cuenta otros aspectos como el género, el presupuesto, la intención política o ideológica de la película o su autoría. Pero la estructura narrativa en forma de una doble vertiente de historia y discurso no debe verse por ello alterada.

Planteamos en última instancia herramientas metodológicas que cubren una carencia importante al respecto en los estudios de música de cine: aproximarse y entender la película desde la narrativa musical cinematográfica.

6.4. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El estudio de la música de *El paciente inglés* ha supuesto el descubrimiento de un mundo fascinante. A pesar de que nuestro contacto con la música cinematográfica no se inicia en esta investigación, abordar el análisis de una película en esta profundidad ha hecho que más bien tengamos que hablar de un redescubrimiento. No sólo del aspecto narrativo de la música cinematográfica, sino de la película en sí, la obra de Gabriel Yared o la obra del propio Anthony Minghella. Más allá incluso de hablar de los autores de manera aislada, creemos que lo que ha traído este resultado es en realidad el trabajo conjunto de ambos. Por ello, resulta

tentador no plantearse un estudio similar de otra de las películas en las que trabajaron juntos, en especial aquéllas en las que la participación del editor de sonido y montador Walter Murch fue crucial, como en este caso. *Cold mountain*, por ejemplo, y sobre todo, *El talento de Mr. Ripley* -de la cual nosotros hemos hablado en abundancia- son claramente ejemplos susceptibles de ser trabajados a partir de estas coordenadas para tratar de seguir conociendo en profundidad la obra de estos geniales autores.

A lo largo de los años que ha durado esta investigación, hemos tenido la oportunidad de estar en contacto con el estudio y conocimiento de la música cinematográfica desde diferentes puntos de vista. Especialmente en el mundo académico, existe un debate manifestado repetidamente tanto desde los estudios de cine como desde los estudios de musicología. Sin embargo, no se trata de un problema limitado al territorio español, sino que surge también en las universidades alemanas. Tras la asistencia a seminarios, cursos y simposia en ambos países, la conclusión es siempre la misma: es necesario establecer el diálogo entre ambas disciplinas para llevar a cabo un adecuado estudio de la música cinematográfica.

Ésta fue por ejemplo la conclusión del Simposio celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid en abril de 2014. Exactamente la misma conclusión fue la que se extrajo del Simposio celebrado sólo tres meses más tarde en la Universidad Humboldt de Berlín. Ambos fueron organizados por los departamentos de musicología de sendas universidades, en ambos participaron especialistas de ambas disciplinas y en ambos se fijaron las mismas intenciones, deseos y necesidades futuras. Claramente, y recurriendo ya a casi un tópico en este contexto, es necesario poner de la mano ambos campos de trabajo y trazar un camino común que se llame ‘música cinematográfica’, en vez de seguir caminos paralelos para la música o para el cine.

Esto es, por tanto, lo que hemos hecho nosotros con este trabajo. Desde los estudios de cine y musicología tratamos de trazar puentes a través del análisis de un ejemplo concreto que aglutina ambas aproximaciones. Si bien se trata de una aportación que resuelve muchos aspectos, no se trata ni mucho menos de zanjar el debate con esto, sino de ponerlo sobre la mesa para encarar la cuestión a

partir de ello, ya que entendemos que acabamos de empezar a solventar la necesidad de alfabetizar una serie de procesos narrativos musicales. Creemos también que la referencia para un marco teórico en el que ubicar futuras investigaciones debe ser el planteamiento narratológico expuesto en este trabajo, y que la obra de Chatman, Todorov o Bordwell -por nombrar algunos- bien puede servir de armazón para ello. Pero por otro lado, puesto que la intención no es ofrecer sólo las respuestas sino facilitar la canalización de preguntas, este estudio puede y debe nutrirse de otras líneas de investigación y aportaciones teóricas de trabajos distintos.

En el Capítulo II aplicamos la teoría de la estructura narrativa propuesta por Chatman al estudio de la música cinematográfica, a partir de lo cual tratamos de trasladar toda una serie de conceptos narrativos que tenían su equivalente en términos musicales. Estos conceptos que hemos desarrollado y nombrado de manera específica son sólo algunos de los muchos que se pueden encontrar, desarrollar y definir. Existen muchos ejemplos, muchas aproximaciones al análisis y muchos procesos narrativos que necesariamente deben seguir colaborando a la idea de acercar la música a los estudiosos de cine, y de acercar el cine a los estudiosos de la música.





CAPÍTULO VII

APLICACIONES

7.1. ¿Para qué?

Al inicio del Capítulo IV hablamos del enorme éxito que tuvo *El paciente inglés* tanto para el público como para la crítica. Comentamos también que, aparte de otros premios, llegó a ganar 9 Óscar de la Academia de Hollywood, dato que -más allá de la calidad- suele servir como baremo para *medir* el éxito de una película. De hecho, es la sexta película de la historia que más número de estos premios ha ganado, superando todo pronóstico inicial. El éxito de *El paciente inglés* trajo también éxito para los demás: un nuevo triunfo en la carrera del productor Saul Zaentz y sobre todo el reconocimiento profesional fuera de Europa para Gabriel Yared y Anthony Minghella. Es más, para la cantante Márta Sebestyén el éxito

supuso un logro especial, ya que una canción folk que había aprendido en un pequeño pueblo de Hungría dio la vuelta al mundo y se convirtió en la música que automáticamente era capaz de identificar la película.

Sin embargo, más allá del éxito de la película, de los premios, la taquilla o la fama que proporcionó a sus autores, *El paciente inglés* es sobre todo una película profunda y densa. Sus imágenes, su música y su historia no se caracterizan sólo por una belleza superficial, sino que, como dijimos, está llena de matices, diferentes lecturas, connotaciones y riqueza a muchos niveles.

Uno de estos premios fue para la adaptación que Minghella hizo de la novela al guión, donde a nuestro juicio se encuentra uno de los mejores aspectos de la película. La riqueza en matices se trasladó también a la dirección y a la música, algo que hemos tratado de destacar con este trabajo y que claramente ponemos de manifiesto.

En cierto modo, el análisis llevado a cabo en esta investigación recupera el valor de *El paciente inglés* como mucho más que sólo 'una bonita película de amor'. El estudio de su música pone de manifiesto uno de los aspectos que más revelan acerca de ella, y que muestran gran parte de la complejidad que trajo consigo el trabajo de producción.

En un sentido más general, el trabajo se plantea como un punto de partida para seguir investigando en una línea similar, y dentro de lo posible proponer análisis que se salgan de los ejemplos y autores habituales. Creemos que muchas de las cuestiones teóricas desarrolladas pueden ser aplicables a otros casos y este trabajo deja la puerta abierta a continuar ampliándose en esta línea.

De hecho, a partir del mismo, creemos que puede ser interesante extraer una especie de estructura analítica y teórica que llegue a convertirse en una propuesta de método de análisis de música cinematográfica en un sentido más general.

7.2. ¿Para quién?

Como parte de la intención de que esta investigación sirva para cubrir lagunas existentes en los estudios de música cinematográfica, este trabajo puede ir claramente dirigido a estudiosos que se aproximan al tema tanto desde los estudios de cine como desde los de música.

Para los estudiosos del cine, se ofrece una forma para mejorar, ampliar y profundizar en el hecho narrativo desde el aspecto musical, lo cual suele resultar secundario o abordado de manera algo superficial. También para ellos creemos que realizar el análisis contemplando este aspecto puede mostrar un nivel más profundo y verdadero de la película, ya que pueden llegarse a conocer aspectos que de otra manera pasarían desapercibidos.

Para los estudiosos de la música, se proporcionan las herramientas teóricas y analíticas necesarias para ubicar la música en el marco teórico de la narrativa, y entender así su potencial más allá del mero análisis musical. En última instancia, se trata de que las futuras aproximaciones académicas a la música cinematográfica conciban el conjunto narrativo de la película en cuanto que relato.

En un sentido más práctico, directores y montadores de cine que entiendan el potencial de la música en sus diferentes formas, aplicaciones y combinaciones sabrán sacar el máximo partido de ella en su vertiente narrativa. En sus manos y en las del compositor queda el trabajo de convertir la composición inicial en un elemento con alcance narrativo. El proceso como vimos se debe gestar desde las fases más embrionarias del proceso de producción, para que poco a poco la música vaya formando parte orgánica del conjunto narrativo global, dotándose de significados y matices. El proceso consta de una serie de fases que pasan por la escritura, reescritura, adaptación, edición y sonorización de la película, todo lo cual hace que la música sea algo más que un mero elemento decorativo o de acompañamiento.

También puede resultar de utilidad a compositores de música cinematográfica que, sobre todo cuando están iniciando, tienden a pensar en esta música en términos de música pura. Es necesario que entiendan las posibilidades que puede llegar a alcanzar y no pierdan la referencia de la doble vertiente musical y cinematográfica

de que consta. Por ello mismo, debe desterrarse la idea de que la música cinematográfica no es música funcional, como si de un estigma se tratara.

En general, entendemos que los potenciales lectores de este trabajo estarán interesados en la música cinematográfica de alguna otra manera, lo cual siempre puede servirles para entender el aspecto narrativo en mayor profundidad. Servirá a todos en última instancia para tener una percepción del cine con otros ojos y con otros oídos.





CAPÍTULO VIII

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES DOCUMENTALES

8.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, R. & Altman, R. (Eds.). (2001). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Adorno, T. W. & Eisler, H. (2007). *Composición para cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (1982, Julio). On the problem of musical analysis. *Music Analysis*, 1 (2), 169-187.
- Alcalde, J. (2007). *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua.
- Alkana, L. (2012, Enero). Identity and loyalty: Catch-22 and 'The English patient', *Journal of literature and art studies*, 2 (1), Long Beach: California State University, 262-268.
- Altman, R. (1987). *American film musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Altman, R. (1996). The silence of the silents, *Musical quarterly* 80 (4), 648-718.
- Arce, J. (2009). La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895-1896), en Olarte Martínez, M. (Coord.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 135-149.
- Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aumont, J. L. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Beilfuß, M. (2008). Interview mit Gabriel Yared. Eine eigene Idee von Musik. *Cinema musica. Filmmusik Magazin* 11 (1), 24-28.
- Benítez, S. (2004). An informal chat with Gabriel Yared. *BSO Spirit*. Recuperado de http://www.bsospirit.com/entrevistas/yared_e.php. Última consulta, 3 de diciembre de 2013.
- Berg, C. (1973). *An investigation of the motives for and realization of music to accompany the American silent film, 1896-1927* (tesis doctoral). University of Iowa. Ann Arbor, Michigan: UMI
- Beylie, C. (2006). *Películas clave de la historia del cine*. Barcelona: Robinbook.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Film art. An introduction*. Séptima Edición, Nueva York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bricknell, T. (Ed.) (2005). *Minghella on Minghella*. Virginia: Faber and Faber.
- Broughton, S. (2004, Noviembre/Diciembre). Márta Sebestyén, *Begginer's guide. Songlines*. Londres: Songlines Publishing Limited. Recuperado de <http://www.songlines.co.uk/documents/beginnersguides/MartaSebestyen.pdf>
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones. Reading film music*. California: University of California Press.
- Buhler, J., Flinn, C. & Neumeyer, D. (Eds.). (2000). *Music and cinema*. Hannover, NH y Londres: Wesleyan University Press.
- Buhler, J., Neumeyer, D. & Deemer, R. (2010). *Hearing the movies*. Nueva York: Oxford University Press.

- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burt, G. (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press.
- Byford, C. (1999). The Garden of Light: Images of the Desert in Film, en Lord, S. & Marchessault, J. (Eds.), *Public: art, culture, ideas* (18): light.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. & DiChio, F. (1998) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse*. Ithaca & Londres: Cornell University Press.
- Chion, M. (2009) *Film, a sound art*. Nueva York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cochran, A. W. (1991). The spear of cephalus: observations on film music analysis, *Indiana Theory Review*, 11, Indiana.
- Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion, en Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (Eds.). *Music and emotion*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cohen, A. J. (Agosto, 1998). The functions of music in multimedia. A cognitive approach, en *Proceedings of the Fifth International Conference of Music perception and cognition*, Western Musical Research Institute, Seoul National University, Seúl.
- Cooke, M. (2010). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Cueto, R. (2003). *El lenguaje invisible: entrevistas a compositores del cine español*. Alcalá de Henares, Madrid: Alcine.
- Daseler, G. (2013). The Complex Art of Murder. On 'The Talented Mr. Ripley', *Bright Lights Film Journal* (79). Recuperado de <http://brightlightsfilm.com/79/79-talented-mr-ripley-matt-damon-anthony-mingella-review-daseler.php#.U38xWPduEeO>. Última consulta, 25 de octubre de 2014.
- Davis, R. (1999). *Complete guide to film scoring. The art and business of writing music for movies and TV*. Boston: Berklee Press.
- Deathridge, J. & Dahlhaus, C. (1985). *Wagner*. Barcelona: Muchnik.

- Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (tesis doctoral dirigida por José Luis Correa Santana y Fernando Bautista Vizcaíno). Departamento de Didácticas Especiales, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Donnelly, K. J. (2001). *Film music. Critical approaches*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group.
- Eicke, S. (2014). Interview mit Gabriel Yared. Eine andere Herangehensweise. *Cinema Musica. Filmmusik Magazin*, 36 (2), 10-15.
- Ellis, A. (2012). Music in films: ideas on analyzing narratives and creating themes, *Composerfocus*. Recuperado de <http://composerfocus.com/music-in-film-ideas-on-analyzing-narratives-and-creating-themes>. Última consulta, 14 de noviembre de 2014.
- Falsetto, M. (Ed.) (2013). *Anthony Minghella. Interviews*. University Press of Mississippi.
- Field, S. Approaching the character. The circle of being, *The writers store*. Recuperado de <http://www.writersstore.com/approaching-character-the-circle-of-being/>. Última consulta, 6 de agosto de 2014.
- Field, S. (2001). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- Fraile Prieto, T. (2009). De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica, en Olarte Martínez, M. (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología Española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 83-103.
- Fraile Prieto, T. (2007). El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis, en Marzal Felici, J. & Gómez Tarín, F. J. (Eds.), *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo* (tesis doctoral dirigida por la Dra. Matilde Olarte Martínez). Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, Universidad de Salamanca.
- Fraile Prieto, T. (2005). Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen, en Olarte Martínez, M., *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 295-314.

- Fremlin, J. A. (1997, Marzo). The English patient, *The journal of African Travel-Writing* (2), 86-87. Recuperado de <http://www.unc.edu/~ottotwo/englishpatient.html>. Última consulta, diciembre de 2014.
- García Fernández, E. C. (Coord.) (2011). *Historia del cine*. Madrid: Fragua.
- García García, F. (Coord.) (2006). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Laberinto Comunicación.
- García García, F. & Gértrudix Barrio, M. (2013). El discurso musical en el cine: el proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas, en Gómez Martínez, P. (Ed.), *Teoría y aplicaciones narrativas*. Icono 14, 189-213.
- García García, F. & Rajas, M. (Coords.) (2011). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. Madrid: Icono 14.
- García Jiménez, J. (2003), *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gértrudix Barrio, M. (2003). El icófono musical como portador publicitario, en García, F. (Coord.), *Icono 14*, 1 (1), 104-121.
- Gértrudix Barrio, M. (1998). *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*, (tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco García García). Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Gértrudix Barrio, M. (2006). La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas, en García García, F. (Coord.), *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones Laberinto, 209-224.
- Gértrudix Barrio, M. & F. (2010), La utilidad de los formatos de interacción músico-visual en la enseñanza, *Comunicar* 34 (17). Red Grupo Comunicar, 99-107.
- Gértrudix Barrio, M. (2003). *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gervink, M. & Bückle, M. (2012). *Lexikon der Filmmusik. Personen, Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres*. Laaber: Editorial Laaber.
- Gómez Martínez, P. (Coord.) (2013). *Teorías y aplicaciones narrativas*, Madrid: Icono 14.

- Gorbman, C. (1980). Narrative film music. *Yale French Studies*. Cinema/Sound. Yale University Press, 183-203.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Indiana: Indiana University Press.
- Harper, R. (2008). *Frontier mythology in the American teen film* (tesis doctoral dirigida por Joy McEntee). School of Humanities, University of Adelaide.
- Heldt, G. (2013). *Film music and levels of narration in film. Steps across the border*. Bristol: Intellect Bristol.
- Henderson, S. S. (2003). *Alex North. Film composer*. Carolina del Norte: McFarland & Co.
- Holbrook, M. B. (2004). Ambi-diegetic music in films as a productdesign and -placement strategy: 'The Sweet Smell of Success', *SAGE Publications* 4 (3), Columbia University, 171 – 185.
- Hsuan L., H. (1999). Post-nationalism and the adulteration of vision in 'The English patient', *Post-Identity, MI Mpublishing*. University of Michigan.
- Hühn, P. et al. (Eds.) (2009). *The living handbook of narratology*. Berlín: Walter de Grueter.
- Husarik, S. (2009). Transformation of the Psycho theme in Bernard Herrmann's music for 'Psycho', *Interdisciplinary Humanities*. University of Arkansas, Fort Smith.
- Huvenne, M. (2008). An audiovisual symbiosis: Gabriel Yared and Anthony Minghella, *Flemish institute for visual, audiovisual and media art*, Gante. Recuperado de <http://bamart.be/en/pages/detail/2567>. Última consulta, julio de 2014.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: a very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Karlin, F. & Wright, R. (2004). *On the track*. Londres: Routledge.
- Katz, J. (1997). Walter Murch in Conversation with Joy Katz, *Parnassus Poetry in Review: The Movie Issue*, 22, 124-153.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film. The redemption of reality*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.

- Laing, H. (2007). *Gabriel Yared's 'The English patient'. A film score guide*. Maryland: Scarecrow Press.
- Larsen, P. (2007). *Film music*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Lee Gengaro, C. (2013). *Listening to Stanley Kubrick. The music in his films*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del s. XX*. Madrid: Akal.
- Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, D. E. (2005). The role of music communication in cinema, en Miell, D., McDonald, R. & Hargreaves, G. (Eds.), *Musical communication*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 383-404.
- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Berlín: Henschel.
- Lluís i Falcó, J. (2005). Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga, en Olarte Martínez, M. (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 143-153.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Material pedagógico y de investigación: método de análisis de la música cinematográfica, *D'art, 21*, Dpto. Historia y Arte, Universidad de Barcelona.
- London, J. (2000). Leitmotifs and musical reference in the classical score, en Buhler, J., Flinn, C. & Neumeyer, D. (Eds.). *Music and cinema*. Hannover, NH y Londres: Wesleyan University Press, 85-98.
- London, K. (1936). *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments*. trans. Eric S. Bensinger, Londres: Faber & Faber.
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del franquismo. El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* (tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno), Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada.
- Manvell, R. & Huntley, J. (1975). *The technique of film music*. Londres: Focal Press Limited.
- Mathiesen, T. J. (1991). Silent film music and the theatre organ, *Indiana Theory Review, 11*, Indiana, 81-117.
- McCarthy, C. (2000). *Film composers in America: a Filmography 1911-1970*. Nueva York: Oxford University Press.

- Mera, M. & Burnand, D. (Eds.) (2006). *European film music*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Meyer, L. B. (2005). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Millard, R. (2005). Notebook – Rosie Millard, *New Statesman*. Recuperado de <http://www.newstatesman.com/node/150280>. Última consulta, septiembre de 2014.
- Morgan, M. M. (1998). 'The English patient': from fiction to reel, *Journal of Comparative Poetics* (18), Post-Colonial Discourse in South Asia.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur* (1).
- Navarro Arriola, H. & S. (2005). *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Eiunsa.
- Neumeyer, D. (1991). Film music analysis and pedagogy, *Indiana Theory Review*, 11, Indiana.
- Neumeyer, D. (Ed.) (2014). *The Oxford Handbook of film music studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Nichols, M. P. (Ed.) (2005). *Philosophy comes to Rick's*. Oxford: Lexington books.
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Niroumand, B. & Pirnajmuddin, H. (2012). An Earth without maps: Anthony Minghella's 'The English patient'. *CS Canada, Studies in Literature and language*, 4 (1), 135-142.
- Norden, M. (2007, Septiembre). Diegetic commentaries, *Offscreen*, 11:8-9 (Forum 2: *Discourses on diegesis – on the relevance of terminology*), Recuperado de http://offscreen.com/view/soundforum_2. Última consulta, 24 de octubre de 2014.
- Olarte Martínez, M. (2004). La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano, en García Laborda, J. M. (Ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J, 109-126.
- Olarte Martínez, M. (2001). ¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicado a la imagen?, *Campos*

- interdisciplinares de la Musicología*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 745-759.
- Olarte Martínez, M. (Ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Olarte Martínez, M. (Ed.). (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Olaya Maldonado, O. J. (2009). *Música para cine. Composición y producción de la música original para el cortometraje animado 'El mercader de sueños'* (tesis doctoral dirigida por Richard Cordoba), Facultad de Artes, Departamento de Música, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ondaatje, M. (2008). *El paciente inglés*. Madrid: Punto de lectura.
- Ondaatje, M. (2008). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Londres: Bloomsbury.
- Pachón Ramírez, A. (1992). *La música en el cine contemporáneo*. Diputación Provincial de Badajoz.
- Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Colección de cine nº 10, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- Paulin, S. D. (2000). Richard Wagner and the fantasy of cinematic unity: the idea of the *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music, en Buhler, J., Flinn, C. & Neumeyer, D. (Eds.), *Music and cinema*. Hannover, NH & Londres: Wesleyan University Press, 58-84.
- Payri, B. (2014). Relación con la diégesis, *Recursos sonoros audiovisuales*. Recuperado de <http://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/>. Última consulta, noviembre de 2014.
- Plantinga, L. (1992). *La música romántica*, Madrid: Akal.
- Porta Navarro, A. (2007). *Músicas públicas, escuchas privadas*. Valencia: Aldea Global.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music. A neglected art*. Nueva York: Norton.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Radigales, J. & Fraile Prieto, T. (2006). La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión, *Trípodos*, 19. Barcelona, 99-112.

- Radigales, J. (2005). Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos, en Olarte Martínez, M., *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Rapée, E. (1970). *Encyclopedia of music for pictures*. Nueva York: Arno Press.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.) [versión electrónica]. Madrid. <http://www.rae.es>
- Reay, P. (2004). *Music and film. Soundtracks and synergy*. Londres: Wallflower.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Román, A. (2009). Estética de la música cinematográfica: aspectos diferenciadores, en Olarte Martínez, M., *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 105-118.
- Rothbart, P. (2013). *The synergy of film and music*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Rosar, W. H. (2002). Film music. What's in a name?, *The journal of film music*, 1 (1).
- Russell, M. & Young, J. (2001), *Filmkünste: Filmmusik*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Sadie, S. & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 2^a ed. London: Macmillan.
- Sadie, S. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan.
- Sánchez Sanz, J. (2010). *El cine. La ópera moderna y popular* (tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco García García), Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Sangro Colón, P. (2007). *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Schneider, N. J. (1990). *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*. Munich: Ölschläger Verlag.
- Schroeder, D. (2002). *Cinema's illusion, opera's allure. The operatic impulse in film*. Nueva York & Londres: Continuum.
- Schroeder, D. (2012). *Hitchcock's ear. Music and the directors art*. Nueva York & Londres: Continuum.
- Sedeño Valdellós, A. M. (2007, Abril). Historia de la relación música/imagen desde Aristóteles a los videojockeys (I): sinestesia, experimentación artística y

- música en el cine, *Sinfonía virtual.com*, 3. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/h_relacion_musica_imagen_1.php. Última consulta, 4 de abril de 2013.
- Seger, L. (2004). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- ShIPLEY, J. T. (1962). *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Stilwell, R. J. (2002). Music in films: a critical review of literature, 1980-1996, *The journal of film music*, 1 (1).
- Tagg, P. Film music functions and miscellaneous terminology. Recuperado de <http://www.tagg.org/udem/musingmot/filmfunx.html>. Última consulta, 20 de enero de 2014.
- Thomas, T. (1991). *Film score: the art and craft of movie music*. Burbank: Riverwood Press.
- Török, Z. (2007). László Almásy: the real 'English patient', *lazarus.elte.hu*, Eötvös University, Department of Cartography and Geoinformatics. Recuperado de <http://lazarus.elte.hu/~zoltorok/almasy/almasyen.htm>. Última consulta, octubre de 2014.
- Tucker, A. S. (1989). *Music from The red pony*. Rice University, Texas.
- Van der Lek, R. (1991). *Diegetic music in opera and film*. Amsterdam: Rodopi B.V.
- VV.AA. (1977). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Wagner, R. (1894). Music of the future ('Zukunftsmusik'), en *Richard Wagner's Prose Works*, Simms, B. R. (Ed.). Londres: Kegan Paul.
- Watters, E. (2000, Febrero). Mixing memory and desire. The director of 'The English patient' talks about the role of music in his movie 'The talented Mr. Ripley', *Esquire*. Recuperado de <http://www.esquire.com/features/qa/mixing-memory-desire-0200>. Última consulta, 6 de mayo de 2014.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film music. A history*. Nueva York: Routledge.
- Winkler, M. (1951, Diciembre). The origins of film music, *Films in review*, 2:34.
- Winters, B. (2010). The non-diegetic fallacy: film, music and narrative space, *Music & Letters*, 91(2), 224-244.
- Wünschel, U. (2013). Filmmusik im Konzertsaal, *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 10, 211-236.

- Xalabarder, C. (2013). *El guión musical en el cine*. Barcelona: Mundo BSO.
- Xalabarder, C. (2006). *La música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red.
- Zamacois, J. (2004). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books.

8.2. WEBGRAFÍA

- <https://www.archive.org/>
- <http://www.asmf.org/>
- <http://www.bafta.org>
- <http://bamart.be/en/pages/detail/2567>
- <http://www.berlinfilmsociety.com>
- <http://brightlightsfilm.com/79/79-talented-mr-ripley-matt-damon-anthony-mingella-review-daseler.php#.U38xWPduEeO>
- http://www.bsospirit.com/entrevistas/yared_e.php
- <http://composerfocus.com/music-in-film-ideas-on-analyzing-narratives-and-creating-themes/>
- <http://www.courses.dce.harvard.edu>
- <http://www.cultmoviez.info>
- <http://www.discogs.com>
- <http://www.emilireyraud.fr>
- <http://www.esquire.com/features/qa/mixing-memory-desire-0200>
- <http://www.filmaffinity.com>
- <http://www.filmoteca.cat/web/actualitat/noticies/el-compositor-jose-nieto-diposita-les-seves-partitures-a-la-filmoteca-de>
- <http://www.filmphilharmonie.de/>
- <http://www.gabrielyared.com>
- <http://guru.bafta.org/anthony-minghella-life-pictures>
- <http://www.imdb.com>
- <http://lazarus.elte.hu/~zoltorok/almary/almaryen.htm>
- <http://www.movie-poster-universe.com>
- <http://www.newstatesman.com/node/150280>
- http://offscreen.com/view/soundforum_2
- <http://perso.ya.com/constan0/filmes.htm>

- <http://www.rae.es>
- <http://www.reading.ac.uk>
- <http://www.sheetmusicdirect.com>
- <http://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/>
- <http://www.tagg.org/udem/musimgmot/filmfunx.html>
- <http://www.writersstore.com/approaching-character-the-circle-of-being/>
- <http://www.youtube.com>
- <http://www.zacariasmdelariva.com>

8.3. VIDEOGRAFÍA

- Anthony Minghella: a life in pictures* (2006). [Película documental]. Reino Unido: Bafta Productions. Recuperado de <http://guru.bafta.org/anthony-minghella-life-pictures>.
- Bouzereau, L. (director). (1997). *The making of Psycho* [Película documental]. EE.UU: Universal Studios Home.
- Coen, B. & Jinks, D. (productores) & Mendes, S. (director). (1999). *American beauty* [Cinta cinematográfica]. EE.UU: Dreamworks Pictures. Edición en DVD de 2006.
- Cuenot, P. (director). (2006). *In the tracks of... Gabriel Yared* [Película documental]. Francia: Prelight films.
- Fox, R. & Rudin, S. (productores) & Daldry, S. (2002). *The hours* [Película cinematográfica]. EE.UU: Scott Rudin Productions/Paramount/Miramax.
- Hitchcock, A. (productor y director). (1960). *Psycho* [Cinta cinematográfica]. EE.UU: Shamley Productions. Edición en DVD de 2008. Universal Home Video.
- Hitchcock, A. (productor y director). (1954). *Rear window* [Cinta cinematográfica]. EE.UU: Paramount Pictures. Edición en DVD de 2011. Universal Home Video.
- Karmitz, M. (productor) & Kieslowski, K. (productor y director). (1992). *Trois couleurs: Bleu* [Cinta cinematográfica]. Coproducción Polonia-Francia-Suiza: MK2 Productions / CED Productions / France 3 Cinéma / CAB Productions / Zespol Filmowy.
- Khanna, R. (director). (2007). *Music by... Gabriel Yared* [Película documental]. Francia: Crescendo films.

- Pakula, A. J. (productor) & Mulligan, R. (productor y director). (1962). *To kill a mockingbird*. [Cinta cinematográfica]. EE.UU: Universal.
- Pathé, Ch., (productor) & Le Bargy, Ch. G. A & Calmettes, A. (directores). (1908). *L'assassinat du duc de Guise* [Cinta cinematográfica]. Francia: S.C.A.G.L.
- The making of Rear window* (2000). [Película documental]. EE.UU: Universal Studios.
- The music of The hours* (2003). [Película documental]. Material extra de la edición de la película en DVD. EE.UU: Miramax.
- Spiegel, S. (productor) & Lean, D. (director). (1962). *Lawrence of Arabia* [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Columbia Pictures (Horizon Pictures Production). Edición en DVD de Columbia Pictures Home Entertainment, 2001.
- Zaentz, S. (productor) & Minghella, A. (director). (1997). *The English patient* [Cinta cinematográfica]. Coproducción EE. UU – Reino Unido: Miramax International/Saul Zaentz Productions. Miramax Collector's Edition, 2004.

8.4. DISCOGRAFÍA

- Glass, P. (2003). *The hours* [CD]. Londres: Elektra/Nonesuch Label.
- Yared, G. & VV. AA. (1996). *The English patient* [CD]. Londres: Fantasy Records.
- Yared, G. & VV. AA. (1999). *The talented Mr. Ripley* [CD]. Londres: Sony Music.

8.5. OTROS TIPOS DE FUENTES

8.5.1. Entrevistas (incluidas como Anexos I y II respectivamente en el Capítulo IX).

- “Entrevista a Gabriel Yared”. Entrevista realizada el 18 de abril de 2009 en París.
- “Entrevista a Márta Sebestyén”. Entrevista telefónica realizada el 24 de julio de 2009. Madrid-Barcelona.

8.5.2. Partituras consultadas

- Glass, P. (2002). *The hours**, Themes & Variations.
- Herrmann, B. (1959). *North by northwest**, Themes & Variations.
- Herrmann, B. (1960). *Psycho**, European FilmPhilharmonic Institute (Edition 2014).
- Jarre, M. (1962). *Lawrence of Arabia**, Gower Music Inc., USA, Nueva York:Shapiro Bernstein & Co Limited.
- M. de la Riva, Z. (2012). *Las aventuras de Tadeo Jones***,
- Saint-Saëns, C. (1908). *L'assassinat du Duc de Guise****, A. Durand & Fils.
- Steiner, M. (1939). *Gone with the wind**, The University of Texas at Austin.
- Steiner, M. (1933). *King Kong**, Themes & Variations.
- Williams, J. (1975). *Jaws**, Hal Leonard.
- Yared, G. (1996). *The English patient***, SACEM
- Yared, G. (1997). *The English Patient. Selections from the Oscar-winning picture arranged for solo piano*. Music arranged by Derek Jones, Hal Leonard.
- Yared, G. (1999). *The talented Mr. Ripley**, Music Sales Limited.

* Partituras proporcionadas por el FilmPhilharmonic Institute de Berlín.

** Partituras proporcionadas por el compositor.

*** Partituras extraídas de internet.

8.5.3. Guiones cinematográficos citados

- Ball, A. (1999). *American beauty*.
- Bolt, R. (1962). *Lawrence of Arabia*.
- Hare, D. (2002). *The hours*.
- Hayes, J. M. (1954). *Rear window*.
- Minghella, A. (1996). *The English patient. A screenplay*, Nueva York: Hyperion Miramax Books.
- Mitchell, M. & Howard, S. (1939). *Gone with the wind*.
- Piesiewicz, K. & Kieslowski, K. (1993). *Trois couleurs: Bleu*.
- Stefano, J. (1960). *Psycho*.

8.5.4. Índice de películas mencionadas

- *2001: odisea del espacio*
(*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
Música de varios autores

- *Agente 007 contra el Dr. No*
(*Dr. No*, Terence Young, 1962)
Música de Monty Norman y John Barry

- *Algo que perder*
(*Lost and found*, Jeff Pollack, 1999)
Música de John Debney

- *Alguien voló sobre el nido del cuco*
(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975)
Música de Jack Nitzsche

- *Amadeus*
(*Amadeus*, Milos Forman, 1984)
Música de W. A. Mozart

- *American Beauty*
(*American Beauty*, Sam Mendes, 1999)
Música de Thomas Newman

- *Antonia*
(*Antonia (Antonia's Line)*, Marleen Gorris, 1995)
Música de Ilona Seckaz

- *Apocalypse now*
(*Apocalypse now*, Francis Ford Coppola, 1979)
Música de Carmine Coppola y Francis Ford Coppola

- *Ben-Hur* (1959)
(*Ben-Hur*, William Wyler)
Música de Miklós Rózsa

- *Betty Blue (37.2 le matin)*
(*37.2 le matin*, Jean-Jacques Beineix, 1986)
Música de Gabriel Yared

- *Blade runner*
(*Blade runner*, Ridley Scott, 1982)
Música de Vangelis

- *Bon voyage*
(*Bon voyage*, Jean-Paul Rappeneau, 2003)
Música de Gabriel Yared

- *Breaking and entering*
(*Breaking and entering*, Anthony Minghella, 2006)
Música de Gabriel Yared

- *Casablanca*
(*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942)
Música de Max Steiner

- *Casino*
(*Casino*, Martin Scorsese, 1995)
Música de varios autores

- *Celebración*
(*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998)
Música de Lars Bo Jensen

- *Cero en conducta*
(*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1933)
Música de Maurice Jaubert

- *City of angels*
(*City of angels*, Brad Silberling, 1998)
Música de Gabriel Yared

- *Cold mountain*
(*Cold mountain*, Anthony Minghella, 2003)
Música de Gabriel Yared

- *Con la muerte en los talones*
(*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)
Música de Bernard Herrmann

- *Cowboy de medianoche*
(*Midnight cowboy*, John Schlesinger, 1969)
Música de John Barry

- *Desayuno con diamantes*
(*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961)
Música de Henry Mancini

- *Dr. Zhivago*
(*Dr. Zhivago*, David Lean, 1965)
Música de Maurice Jarre

- *Easy rider (Buscando mi destino)*
(*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969)
Música de varios autores

- *El ala Oeste de la Casa Blanca* (serie de TV)
(*The west wing*, Aaron Sorkin, 1999)
Música de W.G. Snuffy Walden

- *El amante*
(*L'amant*, Jean-Jacques Annaud, 1992)
Música de Gabriel Yared

- *El ángel azul*
(*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930)
Canciones de Frederick Hollander, Robert Liebmann y Richard Rillo

- *El ansia*
(*The hunger*, Tony Scott, 1983)
Música de Michael Rubini y Denny Jaeger

- *El asesinato del Duque de Guisa*
(*L'assassinat du Duc de Guise*, Charles Gustave Auguste Le Bargy y André Calmettes, 1908)
Música de Camille Saint-Saëns

- *El caballero de la rosa*
(*Der Rosenkavalier*, Robert Wiene, 1925)
Música de Richard Strauss

- *El cuentacuentos* (serie de TV)
(*The storyteller*, Jim Henson, 1988)
Música de Rachel Portman

- *El graduado*
(*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)
Música de Simon & Garfunkel

- *El ladrón de Bagdad*
(*The thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924)
Música de Mortimer Wilson

- *El nombre de la rosa*
(*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986)
Música de James Horner

- *El paciente inglés*
(*The English patient*, Anthony Minghella, 1996)
Música de Gabriel Yared

- *El padrino. Parte II*
(*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974)
Música de Nino Rota y Carmine Coppola.

- *El padrino. Parte III*
(*The Godfather: part III*, Francis Ford Coppola, 1990)
Música de Carmine Coppola

- *El pianista*
(*The pianist*, Roman Polanski, 2002)
Música de Wojciech Kilar

- *El planeta de los simios*
(*Planet of the apes*, Franklin J. Schaffner, 1968)
Música de Jerry Goldsmith

- *El resplandor*
(*The shining*, Stanley Kubrick, 1980)
Música de Rachel Elkind y Wendy Carlos

- *El silencio antes de Bach*
(*Die Stille vor Bach*, Pere Portabella, 2007)
Música de Johann Sebastian Bach

- *El sueño de Casandra*
(*Cassandra's dream*, Woody Allen, 2007)
Música de Philip Glass

- *El sueño eterno*
(*The big sleep*, Howard Hawks, 1946)
Música de Max Steiner

- *El talento de Mr. Ripley*
(*The talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999)
Música de Gabriel Yared

- *El triunfo de la voluntad*
(*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1934)
Música de Richard Wagner y Herbert Windt

- *Entreacto*
(*Entr'acte*, René Clair, 1924)
Música de Eric Satie y Henri Sauguet

- *Expiación, más allá de la pasión*
(*Atonement*, Joe Wright, 2007)
Música de Dario Marianelli

- *Ghost: más allá del amor*
(*Ghost*, Jerry Zucker, 1990)
Música de Maurice Jarre

- *Haz lo que debes*
(*Do the right thing*, Spike Lee, 1989)
Música de Bill Lee

- *Historias de Filadelfia*
(*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940)
Música de Franz Waxman

- *House, M. D.* (serie de TV)
(*House, M. D.*, David Shore, 2004)
Música de Jason Derlatka y Jon Ehrlich

- *Inspector Morse* (serie de TV)
(*Inspector Morse*, John Madden, 1987)
Música de Barrington Pheloung

- *Intocable*
(*Intouchables*, Eric Toledano y Olivier Nakache, 2011)
Música de Ludovico Einaudi

- *Kate & Leopold*
(*Kate & Leopold*, James Mangold, 2001)
Música de Rolfe Kent

- *King Kong*
(*King Kong*, Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933)
Música de Max Steiner

- *Krazy kat at the cyrcus*
(*Krazy kat at the cyrcus*, George Herriman, 1927)
Música de Paul Hindemith

- *La conversación*
(*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974)
Música de David Shire

- *La dolce vita*
(*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960)
Música de Nino Rota

- *La edad de la inocencia*
(*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993)
Música de Elmer Bernstein

- *La guerra de las galaxias*
(*Star Wars*, Georges Lucas, 1977)
Música de John Williams

- *La luna bajo el asfalto*
(*La lune dans le caniveau*, Jean-Jacques Beineix, 1983)
Música de Gabriel Yared

- *La misión*
(*The mission*, Roland Joffé, 1986)
Música de Ennio Morricone

- *La naranja mecánica*
(*A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971)
Música de Wendy Carlos

- *La nueva Babilonia*
(*Novyy Vavilon*, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1929)
Música de Dmitri Shostakovich

- *La pasión de Camille Claudel*
(*Camille Claudel*, Bruno Nuytten y Marilyn Goldin, 1988)
Música de Gabriel Yared

- *La pianista*
(*Le pianiste*, Michael Haneke, 2001)
Música de Martin Achenbach

- *Las aventuras de Tadeo Jones*
(*Las aventuras de Tadeo Jones*, Enrique Gato, 2012)
Música de Zacarías M. de la Riva

- *Las horas*
(*The hours*, Stephen Daldry, 2002)
Música de Philip Glass

- *Las tres luces*
(*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921)

- *La ventana indiscreta*
(*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954)
Música de Franz Waxman

- *Lawrence de Arabia*
(*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962)
Música de Maurice Jarre

- *Las marmotas*
(*Les marmottes*, Elie Chouraqui, 1993)
Música de Gabriel Yared

- *Lo que el viento se llevó*
(*Gone With the Wind*, Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939)
Música de Max Steiner

- *María Antonieta*
(*Marie Antoinette*, Sofia Coppola, 2006)
Música de varios autores

- *Master and commander: Al otro lado del mundo*
(*Master and commander: The far side of the World*, Peter Weir, 2003)
Música de varios autores

- *Matar a un ruiseñor*
(*To kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962)
Música de Elmer Bernstein

- *Memorias de África*
(*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985)
Música de John Barry

- *Mensaje en una botella*
(*Message in a bottle*, Luis Mandoki, 1999)
Música de Gabriel Yared

- *Un marido para mi mujer*
(*Mr. Wonderful*, Anthony Minghella, 1993)
Música de Michael Gore

- *Música del corazón*
(*Music of the heart*, Wes Craven, 1999)
Música de Mason Daring

- *Napoleón*
(*Napoleon*, Abel Gance, 1927)
Música de Carmine Coppola para la copia restaurada de 1981

- *Náufragos*
(*Lifeboat*, Alfred Hitchcock, 1944)
Música de Hugo Friedhofer

- *Otoño en Nueva York*
(*Autumn in New York*, Joan Chen, 2000)
Música de Gabriel Yared

- *Pantomimes Lumineuses*
(*Pantomimes Lumineuses*, Emile Reynaud, 1892)
Música de Gaston Paulin

- *París, Texas*
(*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984)
Música de Ry Cooder

- *Pena de muerte*
(*Dead man walking*, Tim Robbins, 1995)
Música de David Robbins

- *Posesión*
(*Possession*, Neil LaBute, 2002)
Música de Gabriel Yared

- *Posesión infernal*
(*Evil dead*, Federico Álvarez, 2013)
Música de Roque Baños

- *Principiantes*
(*Beginners*, Mike Mills, 2010)
Música de varios autores

- *Psicosis*
(*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)
Música de Bernard Herrmann

- *Public speaking*
(*Public speaking*, Martin Scorsese, 2010)

- *Puedes contar conmigo*
(*You can count on me*, Kenneth Lonergan, 2000)
Música de Lesley Barber

- *¿Qué hacemos con la abuela?*
(*Tatie Danielle*, Étienne Chatiliez, 1990)
Música de Gabriel Yared y Gérard Kauczynski

- *Rapsodia Satánica*
(*Rapsodia Satanica*, Nino Oxilia, 1915)
Película muda, versión restaurada con música de Pietro Mascagni

- *Rose of the World*
(*Rose of the World*, Maurice Tourneur, 1918)

- *Salve quien pueda (la vida)*
(*Sauve qui peut [la vie]*, Jean-Luc Godard, 1980)
Música de Gabriel Yared

- *Sed de mal*
(*Touch of evil*, Orson Welles, 1958)
Música de Henry Mancini

- *Shame*
(*Shame*, Steve McQueen, 2011)
Música de Harry Escott

- *Shine. El resplandor de un genio*
(*Shine*, Scott Hicks, 1996)
Música de David Hirschfelder

- *Sin cadenas*
(*Unchained*, Hall Barlett, 1955)
Música de Georgie Auld y Alex North

- *Smallville* (serie de TV)
(*Smallville*, Alfred Gough y Miles Millar, 2001)
Música de Mark Snow y Louis Febre

- *Solo ante el peligro*
(*High noon*, Fred Zinnemann, 1952)
Música de Dimitri Tiomkin

- *Sombrero de copa*
(*Top hat*, Mark Sandrich, 1935)
Música de Irving Berlin

- *Taxi driver*
(*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976)
Música de Bernard Herrmann

- *Thelma & Louise*
(*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991)
Música de Hans Zimmer

- *The number 1 Ladies' Detective Agency* (serie de TV)
(*The number 1 Ladies' Detective Agency*, Anthony Minghella, 2008)
Música de Gabriel Yared

- *Tiburón*
(*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)
Música de John Williams

- *Tres colores: azul*
(*Trois couleurs: Bleu*, Krzysztof Kieslowski, 1993)
Música de Zbigniew Preisner

- *Tres en un diván*
(*Beyond Therapy*, Robert Altman, 1986)
Música de Gabriel Yared

- *Truly, madly, deeply*
(*Truly, madly, deeply*, Anthony Minghella, 1990)
Música de Barrington Pheloung

- *Un lugar en el sol*
(*A place in the sun*, George Stevens, 1951)
Música de Franz Waxman

- *Un tranvía llamado deseo*
(*A streetcar named desire*, Elia Kazan, 1951)
Música de Alex North

- *Van Gogh (Vincent y Theo)*
(*Vincent & Theo*, Robert Altman, 1990)
Música de Gabriel Yared

8.5.5. Otros

Murch, W. (11 de febrero, 2013) Sound design and storytelling. Clase magistral en Campus Berlinale, Haus am Ufer, Festival Internacional de Cine de Berlín.

Nieto, J. (23 de abril de 2014). El sonido como elemento de la estructura narrativa. El concepto de montaje audiovisual. Clase magistral de Apertura del *VIII Simposio La creación musical en la banda sonora*, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

Correspondencia personal con Gabriel Yared (3 y 12 de diciembre de 2008, 15, 16 y 23 de enero, 4, 10, 11, 12 y 20 de febrero, 23 y 24 de marzo, 6, 9, 12, 13, 16 y 21 de abril, 26 y 27 de mayo, 3, 6, 15, 21 y 22 de julio y 1, 24 y 25 de agosto de 2009).

Correspondencia personal con Márta Sebestyén (11, 12 y 22 de febrero, 17 de marzo y 16, 17, 21 y 22 de julio de 2009).

Correspondencia personal con Claudia Gorbman (7 y 8 de julio, 4 y 5 de agosto de 2009 y 4, 14, 15 y 18 de abril de 2013).





CAPÍTULO IX

ANEXOS

9.1. ANEXO I: ENTREVISTA A GABRIEL YARED

Desde el primer momento en que tratamos de contactar con Gabriel Yared - Diciembre de 2008-, éste se mostró dispuesto a colaborar con la investigación. Por motivos de trabajo, nos respondió primero Lewis Morison, su asistente en aquel momento. La idea inicial fue comunicarnos por correo electrónico para finalmente fijar una fecha y tener una conversación telefónica. Viendo que estas opciones no resultaban suficientes, la idea de encontrarnos en París fue una propuesta que vino por su parte. Tras el envío en formato pdf de la partitura manuscrita, el encuentro tuvo lugar el sábado 18 de abril de 2009, en su domicilio de París.

Reproducimos a continuación la gran parte de la entrevista, que duró varias horas, y en la cual hemos eliminado ciertos extractos por petición expresa del compositor.

Gabriel Yared: (*about Heather Laing's book*) It's a very interesting book.

Celia Martínez: I'd like to ask you if you agree with all these things.

GY: Most of them, yeah. Yes, because she has sent me the book before publishing it. She had two days with me of interviews... one day, and then she wrote it. Wasn't it Heather Laing?

CM: Yes.

GY: I've read the most of it, but you know? I'm not an intellectual. I don't intellectualize all the things, especially in music. Music addresses firstly the heart, and the soul. Of course, afterwards you can always interpret it in a very different way and say "this might have been composed because this, this, this and made with a special chord or this and that...", but this is analysis, and I don't analyze really. I do music, I do it with instinct, intuition, and I leave to other people analyzing. Because I never look at it that way. It's like, I don't know, look into a corpse, you know what's a corpse?

CM: A corpse?

GY: Yeah, something which is dead and you start opening... To me, once the music has been composed, it doesn't belong to me anymore, and then I never listen to it again.

CM: Doesn't belong to you anymore?

GY: Never, never. I'm not interested in this in my music, but I agree with some analysis if they're right. But in my mind, what I want to say that was not all that. People could see things, link one to each other, they could spot kind of skin, or colors, or *teint*, I don't know how to say *teint*... texture and things like that. But to me all this is included in the process of composition, because talking of composition is not composing for film. I don't do composition for films. I just start always by doing the proper piece which exists by itself, and which is built in architecture, and which has already all the keys to be developed, to vary. So my process for films usually is to write as much as possible during the shooting or even before the shooting, but to write a piece of music which exists by itself. But then, it's when you start digging in a piece of music, like a composer you could say. I'm not Beethoven, but Beethoven would spend time, a lot of time taking just for one cell, or two or four bars, developing, just from nothing doing one, then two, then four, etc. So my process of composition starts in the same way: I find a theme

and then I develop it and then I do it, you know, a theme is not just one part; it could be one, two, three parts, a coda, etc. And then I start looking into all the possibilities of varying these themes, or just say to take a cell. Once I've got all these ingredients –it's like cooking in a way (say more pragmatically it's like cooking)-. Once I have all these ingredients –and this is a lot of work, it's work without images, just work as a composer. Then I've got all these ingredients, I know that if I'm asked to cover this kind of scene or to be supporting this kind of scene, I know that in my ingredients I've got almost all the elements. It's just that I haven't started looking at the images. I've started looking at the internal images coming from my soul or my heart, but based on what I have read from the script or my discussions with the director. And Anthony Minghella came to me because of *Betty blue* and *The lover*. And those two films are music that I have composed much before the shooting. It was there. I just read the script, I talked with Jean-Jacques Beineix, with Jean-Jacques Annaud and I did the whole themes before the shooting. And in *Betty blue*, they used my demos to shoot sometimes. And some of my demos were already in the film, because there's a saxophone player in the film... So when Anthony came to me, I explained to him that I'm not an image person, I'm not a film person. I could of course help a film and really be part of the film, but I just want to preserve this composition path in my life. I don't want just to be put against an image and say: "Okay, from here to there we need the music...". This is impossible to me. So this is like a conversation and you can understand many things about the process of composition.

CM: Yes, many questions that you've answered are here (*pointing the papers*).

GY: Really? Yeah. Why I do this? Firstly, because I'm not an image man. If I have time for me I won't go to the cinema or theater. I would spend it reading Bach or Ravel or Debussy or Bartók, or I'd spend it composing or walking, or living really. Because to me, there's no fiction. When I go to the cinema or theater and I see a film and there's violence in the film there's no screen for me.

CM: It's like real violence.

GY: I receive it like a shoot in my chest. So this inability to watch a film or to difference fiction from reality is impossible. So I stopped going to the cinema very early because I saw some images very violent and I said: "I don't need that".

CM: You don't enjoy it.

GY: Though I have looked at many films from the 50's and 60's that I really love: George Cukor or Billy Wilder or Howard Hawks, Casavettes, or Fellini... all these I've looked at it, and of course I watched it and I found they're really masterpieces or pieces of art. But I find myself better for images if I don't stick to an image. And just as a reminder, in the old time, composers like Bernard Herrmann or Miklós Rozsa, they would go to the editing room –at that time it was a little moviola like this (*doing kind of similar movement like a moviola*)-, they would look at the film, take some spots and then they would go back to their place and compose music with the remembrance of the image. They didn't have video or DVD at the time. You see? Nowadays, when I see my colleagues, and I'm sorry to say, they are all stuck to their video or DVD and looking to an image: "Here, I'm gonna do an effect, and here that... stops there..." Composing is breathing, breathing with divine things. So you cannot aim for something. First of all you have to act as a composer. And so this is my point of view and I'm not proselitic, I'm not pushing other people to work as I do. But some directors understand that it's the best way for them to get from me the best music ever for the film. Because I don't cheat and also I don't do many films. When I decided to work on the film, like *The English patient*, for example, it's an eight months process; so in eight months you cannot do another film meanwhile. You just do one film or two a year, and this is because you spend time with the director, it's like a marriage and you need time to get used to each other. And you sometimes have arguments with them. So this is not a method, because I don't have a method. This is my approach to film music. I approach it as a composer, I don't work as she says –Heather- shot by shot. It's more where I look it at to marry with the spirit of the film more than image by image.

CM: Okay, let's go through this.

GY: But you have many questions. I really tend to say the things as much genuinely and truly, sincerely. I'm trying to say that. And I don't have to talk about my music, I mean it's very difficult for me to talk about my music. So if you ask me a very accurate question about this and that, sometimes I don't remember, because I tend to forget everything.

CM: Yes, because it's ten years... more than ten years ago.

GY: To me it's '96, so it's thirteen years ago. Because the film has been released in 97.

CM: Yes, it's in 96.

GY: Yes, yes. To me it started long before.

CM: It's a long time ago.

GY: For *The English patient* I'll tell you what Anthony told me when we met together. We got brothers, you know? We said of each other we were soul mates. Unfortunately he passed, and after he passed, on eighteenth march, last year, I decided not to go into film music anymore, because film music to me is marrying.

CM: Really?

GY: Yeah, yeah, I stopped during eight months. Nothing, nothing. Just walking, reading...

CM: Do you want to go back?

GY: Hmm... to me, working for film, composing for film is mostly composing for a person, not for a film. It's having a beautiful marriage and exchanging, and challenge what you've done. I think between *The English patient* and *Mr. Ripley* is absolutely not the same music, not the same style. And Anthony would always challenge me. Anthony was a musician. He could read a score of Bach, he could sit on the piano and play, and so I was with a brother who could understand. And this challenged myself, so I would give him the best of my inspiration and of my work. So when he passed, after five experiences we had together, I said: "Well, until I find someone like Anthony, I'm not interested". Because, otherwise, if it was not for Anthony, or for Beineix, or for Jean-Jacques Annaud, or for some people I'm friend with, real friend (if not soul mate), I wouldn't do film music, because I'm not a Hollywood person, so I cannot say: "Well, I'm gonna go to Los Angeles and do six or seven films a year".

CM: No, please, don't do that.

GY: No, I can't. Anyway, I could do a film a week if I wanted, because I am very inspired. But, since I'm a self-taught person and music came to me, I wanted to be a composer when I was a kid and I've been stopped from that by my parents until the age of seventeen.

CM: With the accordion.

GY: Yeah, with the accordion, and piano... So to me, music is like a gift from above and I cannot spoil this gift. And to me, doing a lot of music for films is spoiling your gift, because you cannot be genuine and sincere. And working really on each piece if you're doing this in one month or two months... this is impossible. Do you know the story of Schönberg in Hollywood?

CM: No.

GY: He escaped from Viena, and he lived in Hollywood, not very far from Stravinsky, in the same neighborhood. And one day, a director said: "I'd love to have Arnold Schönberg composing for my film. I don't know if it was a Warner Brothers, or a Fox or a Universal film. "Ok, let's contact him". They contacted him: so "Would you come for a screening?, because the director is really interested. He's really interested in having you for a film." And he said: "Yeah, ok, I'll come". He was interested in Schönberg by the animation thing, I think it was in the early fifties, before he died. And he went to the screening, looked at the film, he didn't say anything, and then, at the end, producer said to him: "Maestro, did you like the film?", he said: "Yes, I liked it", "Would you compose the music for it?" And he said: "Yeah...". Producer said: "When can we have the score?", and Schönberg said: "In one year and a half?". Of course, he didn't do the film. But this is to say that a proper composer cannot do three, four films a year. That's impossible. It's industrial music. It's not composing. So if one wants to be really unique in a way, to be very faithful to music, he needs to spend time on it. And this is my main problem, that I want to spend time on music. And at the same time, I have the ability of doing a film a week. So I don't know if it's much or not, but to me it's more like... *fidélité*... How can we say *fidélité*...?

CM: Faith?

GY: Faith, yeah. Faith to music and to the gift I have received. And also, very often, if you look at a film, nowadays, what they do? They test the film, the screening. You know that. Test-screening. You know what it is.

CM: Test-screening?

GY: A film now has just been finished. They've not composed anything. They show it in some theatres, in the suburbs of New York or the suburbs of California, and they play it for an audience *landa*. And then, at the end, you have a paper and you fill the paper. Did you like the actor? Did you like the set? Did you like the story? What didn't you like?, etc. This is an audience of sixty or seventy persons and then they start changing the film according to this. It's called test-screening. This happens.

CM: I didn't know that.

GY: Of course! So, in order to do the test-screening, which happens sometimes four months before the film is released, and in order to present the film in a proper way, they put what they call "temp music", which is called temporary music. So, I

give an example: this is the film now, which is almost finished, but just edited, or still in process of editing. There's not composed anything, and we want to do a test-screening. So we start bringing CDs from John Williams, Hans Zimmer, James Newton-Howard, Ennio Morricone, myself... and they put this music on some scenes, in order to make the film kind of viewable, seeable. And they do the test-screening, but then, the editor and the director get used to the temporary music. Then they say: we need to call a composer now, because in Hollywood the composer is called usually three months before the release, the release of the film. That's all. "Hello, Hans?, would you come?", "Yes, okay" And they play the film with the temporary music, and then they give him a version on the DVD without the temporary music or with the temp music and say: "Hans, start composing proper music", and he comes up with his ideas. But then, everyone in the editing room and the producers are infected by the temp music, so they would expect Hans to come up with something similar to that, because it worked. So this is one of the process that one could avoid, like I did with Anthony, starting from the beginning, so that my demos were the temp music. When *The English patient* was screened for test-screening –because this could happen even for *The English patient*-, of course, the producers all danced with the screening in San Francisco, in New York, etc, to see what was the opinion of the people, of the audience.

CM: And what was the opinion?

GY: Opinion was... many changes, and Anthony really had to fight with this, and he was very firm. Sometimes he didn't want to change a scene. And my music was played because I did demos -the one I played for you-; this was the temp music. So nowadays, more and more films are tested, everywhere in the world, including in France, with temporary music, and then they call the composer. And so the composer in a way has to fit the same kind of music than the temp. And sometimes I recognize on the film what was the temp before, because the composer had to copy it in a way, to duplicate it. So all this system, stops you really from being bold or original, from marrying the film, the spirit of it. You need to spend time. You cannot come at the end and say: "Okay, I've seen the film, blah, blah, blah in the so-called "spotting session". Spotting is when you go with the editor and the director and you look at the film and say: "Okay, we're going to put music from here to there, from here to there". Between the spotting and the recording, you've

got three months and everything has to be finished, which I find sometimes really cruel and inappropriate to our work, to our business.

CM: And you're not free.

GY: And very often you're not free, yeah. Because also you have this temp music... So, in some way, I pray, I hope, I look forward that the directors who are the master of the film understand one thing, that if the composer is their ally, their friend and a very important element in the film, they have to put him in the film at the very early stage, not as...

CM: As part.

GY: As part, yeah. In France, and in Europe, the composer is considered as co-creator of the film, yeah, not in Hollywood, of course. So, all these things that I know and that have experienced myself –because I have experienced all these things I've told you about the temp music-, I tend to avoid. I want to work with Anthony's, with Minghella's, with people who are really interested in getting a real composition for a film. And I must say, when I play in concert my music it's proper music. Of course people remember: "Oh, this was in this film", but when I play it, I'm playing really symphonic works, not just film music. Because it's characterized as a piece of music. And top of that is part of the film, and part of every character. So this is a general point of view. Now I would like you to ask me questions.

CM: I would like you to sign this, please... (*a few moments later*)

GY: So everything we've been saying is recorded?

CM: Yes, yes...

GY: Let me tell you what Anthony told me when he came to see me.

CM: Yes, yes, that was part of the interview.

GY: Anthony gave me three clues. He said: oriental, Puccini and Bach. Those were the three. Oriental: it came from the song that he discovered while he was writing, called *Szerelem, szerelem*, and he gave it to me as a clue. He said: "this is not oriental, it sounds oriental, but it's not". And Puccini, for some reason because Puccini has fantastic melodies, tunes, and beautiful harmonies. And Bach because we are both Bach lovers, Anthony and I. So if you listen to the main theme, which is called *The English patient*, it starts with an introduction, which could be oriental, when goes (*he imitates the sound of the qanoun*). And when the theme starts on the *cor anglais*, which is very simple, it's based... Do you understand in music when I say a minor third?

CM: Yeah.

GY: It's based on a minor third (*and he sings it*) all the time (*keeps singing*). It comes all the time. So I wanted to fix this on the minor third. And you can find it also on the other theme in *The English patient* when he goes (*and he sings the B minor theme reverted*), okay? If you lose the ornamentals, it goes (*and he sings again*)

CM: The essential.

GY: Yeah, the essential (*sings*). The same minor third. So I was fixed in my composition to this. This main theme of *The English patient* has the introduction, the A theme (*sings the theme in the cor anglais*), and then the romantic part, when it bursts and change into F minor. And then kind of celestial at the end, as a coda. So this theme is built in introduction, part A, part B and coda, yeah. Only with this theme I think I have composed everything on the film based on this, except one thing: the prelude *alla Bach*. I'll tell you the story of this.

CM: In G major.

GY: G major. The producer and the editor wanted definitely to have the Goldberg variation... , but not the Goldberg variation, the aria. The aria, which is a piece of two minutes (*sings*). Bach. And they put it on the film, over and over, each time the patient in his bed was reading or she was reading to him. All the time there was reading, the aria of Bach. And probably three months before starting to dub the film, Anthony said to me, I said to Anthony!: "I would like to replace that".

CM: You did?

GY: Yeah, yeah. Because I thought it was repeating too much. And of course, Anthony said: "Yes, try". And it took me a lot of time to compose this little piece in three voices. It's just three voices. And I gave him the piece. The producer didn't want it, and said "No, we need to keep Bach". And Anthony went like a fighter and said: "I want to have that". And in order to convince him, he said: "in the church, could you use this thing in the church? When they are swinging". And I did a version of these thing much more swinging (yeah, we called it "the church"). So the whole film -at that time it was a film of two hours and twenty minutes- is based only on the main theme and this one, given that the other (*sings*) is just a variation of the main theme. So, how can I describe now how we worked on this? Since I did all my demos, the editor, who is just a brilliant person...

CM: Walter Murch.

GY: Walter Murch. He is just a gene, I mean he's not only editor, he's sound designer –he invented this word: “sound designing”-, with Lucas, when he worked with Lucas in *Apocalypse now*. It was the first time you had ever heard the word “sound design”. And this was Walter. Walter is interested in astronomy. He's like in the sixteenth century, this humanist people, they knew lot of things: literature and science... So Anthony knew that I'm not good at working on spotting so what did he do? He took all my demos –I did a lot of demos, but not for the image-, and gave them to Walter, and Walter would listen, cut it, (...) and put it on the image. At the time I used to live in Brittany, on an island called L'île aux Moines. Do you know which island?

CM: There's a documentary where you appear in that place...

GY: Oh, you've seen the film, yeah. This was the place.

CM: Oh, that was the place.

GY: Yeah. And at the time there was no e-mail, was not easy to have e-mail, it was '96, so everything would be by *FedEx* and faxes. So I would receive by *Fedex* on the island, it would take one day more because it had to cross the ocean, I'd receive Walter's cuts and ideas of my music, then I would go to my studio in the island, change it, craft it and send it back. So all the process was sending back, and forth, back and forth. And sometimes talking on the phone and sending faxes, that was it. I never went to San Francisco... The first time, when they were starting to edit... because Anthony wanted to convince his producer that I was the right composer; his producers didn't want me. He wanted someone else.

CM: Who?

GY: I can't tell. Because he said: “Well, Gabriel Yared is not famous and we'd like for your film to have somebody famous”. I was not at that time at all. I was just famous in Europe. This is America...

CM: Yeah, but Europe is Europe...

GY: Yeah, but it was not enough. So, Anthony, in order to convince Saul Saentz, asked me to come to San Francisco to meet Saul Saentz and play for him the theme on the piano, and this is what I did. And they started to edit. And Saul Saentz said to Anthony: “Okay”. Then I went to L'île aux Moines and didn't go back to San Francisco during all the process. I came to San Francisco at the end, when I finished all my music after the recording in Europe, at the Air Studios and then I

came for the dubbing, for the whole mix of the film. I can tell you that my recording sessions were a nightmare, a nightmare.

CM: Why?

GY: Because the producer wanted me to go faster, faster and faster.

CM: The time.

GY: Yeah, "I don't want to spend more money", etcetera. And I was really humiliated (...). And I'd go out... It was a church. Air Studio is a church in London... It was the studio started by George Martin, the producer of The Beatles. It's a church and inside the church you have the studio. So I had a wonderful orchestra called Academy of Saint Martin in the Fields. And I was there in the booth and getting all: "What's that?", "Why did you do that?", "Faster! Faster!", "Change this, change that...". So I would go behind the church and I was so... I would cry, almost. I was so humiliated. So the recording sessions were really, really, really a nightmare to me. And then they took the music and started working with it in America, in San Francisco. The only thing, beautiful thing I can recall of this film is my first meeting with Anthony for the film, my correspondence with Anthony. He supported me, permanently. He would have to fight, and the surprise at the end when people said: "Oh, you're nominated for the Oscars". I was not aiming anything, I was just there and I got it.

CM: And many more.

GY: No, nominations, nominations yeah, I didn't have more Oscars.

CM: I mean, many more awards.

GY: Oh, yeah, the Grammy, the Golden Globe, British, everything... I got everything. But, listen, it doesn't make you better, it's very good to get awards, but I was surprised because it was my first American film, it was the very first.

CM: But finally it was worthy.

GY: Yeah, because there are very intelligent people voting in the Academy Awards. It's all directors, composers, from the good period, the good time of Hollywood. When they saw this film (...) they said: "Well, this is really something special". And all voted for me. But it was, it was eight difficult months, very difficult. And then after that, we decided to go together to *The talented Mr. Ripley*, and then after that *Cold mountain*, and *Breaking & entering*, including the new TV series called *The n°1 ladies' detective agency*. Have you heard about that?

CM: No. I don't think so.

GY: It's for the BBC. It's called *The n°1 ladies' detective agency*. So, with Anthony, for *The English patient* I did a very romantic score, and special score Bach and romantic; to *Mr. Ripley* was a thriller, completely different. (...) Then, *Cold mountain*, he asked me to become kind of American Civil War composer? Again different. Then *Breaking & entering*, again completely different...

CM: I liked it.

GY: A kind of contemporary with the band Underworld. I worked with them. And *The n°1 ladies' detective agency*, the last one, was African music. I had to become African. And Anthony knew that I have all this in me, I'm a rich machine. I lived in Brazil, I know what is funky. But nobody knows the period where I was funk. So he, in each film, he would drag me to something different. In a way he understood that I'm very eclectic, I'm not just a man of one type of music. From the moment I had an Oscar in Hollywood, in 1997, all the films which had been proposed to me were similar. It was just romantic, blah, blah. So, that is a problem, you see? That... you are pigeonholed, stereotyped. Yared is good at that and it's not good at that. And what I want is just to have fun and illusion. I don't want just to be doing over and over the same kind of music. And Anthony was the only person who took me from this to there, to there, to there. Different plans where I'm good in. So... I'll show you the place where I compose.

CM: Okay.

GY: Come with me.

CM: I'll keep this.

(a few moments later)

CM: Alberto Iglesias.

GY: Sorry?

CM: Alberto Iglesias in the picture.

GY: Yeah, Alberto is my friend, yeah. And Maurice Jarre, who died.

CM: Who died, recently.

GY: Yeah, I know. Alberto came to see me three weeks ago and he spent three days in Paris. He's younger than me but I've always appreciated his music and I've always warned him: "Alberto, don't do too much, cause you're a great composer. Don't do too much..." And we talked about many things.

CM: He's one of my favorite Spanish film composers. I think he's the best in Spain.

GY: He's the best, he's definitely the best, because he's a real composer. And when you play his music it's proper music. [...]

CM: What do you think of Thomas Newman?

GY: Well, he has a style... He has got a style... You can recognize him, here and there, but he doesn't move me. His uncle would move me, his cousin would move me. Randy Newman to me was a composer with a rich style, and the uncle of both, Alfred Newman, this was a fantastic Hollywood composer. But I'm not a great fan. I need to be conquered. I need also to hear something in which I would spend my time playing, Bach or Bartók or things like that. And I need to be really surprised, surprised. But nothing surprises me. It's just good work, good texture, good registers... intelligent, interesting... but it doesn't move me. I need to be moved by his score.

CM: I'm usually moved by him, but in some scores, when I listen to the first track and then I listen to the others, I think that everything has been said in the first one. And the others are mostly the same, not in all of them, but...

GY: I don't know all of them. I just heard as a temp music many times *American beauty*. It was okay, it was intelligent to use marimbas and xylophones and all this, because all Hollywood music is very big, and this guy said "Well, I'm doing it more intimately", and it was intelligent, but I cannot be moved by that. While Alberto moves me, because it's proper music, and comes from his soul, it doesn't come only from intelligence...

CM: Yes, I know.

GY: I can also feel that Alberto is like me. He spends a lot of time on each bar. He doesn't throw the work without completely achieving it, without trying to find perfection. The problem is that finding perfection needs time. There's an author philosophy who says: "Art is only patience". And that's true. To become an artist you have to become very patient and humble; and patience is say "I've got a beautiful line, it goes (*sings*) and I would like to try something else". It's not, as I always say, it's not by aiming something; it's by circling around, around, around, around, going narrow in the circle and then you catch it. So in order to do all these circles, and going narrower, it takes time. And there is no Mozart I think in our film business. There's none composer as was Mozart. Mozart immediately got it, because he had spent all his childhood with his father and Padre Martini in Bolonia, so he was inspired, of course. There's a divine inspiration for Mozart, but he had

the technique. With many composers I heard their music, I understand immediately that they have a technique. What I call technique is a sense of harmony, of counterpoint. And if I listen to the harmonies of some people, the harmonies are very poor. Maybe one who is more inventive and creative is Elliot Goldenthal.

[...]

One of the problems is that they spend three hours for two minutes and a huge orchestra. Why? What for? So it's kind of wasting financial means, because the means of film music in America is much more than the means of European films. You know, I worked in a film called *Message in a bottle* in 2000, or 1999. And the budget for the music was 1.200.000 \$, for music.

CM: For music?

GY: Yeah, I could have made it with half. Because they have assistant, and musical assistant and blah, blah, blah. For nothing. *Betty blue*, do you know how much did it cost? 30.000 €. The whole music. So it's not about needs. It's just about ideas.

CM: No, it's not necessary.

GY: What we need is spirit, is people who re-invent music, who spend time searching, searching and digging. That's what a movie, cinema needs.

CM: You don't believe in inspiration? Or you do?

GY: Of course, but inspiration is just a start.

CM: Inspiration is work.

GY: It's working enough to receive from above.

CM: You must be working and then the inspiration comes.

GY: Of course, and it comes much easier, because you are prepared. Cause when it falls on you, you could receive the inspiration and just get the first thing I have received. But now that I have worked on technique and counterpoint and all these things, what I receive I immediately tend to develop it and to make it similar to this little rain which gains on me. So, inspiration? Of course. I know that everything which I do comes to me, comes to me from above, and that's why I'm so respectful for music, and I don't want to waste my gift. I just sit on the piano and it comes on me. But then, my gratitude is to work on this beautiful rain and to make it a beautiful piece of music. And this is technique and work, of course.

CM: When you start to compose do you have any ritual or something until de inspiration comes?

GY: No, no, I work a lot. I work a lot.

CM: Just work.

GY: I just work, and during my work, comes something, and then immediately I write it down and then I carry on. And then I stop playing piano and I look at it. And by looking to music you can find how to develop it, because the note dances. How many times I found something like for *Camille Claudel*, you know that score?

CM: Yes, I have heard.

GY: Okay. It's based on a scale. You know what's a scale? Gam. It goes (*sings the scale: six notes*) That is *Camille Claudel*. And everything is made on that (*sings the scale*), and then by looking at it I said: "What if I turned the other way round?" (*sings the scale*), so the whole music is (*sings both the ascending and descending scales*). It's all based on that. So, one has to be very cautious with his ears, because the ears are not good judge to compose.

CM: Why?

GY: Because it's the eye who got the ear really, and you look at the score and you start writing. This is when you become a composer. Because the ears are a bad judge, they can only get what they hear. Beethoven, being deaf at thirty five years old, he would not have composed all the quartets and symphonies. And Fauré was deaf. A composer would tell you that he gets his inspiration, like Stravinsky o Ravel, by playing, and then at some point, you write down what you've played and then you start working on the paper. Cause from the paper comes all the ideas.

CM: And when do you think a score is complete? A score... whatever.

GY: A piece.

CM: Any work, yes.

GY: When I have tried everything before completing it. When I did this circling. This is a perfect work to me.

CM: For you.

GY: Yeah, I can't go further. This could be in a commercial of thirty seconds, or a jingle in fifteen seconds. Same thing, it's the same process. Same consciousness and things. Whatever it is. Even if it's a song or a jingle, for *telly* or a commercial. I did in my live five thousand commercials, and each one was really to me like a challenge, each one. And I have learnt from each one. The thing is just not to go back, to put your steps on your own footsteps, you have all the time to experiment new things and new things and new things. When do you know that a work is

perfect? I don't know. That's the only response I can give you. When you have tried all the possibilities.

CM: You just feel it and...

GY: Because you have tried all the possibilities, that's why. Because you've got from its variation just a phrase, and you say: "I could make it better and better and better and better". Once you have this process so many times, and played with it, and tried to spoil it, tried to avoid it, tried to kill it and still heads, it is still there, it means that it's strong. It's the strongest.

CM: It's the best one.

GY: It's the best one, yeah.

CM: A ha, okay.

GY: Because life is choices, options, and composing also is many options. And the one that sometimes you decide for is the one that you have tried many times to reject.

CM: Do you think there's a different way of composing for films than composing for example this (pointing *Eternity*)

GY: No, not at all.

CM: I mean, in your case.

GY: In my case, not at all. Maybe the harmonic language could be a bit different... no, no. There's no difference. When I do this piece (*pointing Eternity*), I'm doing this piece for a poem, so of course I have to marry with the words, with the atmosphere of the words and what they describe and I have made the music for the poem (...) for the topic of the film or the script I've read, because it comes from reading, from inside, not looking outside. Well, looking outside at nature, or the ocean, beautiful things; or painting, sculptures, or work of art.

CM: That's interesting because I had usually thought that film composing was something different.

GY: No, and that's what makes very often film music not based on architecture. Because, instead of working a piece of music as it is, and to get all the ingredients from it, and get prepared to face the picture, then you start working from here to there, and then from here to there, and so this unity, which is the base of music - architecture is the base of any work of art-, this architecture tends to be atomized. While if you start before and you do this big architecture, you could atomize as much as you want. It comes from one big thing which exist by itself, so you start

feeling on the film that this music is really based on one theme or two themes or three themes, because it has already an architecture before. The way now composers work is just say: “from here to there, from here to there”, and there’s no this sense of unity. I’m able to do that, what you’re saying. For commercial I had to do that, it’s in fifty seconds or thirty seconds, you have to fit, you have to hit all the sign points. I know how to do that. But since I know how to do that, I reject that.
CM: You don’t want to.

GY: Why I don’t want? I told you the reason why. I still want to be a composer, and not just a maker of effects...

CM: For example Heather says “The Mortality theme”. The meaning of that theme is one and then is repeated with a similar meaning related to one character. Who does this?

GY: Who said it was “The Mortality theme”?

CM: Maybe you don’t work this way.

GY: No.

CM: So, who does that? Or nobody does?

GY: You mean intellectualizing since the beginning?

CM: Yes.

GY: Many.

CM: I thought that maybe Walter Murch. For example, at the end of the movie, Hana leaves the monastery, like a new person. We could say she’s happy again or happier than before and we can hear...

GY: This theme. I decide that.

CM: You?

GY: Of course, of course. I’ve tried this and this and that, and I say this is the best...

CM: But why this is “The new life theme”?

GY: Because I feel myself by intuition that this theme would work, not because I’ve called it “new life” or “mortality”, I just...

CM: Yeah, I know.

GY: It’s a music which works with a character, or an image or a feeling I get from the image.

CM: Which works with that point of the character...

GY: Yes, yes, yes. How many times I did music and then I started characterizing the music for this and that, afterwards.

CM: That's the point: afterwards.

GY: Because in the work I did in the first place, I know that I have married the whole spirit of the film. Now I have to search for scene by scene, and then I do this work and I say: "Well, for this scene, I'll take this part of my theme", and I try it, and if it doesn't fit, I try something else, or I re-arrange it or orchestrate it. What I mean is if this piece I've written, or the two or three pieces I've written for the film, they marry the spirit of the film, all the rest is crafting, is re-orchestrating, is finding the main instruments, re-shaping and working to picture. When I say: "I don't work to pictures", it's not exactly true. I do work to pictures after having composed something without the pictures. I always try here and there, wherever, and I feel it works, the spirit works, but I need to change this, I need to change orchestration. I'm going to make an introduction to the theme or do something which was not in the big one. So I do craft to images. I'm not blind. I don't say to the director: "This is my music. Take it" and I go away. Of course I do all this work, but my process is different because composing comes first and then fitting comes second.

CM: That's the question, okay.

GY: Yeah. And you know, sometimes, if you look at films, you take a music which was not meant for the scene, and you replace it by something else. And all of a sudden it gives to the image a different sense, different nature. Music is very important, because it really gives the deep nature of the feeling you see from image. So this is what I say very often when I go to do master class or lectures with directors: "Take a film, and try different music on the same scene, and see what it does. If you try Stravinsky, look what it does; if you try African music, look what it does; try a violent piano, try funky, try... And look the effects of the music on the images". Well, I know the effects of music on the images. So, when I pick something, I know what I'm doing, crafting it to the scene. If you look at some scenes of *The English patient*, music moves along with the scenes. It has been worked on and crafted.

CM: Well, the main point of my work is how music constructs or how to develop the character through music. For example, this example of Hana: we could think not only by the story but also by the music that Hana is a new person... So that's the main point of my work.

GY: Oh, my God, so you have to be like Heather Laing. I won't help you in this, I can't help you.

CM: No, no.

GY: You see? It's a process that comes from other people, it cannot come from me.

CM: I see.

GY: Because I'm much more intuitive, I cannot intellectualize. I don't think "Well, I wanna look to a film", I don't think "I'm gonna start here in order to construct her character, and then after that..."

CM: Yeah, I know, I know.

GY: No, no, it's more animal, intuitive.

CM: What I can do is not thinking about what you think when you compose but about the results of your composition.

GY: What it makes to you actually.

CM: Yeah, that's the point. I mean, it's not only music. It's editing, it's music, it's image... altogether, but mainly from the point of view of music and character.

GY: But how can I help you in getting to that?

CM: You are helping me more than you think.

GY: The problem is you came to me and I'm not an orthodox composer, you know, we could say. I'm very... I'm a Maverick in this business. I'm not a film composer really.

CM: But it's not a problem at all.

GY: It is. I do good music for films, I know. But this is the only music I do. I don't have like private gardens. This is the first time (*pointing* Eternity) probably in twenty years since I haven't composed for ballet. The only thing I did in my life is songs, commercials, jingles, films, ballet music and this (*pointing* Eternity). So, I have no private gardens, so you can find in my film music what I truly am. I'm not better somewhere else. This is not better (*pointing* Eternity), it's just different.

CM: Different.

GY: Yeah, different, but it's the same. Do you read music?

CM: Yes.

GY: Easily?

CM: A ha.

GY: Can you read that? I'm not asking you a question, but if you can read it like that. Easy? If you listen to the beginning of my demo you will remember things that

you've heard on *The English patient*. Take the score. Make it stop that (*meaning the recording*).

(*a few moments later*)

GY: I work a lot but I cannot helping analyzing, at all.

CM: It's okay. I don't expect you to analyze for me. That's my work.

GY: But what are the questions that you could raise so that I could help you?

CM: In your writing for keyboard.

GY: Oh, you have got it? My work for keyboard.

CM: I think there's an influence from your work as an organist, as you've studied many works by...

GY: I've read a lot of things of organ. I didn't studied organ. I've read a lot.

CM: Yeah, but this is study.

GY: Well, organ, organ repertoire, what it gives you is a sense of register, of texture, because you do your own texture by picking a third and "octava", etcetera. You do your own mixture. And also when you play organ repertoire, you're playing the orchestra, the soloist and the base. And so it's like if you had the whole architecture of music; and what I have read of organ is mostly Bach. So you could say that my work for keyboard or for whatever is impressed by Bach, because Bach wrote the most fantastic pieces for organ. What organ also gives you is, in the physical sense, a kind of independence. Your left hand does something else, your right hand does something else, and top of that, you have to think of changing the pedals sometimes, to put this sound with this sound, and to change the sounds all the time. So, in a way, you are a kind of magician in music. You're getting this fantastic spectrum of music, but you do everything: you do the playing, the base, the orchestra, the soloist and the sound. And there's no other instrument that in a way could do that. Not other instrument, nor the piano, nor the harpsichord, never. Why you change while you're playing? Have you ever looked at an organist playing? Have you watched?

CM: On Thursday I was in a concert.

GY: Have you looked at him? You could watch him?

CM: Yeah, it was like (*moving the feet*) with the feet and...

GY: Yeah. And changing also.

CM: And changing. It was very interesting because I hadn't seen it before, and it's not very common that organ concerts are programmed.

GY: Yeah, I know. And usually, when there's an organ concert, he's upstairs and the audience is downstairs.

CM: No, this was in a new place and the organ is on the stage.

GY: On the stage, okay.

CM: Yes.

GY: Okay, nothing like a church. For me, it was the best place when I was fourteen years old, because I used to be upstairs and the audience downstairs. And I would play for a mass. And when the priest would do his speech, I would go out of my *trivium* upstairs and had a cigarette, and then I came back. Yeah, it was great time.

CM: And you studied with Falk?

GY: With?

CM: Falk.

GY: Ah, Jullian Falk.

CM: Falk (*properly pronounced*).

GY: Well, I said when I was thirty years old, this is where I started to say that inspiration is not enough. My inspiration is fantastic, but what am I doing with it? There's only one way to expand and to take the best, to make the best of inspiration is to study. So at thirty years old, I decided to have two sabbatic years, and this is where I went to see a teacher, who was a retired teacher of the Conservatoire de Paris, and I started harmony, and counterpoint and fugue, from scratch. And he said to me: "Don't need to study harmony, because you're naturally good, you're naturally gifted. You don't need to study that, cause you never do any mistake of taste in harmony. Ever. But counterpoint yes, let's start". And I started it from scratch. Two lines like this, and I would do mistakes. And he was very patient with me, and I worked with him during two years, counterpoint and fugue. And then I stopped, because he wanted me to become a contemporary composer and do things like contemporary music.

CM: I think it's one of your features. It's proper of your style the mixing of lines, the counterpoint.

GY: Yeah, yeah. Because I love to do that. Because you know, counterpoint is what? Bach used to say: "It's like a conversation".

CM: Hmm.

GY: Yeah?

CM: Yeah, it melts.

GY: Yeah, one person says this, the other one responds. Sometimes they talk together, but they talk in a very agreeable way together. And sometimes one shut up and then comes the other one. And any work I do, there's always, always, always a bit of counterpoint. Otherwise I would get bored, because I don't like just one bar of harmony or base.

CM: Yeah, it's better like having different levels...

GY: Yeah, and not dam, dam, dam all the way through, and just change the tune, and... I don't like that.

CM: Now that you've said that I remembered... But I have read that you were compared with John Barry because of *The English patient*. What do you think about it?

GY: Well, I would just ask you to listen to both.

CM: I have.

GY: And it's comparable?

CM: Psss, no, not especially.

GY: Yeah, no. I don't know why they compare me... People sometimes are deaf, you know. If you just listen to my music properly...

CM: I don't agree, that's why I'm asking you.

GY: No, because John does beautiful tunes, but there's nothing comparable to me. Harmonywise, counterpoint, there's no counterpoint.

CM: Yeah, that's the point.

GY: Their only interest is to say "Oh, this has already been made before by this one or..." But, my dear, Bach wouldn't have been Bach if there was not Pachelbel, and Buxtehude and Vivaldi. Mozart would not have been Mozart if there was not Haydn. And Haydn wouldn't have been Haydn if there was not Philipp Emmanuel Bach, and etcetera, etcetera. And Beatles.

CM: And so on.

GY: Yeah, but John Barry is not Buxtehude or Pachelbel, and I am not Bach, but still my music is completely different, because my music is elaborated.

CM: Yeah, I think so.

GY: It's elaborated. It's not just the theme, the tune and the harmony. It's more elaborated than that.

CM: For example I'm thinking of *Out of Africa*, and it's okay, it's a nice score.

GY: Yeah.

CM: But it's just nice. I mean, what I told you before about Thomas Newman, I listen to the first track and then it's like the same.

GY: I don't know what to say. You know, if I really analyzed it, if I were a musicologist and analyzed this work, I would find it very empty, as a musicologist. Yeah, empty.

CM: That's one of the reasons why I chose you.

GY: There's good finding, the tune, which is a good finding, but tune, that's all. And all the rest is not elaborated. It's empty. Music should be stairs and floors of music.

CM: It's like columns of sound.

GY: Yeah, yeah.

CM: And nothing interweaving.

GY: Yeah, yeah. Well, I don't know, God bless them, all of them. You know how many times, I've heard this. People comparing me to some dull composers unfortunately, and I don't mind. I don't listen to that.

CM: I think it's part of being famous.

GY: It's part of silliness, silliness.

CM: Yes, but I think it's part of winning an Oscar and this kind of things that come afterwards.

GY: People as I told you have not the ears trained enough to understand. What they hear is just the external lines, they don't hear what's inside. So, they have to train their ears to start comparing. But I don't mind at all, really, I don't mind.

CM: I'm glad for you.

GY: You know? I live a struggle all the time with myself. I'm a perfectionist. I go beyond myself. So nothing really could affect me, nothing coming from there could affect me, nothing. I know who I am. I have enough confidence in myself. And I try to go beyond what I know in order to say: "I've done something". So I'm not arrogant about myself at all, but I know who I am, and I know that I'm a composer.

CM: Yeah, I think that comparing about music is absurd.

GY: No, never mind if their happy to do it... There's one great composer in film music.

CM: One.

GY: To me, there's one. It's Bernard Herrmann, Bernard Herrmann. Because he gave to film music a fantastic characteristic, a fantastic originality. And this guy really was a composer, a really true composer, who gave to the images the best of

its consciousness and skills. And when you hear any music from him you can really know it's Bernard Herrmann. So elaborated, so clever, so sensitive, so right, so bold, bold, you know? Originality is that to me: bold. Nowadays there is one vocabulary in film music, and everybody follows the same vocabulary. If it's a scene like this, I use this part of music, if it's that scene, I...

CM: Yeah, stereotypes.

GY: Yeah, stereotyped. There's a vocabulary which comes from opera, which comes from Tchaikovsky, Prokofiev, Richard Strauss, Liszt and all these, Ravel. But there is a way of composing differently, without following the Hollywood vocabulary, which again it's not a Hollywood and comes from before. So, I always tend to say "Well, if it was a normal film score, I would have done this. If I want to search a little more and to do something different, well, I try something different", and I always go to the different. I try to be... challenged, just challenged. Oh, sorry! I forgot my tea.

(a few moments later)

CM: I hadn't seen the Eiffel Tower yet.

GY: Yeah, from here you can see the Tower.

CM: Yesterday I was walking from Pompidou to here and it's a very, very nice walk, but I was so tired...

GY: Yeah, Paris is a beautiful city, really beautiful.

CM: I was here in September. Well this is the fourth time I come here...

GY: Oh, really? But you know? This is one of the cities you get to know really by walking. Go the Halles. You are close to the Halles if you are in Pompidou.

CM: Yes.

GY: Yeah. Les Marais is beautiful. And then if you go down here to Luxemburg and go down to the river, got all these little streets: like Rue Bonaparte, to Delacroix, all these little streets close to here. I walk a lot.

CM: Yeah, me too.

GY: Yeah, it's very good for health, for inspiration...

[...]

CM: Do you think there is one function that music should have?

GY: To give you an example: all work by Bach were signed not "Johann Sebastian Bach", was signed "SDG", who swings "Soli Deo Gloria"; then Haydn's Holly Symphonies are signed "LD", "Laos Domino", which means "Raise, praise God". There's one function I would say it's to elevate people. Music has this function.

CM: Music in general.

GY: Music in general has to elevate people. To bring them towards ether, the things that they don't know. Because it comes from ether, music comes from above. It's probably the first ever religion in the world, should be music. Religion means, from Latin *religare*; *religare* means to tie things together. This is the meaning of, original etymologic meaning of "religion" is to "tie things together"; and music to me is a religion, because it ties you to the unseen, to other universes, other worlds. And a kind of sense of divine; so even in film music, even if it's subliminal, subconscious. The composer always tends to do the most beautiful work possible because he doesn't know what an audience could perceive really, but in a way, he could really elevate people with a beautiful music, even in a film audience. And since nowadays the only way for people to really listen to some classical music, let's say "classical", is through films. So this is where we're really composers, who come without any cynicism, who come to say "I'm going to do a work as composer that could really fit in the film but also to be the best of my music", because people would listen to it, and even if they don't pay attention to it, it penetrates in them, you see? So this is to me the function of the music. I mean for myself. Each time I'm composing, I'm a little craftman, you know? Like people who work on little things like miniature and they forget about everything of themselves. They're like taken by their action or by their meditation. It's meditating. When I compose it's like meditation for me.

CM: And for the audience it's like contemplating.

GY: They're contemplating and yes, in a way...

CM: Well, for me it's contemplating.

GY: What I say, elevating; it means we're not only human, you're also tied to all the universe, and music gives you this sense. So to me it has a nature role, it's not just do-re-mi-fa-sol-la-si-do, it's more than that. That's why every composer should be very careful when he throws the piece of music that he's throwing something very important in the ears and in the soul of people, therefore he needs to be perfect with that, I mean, to search for perfection.

CM: Yes, because, as you've said, you don't compose "thinking" or intellectualizing everything...

GY: No, no, no. I do like a craftman, I do the best of my work. If you say: "Listen, I would like you make for me a table", and I am a good craftman, I'll work it out, I'll

cut the wood, I'll do the most perfect table because I'm a good craftman, and because he came to me because he wanted a good and beautiful table. Same thing. Even if people don't ask you, each time you have to go beyond what people ask you, and beyond yourself, because yourself is small and you have to get wider and wider, but any work, your work gets to become wider.

CM: Which is your favorite musical piece?

GY: I don't have. No, I don't have. Each time I'm moved by something different. I don't know, beauty, anywhere. I'm sensitive to beauty, and beauty could be dissonant, and if I listen to *Concert for percussion, celesta and strings* from Bartók...

CM: I love it.

GY: ... It's beauty. It's beauty. So, even a song by Marvin Gaye is beauty... Any song of the Beatles is beauty to me. So it's very eclectic. A lot of music moves me, a lot. I wonder why it moves me. You know, emotion comes from connection between what you're listening to and what you're also capable to understand, to apprehend of what you listen to. So when I listen to beauty it means that I'm capable of this beauty, also. So I only listen to beauty, because you become inhabited by beauty and you aim to reach this beauty. When I say I start my morning, every morning, I read the Bach Cantata, it's not because I'm scholar, you know. It's because if I listen to this in the morning and I read it, I know that I will tend during all the day to reach that, even if I never reach it. I know, I'll never reach it, but I tend to that. So I'm surrounded by that: listening, watching, going also to see in a museum a beautiful painting. It's beauty, it's culture, beautiful things, nature is beauty. So if we want really to know and to apprehend the divine things through the work of human being, then we are inhabited by this and this is what I call emotion, which is not only human being; it's something more ethereal.

CM: And, among your scores, what's your favorite?

GY: I know which touched me the most: *Camille Claudel*. Definitely, because I have loved writing that, and it took me a long time, and it was difficult. You always love the one which costs you the most sweating and blood. And *Camille Claudel* was this one. And it is only counterpoint, it's written for ten different voices, and if you look at the score is really... You can feel the spirit.

CM: Okay, I think we are going to start with *The English patient*. First of all, what did it mean for you? For you as a composer and as a person.

GY: Nothing meant to me more than meeting a guy who became my soul mate and with whom I had a perfect relationship. That's what it means *The English patient*, no more than that, just working with Anthony Minghella, who was my brother and who understood every little demo I did. And if I talk a phrase, he just said: "Oh, I love this phrase, oh, it's good". It's so good to be heard, to be listened by people who are awoken, *éveiller*, you know? Who have their ears open, who are not deaf, who are sensitive, and who are so friendly and gentle.

CM: You said that he used to write as a musician.

GY: No, he used to write songs.

CM: I've read this here (*pointing to Laing's book*).

GY: He wrote songs, he had a band at his early twenties. Tunes or songs, but not music for instruments, you know.

CM: What was the thing that helped you the most to "see" the music for this film?

GY: The three words he told me: Puccini, Bach and oriental.

CM: Okay, but did you find any kind of clue in the novel for example?

GY: Into what? Into the novel? I didn't read the novel. No, he didn't want me to read the novel. He said: "The base is our script" and I read the script only.

CM: And in the script did you find, apart from these three clues, anything that you could say "I want this for... whatever"?

GY: No. I read the script. How do you read a novel? When you read a novel as a normal audience, you're reading. And then what I do is that I re-read it a second time, a third time, and then I know it in my heart. Finished. And I stop the book. And then it starts living inside, but I cannot explain the process. It just lives inside. The seeds it has left inside are multiple, and these seeds create music. You can tell me the story and I'd say "Tell me the story again" and then I know it, and then I let it to live inside. It could take a day, three days, a week, two weeks and I think of it, and it comes through music. It's interpretation of something I deeply know. I've planted the seeds in here and it comes back translated into music. Have you tried? That's all I can say.

CM: But for example how can you translate it into music? Why a clarinet? Why a piano?

GY: Sometimes, the work of music itself imposes you an instrument and not the other, and when I start composing, I don't start composing by thinking "It's gonna be a clarinet". It comes naturally; this theme seems as for clarinet, this theme

seems as for *cor anglais*. When I did (*sings the theme in the cor anglais*), I knew it was a *cor anglais*.

CM: In a different scene, it was a clarinet.

GY: No, it's a *cor anglais*. Initially it's a *cor anglais*. In that scene you mean it's a clarinet because the accompaniment was different. It was just a harp, and I wanted something much more softer than the *cor anglais*. The *cor anglais* is nasal, so when I'm using a harp, which is doing the same arpeggio over and over, I want something soft and I use the clarinet. It doesn't depend on Hana, or the English patient or Katharine, no. The music just dictates this, and then I try it on the picture, and it matches or not.

CM: Okay, hmm...

GY: Nobody can compose music without knowing inside what are the instruments that are gonna play, because every tune, every counterpoint has its voice. And of course you can change the voicing, but if you change the voicing you change the accompaniment as well. So that a piece could live many times, for example the second theme of the main theme (*sings*), it's just with a base of F minor and all of a sudden sometimes it goes (*sings*), it changes itself of F minor becomes E nature seventh. I change completely the spirit of this theme by changing the base of the harmony. So, there are many lives in every cell of music, depending how you paint it, what you put underneath or over it, what instruments would play... There are multiple lives, so many that one has to study for that, to dig, to search.

CM: A ha.

GY: Yeah. I'm back.

CM: Okay.

GY: So if you've studied music and you are musicologist, you should understand differences between this and that, when I do this. (*he plays some extracts on the piano*).

(*a few moments later*)

CM: For example, did Anthony tell you in which moments he wanted to include music?

GY: Hmm, not really, because, as I told you, they had all my demos. So they started, he and Walter, in San Francisco, to put music here and there and then they sent it back to me and said: "What do you think? Can you adapt it?". They had, they had ideas. Of course I had ideas also. It was an exchange between both.

They could come up with ideas and say “Starting here”, and I could come up with different ideas starting in a scene where they didn’t want to put music. But since they had all my ingredients, it was easy. It was fun for them to try my music here and there. So they have decided all the spots. Because Anthony knew that I was the spirit person who could inhabit his film and I was too far from the images, because at the time, we didn’t have DVD, we only had VHS. So I was not really stuck on the image. They were all the time on the image because they were editing in San Francisco. So this started trying my music in a way and sending back to me. So I would say that we knew mainly, Anthony and I, where music was essential when I started the composition. We knew that the opening was essential that we had the theme; we knew that two planes: essential. It was a musical piece, actually. We chose a musical piece; we knew that all the ending of the patient dying was a musical piece; and we knew that the swinging in the church was a musical piece. All the rest are things that you get to know once you’re building your film, because you don’t know. You’re discovering how the film is starting to birth in a way.

CM: And it’s growing.

GY: Yeah. And then you throw music here and there, you try it. But there were main scenes where I knew we’d have music. And this was decided since the beginning. Because I read the script and then I had a meeting with Anthony reading together and talking together, and we knew by talking together where we’d have music.

CM: And did you like what they had done?

GY: Wonderful. Of course, of course.

CM: Were you satisfied with it?

GY: Very, very, with everything they’d done. Everything.

CM: How do you understand each character? I have a great question mark about Caravaggio.

GY: Yeah.

CM: Do you think he has any special meaning in the film?

GY: Yeah, I don’t know. Of course he has a meaning. To me, when I read the story on the script, he had a meaning. This was a guy who had met the English patient before and he was a spy. And he has his own life, which is terrible, he was a sinking character, who spends his time having shots of heroin to forget the awfulness of war. He has his thumbs cut, so in a way he was suffering, not as much as the English patient, but he was...

CM: His thumbs cut because of Almásy's actions.

GY: Yeah. But what I want to say is where do you see Caravaggio? You see him remembering. In the flashback, how he was called by the German? Untortured, uncut. But then all the time you see him is in the monastery. So he is one of the three elements: the father, the mother and the spirit. He is one of the three elements. The English patient is suffering on his bed, nursed by Hana, and Caravaggio is around. He's one of these sinking boats after the war. So I think this character is very interesting. He's like, I don't want to start into lectures, but he is the watcher. The action is going between Hana and the English patient. He is the one who watches, he's the one who is suspicious about the English patient, he is the one who suffers also, not only physically but also mentally... I thought it was necessary, in this chess, in this chess game.

CM: And there is no music for Caravaggio...

GY: No... No there is no music for Caravaggio.

CM: No, I realized it.

GY: Not at all.

CM: Yeah. Do you think that, as she says here, there is an intention of creating a parallelism between the cave of swimmers and the monastery?

GY: No, no. This is Heather Laing's analysis. I'm sure it was not in Anthony's mind. I'm sure. The cave was just a nest, for those two people, a nest where she died. It was meant like this. The monastery is not a nest. It's a place for suffering and remembering, where there was a story of love. He was alive and after the plane crashed, the English came. The only thing I could make it parallel is not between the cave and the monastery, but between the cave and the church or the temple, but not the monastery.

CM: The church.

GY: The temple, a love temple.

CM: I understand there are two characters: one is the patient and the other one is Almásy.

GY: Not to me, no.

CM: Not to you?

GY: No, not to me. He's just the one who is all the time lying on the bed and remembering flashbacks. He is the screw of the story. He is the main element which makes us have a story, all made with flashbacks. So he's a narrator, I would say.

CM: But he's supposed not to remember anything.

GY: He remembers everything.

CM: Talking about the theme that she (*pointing to Laing's book*) calls "The desert theme", that we could say, it's the main theme...

GY: It is the main, the one I played for you.

CM: I wouldn't call it "The dessert theme".

GY: I never called it "The dessert theme".

CM: I know...

GY: You can challenge what Heather has written.

CM: Yes, I will.

GY: This main theme is a triple construction of a main theme. There are three themes on it, four themes on it: introduction, theme A, theme B, coda -the luminous one-. Four themes on one, so it's the main themes.

CM: And, for example, with the two planes, this theme is a variation...?

GY: Of the main, yeah. Just the introduction is different. It's floating the introduction and after four bars you get to the main theme.

CM: Yeah, the beginning of it.

GY: Yeah, just the four bars of the beginning. It's a dialogue. If you look at the score (...) it's like a love story between the strings (*sings*). Stop, it would go back to the theme, together. So I meant it in the orchestration, I wanted to have dialogues in the two planes, because there were two planes, so strings are responding...

CM: And they are talking.

GY: Yeah. And then they together share the main theme after two bars (*sings*): do si fa re sol... after three bars.

CM: Hmm, by the way. One of the questions is that here, in this score...

GY: The second part?

CM: No, at the beginning. This was written for voice.

GY: No, it's a mistake.

CM: Ah, okay.

GY: No, it's for *cor anglais*. I know, I saw this on the opening. It's not the opening this. The score of the opening is not the opening. I recorded the whole main theme with the *cor anglais* and all that and we had not used this orchestration. It's taken

from my suite. If you want to see the main theme, look at it in the suite, in the orchestral suite.

CM: Yeah, I heard it, but I saw this here...

GY: No, no, it's a mistake. No, no.

CM: Okay. I thought maybe you had written it for voice and then it was performed by...

GY: No, no. I never meant of voice, because it was just coming for voice. *Szerelem* is voice.

CM: Yes, that's what I thought. There was already a voice.

GY: No, it's not for voice at all.

CM: Talking about *Szerelem*, the performance is completely different, the performance in the film and in the suite.

GY: It's not the same singer.

CM: I know.

GY: One is a Hungarian and she's singing her own folk song and the other one is a soprano.

CM: That's the point. It doesn't sound so... Arabic.

GY: I know. Because the performer is not. She's not Hungarian, she's not Bulgarian, she doesn't have the feeling of that. But since I can't have the proper Márta Sebestyén on the stage when I'm doing concerts, I have this young girl who sings.

CM: This was in Ghent?

GY: Yeah. You know what, Celia? I'd love to do as much as possible and then stop completely. To me it's better. Because then I have, you know, the whole thing together and after that I can do whatever I want. It's better, because I'm, I'm focused. I'm focused. But I cannot go into analyzing. (...) Well, the story of the theme in B minor –I've never told this to anybody because I don't think Heather Laing has spotted this-, is the same as the main theme reverted (*sings*). It's the same, instead of (*sings*), and the same key, both are in B minor. So, this theme, that she has not spotted, is related completely to the main theme.

CM: A ha.

GY: I can tell you also that I had preempted very early in the process, on "Two planes", the second part is the preempting of the crash to come. And I didn't do this on purpose. Have you listened to the second part of "Two planes"?

CM: Yes.

GY: Yeah. It's very dissonant, and although the image is beautiful, nothing is happening. But if you listen to this dissonance, there is no music on the plane crash later. To me this was a kind of saying "something could happen" with these planes. The second part is (*sings*) and then it opens again (*sings*). If I have ever intellectualized it, it was because I knew that was a crash. It's probably subliminal. But I knew there would be a crash later, so in a way, I've set in music that this story could end up that badly. It's the first time they have their meeting by plane.

CM: Like an anticipation.

GY: Yeah. Anticipation, exactly. Preempting.

CM: That's great.

GY: But you have not recorded it, have you? Are you recording?

CM: Yes, everything is recorded.

GY: Okay.

CM: Hmm...

GY: It's miserable.

CM: Sorry?

GY: It's miserable (*meaning to the weather*).

CM: Oh, yeah, I know. Hmm, Gabriel, I don't know, to be honest, because...

GY: Take your time, take your time. Look at it. I don't want you to go from here without been completely resolved about all the things you have to write after, you see? It's very important for me.

(*a few moments later*)

GY: Yes, there's a story that you can record as well. It's about the church. I'd sent Anthony the G major theme with mandolins. He was probably very worried about the film. He had to fight on all, every spot he had to fight. With the producer, with the studio editor... And he was very tense. I sent him this and he said: "No, no, no, I don't want that; it's not good for this scene", and so we decided to have a phone call to San Francisco and L'île aux Moines. And I heard Anthony, he was so friendly to say: "No, Gabriel, this can't, this can't be. I want you to swing her, I want you to lift her", and I said: "I'm swinging her! I'm lifting her! Listen to the demo", and then I sent again the same demo and pushing a little more *pizzs* (*sings*). Again, "No, you're not swinging her, you're not lifting her". I said: "Okay, let's wait for the recording session, I'm not going...". At the recording session, I played it, he didn't say anything, he took it and then he made one of the most beautiful

scenes with the music. And then, years ago, after this story, each time I looked at him, I said: “I want you to swing her, to lift her”, and Anthony, who is so cute, he was like this” (*imitating his ashamed face*).

CM: You got it.

GY: Yeah, yeah. So you could have arguments. It's part of friendship as well, it's part of love.

CM: Yes.

GY: Because we really loved to each other. But this is one scene that I really suffered. And if there's one thing I would never add on the scene, which I have added just to please him, was the harps, going (*sings*), it was going like this. This I find it a little cheesy. You know what's cheesy.

CM: Cheesy?

GY: Cheesy means bad taste. I wouldn't have added this, because you can see explicitly on the image that she's swinging from here to there.

CM: It's obvious what is happening.

GY: Obvious! Yeah. And when I added this, I was not convinced. But this is something that, as a composer and as an artist, I wouldn't have written.

CM: I think it's one of the most brilliant scenes in the film.

GY: Yeah, because the scene by itself is beautiful and it's a beautiful marriage with the music. So just to let you know that scenes like this which to your audience look perfect, they are sometimes a nightmare like “I want you to swing her! I want you to lift her!”. I heard this over and over. And I was swinging her and lifting her, but I was swinging her and lifting her with the demo, with samples, with *pizzicato*. And yes, I added this harp just to comfort. And I think in my score it was not necessary. If I look at things afterwards, and I say: “This I won't do it again”, this was a good spot: no harp when she is swinging because we don't need that. If you listen to the piece by itself, this piece is so baroque, classical in a way, with the mandolin doing (*sings*). It's enough by itself, and when the harp comes and it's like a different century, it becomes like nineteenth century, when it was baroque in the first place and it was beautiful. The harp is an alien, do you understand?

CM: Yeah.

GY: Yeah.

CM: You say at your website that you like singing and “singing means a distinctive definition of the melodic form”.

GY: Yeah.

CM: As you compose, as you write, you're singing.

GY: I sing when I compose, because singing is... how to make a tune? Tune has always to be sung in a way. Even *Bolero* from Ravel (*sings*). So even if I don't sing properly, I don't really sing when I'm composing. I want all the time that the tune could be sang. This is the quality of a beautiful tune, it's when it's singing by itself. So I always look at that and I say: "Well, is it singable? Singable?"

CM: Yeah.

GY: Yeah. And if you listen to any of my themes of any film scores I've done, there was always something to sing, that what makes sing the tune, not easily apprehendable, but it makes it a tune.

CM: And why didn't you include a voice?

GY: No, it was not necessary on this one. The was *Szerelem*. And in the end, *Szerelem*, if you listen to it, it's mixed with my prelude in G major.

CM: Yeah.

GY: So, even something sung in completely different key works with this...

CM: It fits very well.

GY: It fits very well, but accidentally, here and there, it cannot stay.

CM: Yeah, but it works perfectly.

GY: And musically, the film is finished as it has started.

CM: Yes.

GY: So there is a sense in this, you see? The story ends in a major color.

CM: It's brighter.

GY: In a major key, but you can still hear (*sings*) how it started the picture in the desert. This is intellectual.

CM: I think also for Almásy and Katharine, since they go together in the plane.

GY: Yeah, yeah, it's the last scene.

CM: It's like celestial.

GY: Yeah, yeah, like a rebirth.

CM: Yes.

GY: Resurrection, not rebirth.

CM: Yes, but it's that meaning. The first time was included, as she calls "The new life theme"...

GY: What's "The new life theme"?

CM: G major.

GY: Yeah.

CM: This theme the first time that appears...

GY: On "Kip's lights".

CM: On "Kip's lights". Only with piano.

GY: But it doesn't appear at all the same. Just (*sings*) one of the voices.

CM: Just piano.

GY: Yeah (*sings*). This is just one of the voices which have here, that you hear really. The rest is hidden. It's not only piano.

CM: No, it's strings also.

GY: Strings this time, yeah.

CM: But I mean, the melody is just piano and it's very...

GY: It's piano and celesta and glockenspiel. Three instruments, because (*sings*) I wanted something like a candle, bright in the music (*sings*), and you see all these candles (*sings*), so it's three instruments with hammers: the piano, glockenspiel and celesta. (*speaks in French*).

CM: And then in the...

GY: In the church, with mandolins and strings and then you hear it at the end with the piano, in its original form.

CM: Can I ask you? I don't know if you want to do it now or later... When we were there before you were playing the main theme. Can you do it again and... I mean... Because I haven't recorded, I'd like to.

GY: Oh, I'd be bad to, to do that.

CM: Okay.

GY: I don't like to play and to be recorded.

CM: Okay, okay.

GY: Yeah, yeah. I can, if you want I can send you a demo, very confidentially, by e-mail, but not playing. Because I can send you if you want to have this, very confidentially, the very birth of the theme. That means my first demo.

CM: Very confidentially.

GY: Yeah, It's my first demo. I can send it by e-mail, as an mp3.

CM: Okay.

GY: Yeah. I don't like to play and be recorded like this, you know. [...] I've said that the second part in F minor is completely different from the one I used

somewhere else, like the Christmas party, that is (*sings*) instead of (*sings*). It's different, the harmony has changed. What I've said about this theme also is that is made of four parts. I think we've said this. The first part which is for an oriental instrument, which we call *quanoun*.

CM: A ha (*sings*).

GY: The *quanoun* is a piece that you put here and you play with nails. And I wanted to have these effects on the beginning, because we're talking about oriental things. It's just based on a big base which I have doubled later on in San Francisco with the choir of twelve men (*sings*).

CM: Ah!

GY: I don't know if you perceived it some time.

CM: Yes, at the beginning.

GY: Yeah (*sings*) I wanted... a drone, what we call a drone is a pedal (*sings*),

CM: A ha.

GY: Double base. So it's the lower and the higher (*sings the drone and the quanoun*). There's nothing in the middle, just completely empty in the middle. This is the opening, which you'll find also at the end of the piece. Then comes the main theme part, A, with the *cor anglais*, then comes the romantic or Puccini, B, then the coda of the Puccini, gets higher, it's closer to *Parsifal*. . . not Wagnerian, we would say more Richard Strauss than Wagnerian, because the harmony it's more elaborated. And then, we fall again on the doubled bases down with the drone of man singing (*sings*). So this is the whole main theme. Probably this is what I played.

CM: For example, in the Christmas party we can't hear the whole cue as in the CD.

GY: Because you're hearing them singing.

CM: The carol? Yes.

GY: You're hearing them singing, as well. And we wanted to have this. Those two floors. You hear them singing *Merry Christmas*...

CM: *Silent night*.

GY: Yeah, *Silent night*. And underneath, you have the music, and I like when it's different plans, but the ear gets to hear that you're also talking about love in the corner between those two. But this is the main theme again, it's the second part of the main theme but with the harmony changed and one note has changed, instead of going D-C-D-E flat, I go D-C-D-E, not E flat. I wanted it to be different.

CM: But this was done by Anthony and Walter Murch afterwards or was your intention?

GY: No! I knew there was *Silent night* there, we knew they wanted music here.

CM: Oh, you wanted music that way?

GY: Yeah, yeah, oh, yeah. But of course they have superposed later, I couldn't do that, because I was working in my studio, I just paid attention to what I was composing. But we knew since the beginning that in the little corner something is happening and we want the F theme to come here.

CM: A ha.

GY: The F theme is the second part of the main theme.

CM: Yeah.

GY: Obviously. Each time we talk of them it's the main theme, but the main theme second part, but when he takes her in the cave, it starts with the clarinet and the harp, instead of the *cor anglais* and the strings. The one you played, "The promise" is called; you said "Retreat".

CM: I said "Retreat".

GY: Yeah, it's called "The promise" in the score.

CM: Okay.

GY: Yeah?

CM: Okay, okay. I think I had another question, but I don't know where it is.

GY: Take your time.

CM: Okay.

(Gabriel leaves the room whistling).

CM: Tell me please about Puccini in the score. I mean, how or where can we find him.

GY: Nowhere.

CM: I know.

GY: Nowhere.

CM: Since it was one of the clues that Anthony gave to you.

GY: I told you, it's the part B of the main theme.

CM: Orchestration?

GY: No, no, I can't say. I never thought of Puccini. I just remember that I listened to *Madame Butterfly* and *Turandot* and I was always amazed by the quality of the theme and the beauty of the harmonies, and I haven't quoted anything from Puccini. I've just said: "Well, I want to do a beautiful theme with beautiful

harmonies” and that’s it. There is no quote from Puccini. Puccini to me is a composer. What I like of this composer is his ability to make beautiful melodies for the singing. Puccini is all opera, except one theme called *Crisantemi* he wrote for quartet. Here I don’t have a voice, so I needed to have something which could be almost like an opera aria, with beautiful harmonies *alla* Puccini. What you want to memorize from that is just the idea of a nice beautiful tune and beautiful harmonies and a very easy orchestration. Puccini’s orchestration is beautiful also. I’m not using an orchestra as Puccini, I have very few woodwinds in this. Mainly strings. Each time it’s only strings and doubled vibrate woodwinds.

CM: Could you define your style in any way?

GY: No, no. I can define my approach to work.

CM: Your approach to work.

GY: Yeah, my approach to work is, as I told you, is digging and searching and not being happy with the first finding and trying to find more and more and more and more and more, and circling around until I get to a point where I say: “Well, this is it”. And I could define my personality as a musician that I eat music, I don’t listen to music, I eat music. I read from morning to the evening; I play every day the piano: Haydn, or Mozart, or Beethoven, or Bach. I play and I read a lot of chamber music quartets, I read a lot of orchestral music; I used to listen to funky music, I loved Marvin Gaye, Steve Wonder, Ray Charles, I love The Beatles... I stopped listening to pop music, but I am probably a result of all that. I am very much attached to beautiful writing in music, to beautiful harmonies, to beauty wherever it is and also to skills, to have the right skills to get there. So all this music I’ve been eating during the years probably appears in what I do. People could recognize me, I can’t. Well, of course I know when I have done something. Nobody could tell me: “This is a piece that you’ve done”, I immediately know if it’s me or not, but I cannot define my style. The origin of my style is that I have listened and read so much music... And it drops from me, each time there is probably some Bach, or some Ravel, could be some Strauss, I don’t know. But in the end, eventually, it’s really me. It’s mixture of many. When I was in Brazil, people were amazed because I would play and compose *bossa novas* and sambas. They thought I was Brazilian, I was not. But I could apprehend things and make them mine. I make everything mine. Maybe I’m a great thief, but nobody can ever catch me having stolen anything from anybody. But this is being a composer really or an artist. You’re

born with the sound of Bach, the sound of Mozart, Stravinsky or Ravel, and if you don't know them you cannot really emerge as a composer. How'd you feed yourself? You need to be fed. So, feeding me as music is also songs, walking, watching nature, reading philosophy, watching paintings, sculpture... and very much meditation and solitude. I don't go out very often, I don't go out in society. I'm not a movie-goer or party-goer... And I have a very happy life, actually a very happy life. I like to be like a monk, solitaire.

CM: And you're happy then?

GY: Yeah, yeah.

CM: That's good.

GY: Because I'm never lonely, I'm never on my own, I'm always with music, I'm always with something I read like now. I decided to start from scratch with Guy de Maupassant. Maupassant is a French novelist, very interesting. Two days ago I decided to re-read all Chéjov, all these tales. This fits me, more than going to the cinema. I would be more attracted by unanimated. Scenes and pictures are animated, because looking too much to images in order to compose for a film kills your imagination. Imagination comes from lack of images, from nothing. So it's a very weird job to be film music composer when you don't want to see images. Of course I want to see them in the end, craft them, but in the beginning, I don't want. My imagination is killed.

CM: It's like if you had to be inside of this and you could go further.

GY: Of course, of course, but before getting inside of this, I need to know the main elements: the script and the human elements which I call the director, from those two I cannot isolate, those two I need them. And sometimes also I go to the set, to the shooting. Like when Anthony was shooting *Mr. Ripley* I went to Cinecitá and I attempted some of the shooting. Anything you can smell from the film before is good. I can take from it. Also on *Betty blue* I went to the South of France where they were shooting the scene with the two pianos. Have you seen the scene of *Betty blue* where...

CM: No, I haven't.

GY: You haven't. Well, this is a scene written on my music. I did the music before and the two actors rehearsed the piece on the piano and played it on two pianos. Jean-Hugues Anglade on the first piano and Béatrice Dalle on the second piano. One of the most beautiful scenes on the film. It's a musical scene.

CM: I think you tells about that scene in the film...?

GY: Yeah.

CM: In that film, yes. I know now.

GY: Yeah.

CM: Okay, I will watch it. Back to *The English patient*, did you think in the *cor anglais* to be associated with the dessert and the clarinet with Italy?

GY: No, not at all.

CM: Nothing to do.

GY: No, no, no, no. But the image speaks to me... It comes from the music first. The main theme has been written for *cor anglais* and strings, mainly, okay?

CM: A ha.

GY: Now, in the variations of the theme, I adapted to the color of the scene, to the image, to the landscape, whatever. So I had picked the clarinet because I was in a soft place and I wanted to have something more green, more flowers, more sweet, so I picked the clarinet. But I don't ever think: "Well, in Italy I did...". I know many composers would tell you: "Well, for this I would use this and for that...", no, I can't. Music dictates and then the scene dictates... the color, the instrumentation, and the scene dictates the instrumentation, when it's about to vary from the main theme. I have to pick something which works with the dialogues, which works with the voices... Without intellectualizing, when I meet the actors before the shooting or the actresses, they inspire me. They do inspire me. When I wrote *The moon in the gutter -La lune dans le caniveau-*, for Jean-Jacques Beineix, to me it's a very important score. Because I have experienced in all my generation the work with synthesizers, samples and orchestra. And I was the first, it was 1982. And I met the main actors, Nastassja Kinski, and became very close. It was three months before the start of the shooting, in Cinecitá again, and I came close to the theme for her. I just knew the script, and I knew she had to enter a very miserable bar somewhere in Italy. This was a scene, and in this bar there were only whores and all that, and she was dressed as a queen. So I decided to write a theme and I gave her as a present, to Nastassja. And I played it to the director and he loved it, and we had recorded it and when she did the scene in Cinecitá, my demo was played along her entrance. So before doing this, I didn't know that Fellini would do the same with Rota music, and Leone would shoot on Morricone's demos. It makes sense, it's a choreography. We can see when the camera has been accompanied

by the music and we can see when it's not. When it is, even if this music is going to change, you can see the difference. We can feel it, because it's a total osmosis, a harmony. It's a choreography between the camera and the music and the characters. So I learnt it very recently, I didn't know, so instinctively I would go to that, I'd say to the director "Listen to my music and sometimes for some scenes try to have the music in the headphones, and try to do the shooting with the music". If film music comes from opera, you cannot dissociate, you cannot separate, and just have the image, or the actors, or the singers without having the music. Actually, I would say that a good film would be a film which has been shot with the music in the headphones for the main technicians, like the cinematographer and the director. They should rehearse one scene with the music and then without, and shoot. But once the actors know the music... The actors never know the music, because when they have finished their work, starts the work of the composer. And many actors told me, including Nastassja, Matt Damon, Jude Law, "When we know the music before, it changes something, acting". They didn't mean that they needed the music, but...

CM: It helps.

GY: Yeah, this is an element which you never know because it comes at the end, and knowing the music before is fantastic, because it's part of the character. I cannot say more regarding the necessity of being involved in a film since the very beginning. After is misery.

CM: Yeah, I see, I see. In *The English patient*, could the actors hear your music?

GY: No.

CM: At all, not the demos, not...

GY: No, no, no.

CM: Why was the piece by Bach decided that Hana would play it?

GY: This is Anthony who loves this. In each film of Anthony there's somebody playing Bach. On *Talented Mr. Ripley* is Matt Damon playing *Concerto italiano*, on this one he wanted Hana to play the piece of Bach. And it was normal because it's a Bach piece.

CM: But it's like Hana's way of expression.

GY: Hana's taste, I would say, in music. She has a beautiful perfect taste, she loves beautiful things, she loves Bach, and she loves logic also, because there's logic in

Bach. She loves high things, like Bach music. She is very refined, and she plays Bach, and she's surrounded by Bach.

CM: Regarding the story about Giges and Candaulus...

GY: Herodotus' story, I have not read it. I'm not really passionate by this story. My spirit has not really clicked on it. My mind didn't click on that.

CM: The scene and the music for it.

GY: Yeah.

CM: Is it another variation?

GY: Yes. Still a variation of the main theme. Have you got the score?

CM: Yes. I think it's in this part. I think it's "Giges".

GY: I don't even remember this name. I can look on my...

CM: It's here.

GY: On my computer. He, he.

CM: Oh, sorry.

GY: (*sings*) Yes, it's from the main theme (*sings*), of course it's the main theme. It's the coda.

CM: Ah, it's the coda.

GY: Yeah! It's the coda of the main theme (*sings*).

CM: Yeah, I didn't recognize it.

GY: Of course, it is, it is (*laughs*). Definitely.

CM: Okay.

GY: It is the coda of my main theme. I told you there are many drawers, there are many drawers and plans in this theme that everything could be taken from it. If we needed something to like for this scene, we took the coda, probably that Walter Murch has put it, cut it from there and put it and then I re-arranged and the introduction here and it came up like this. I don't know why, I don't remember now why we have put this. I don't remember. This is it, lost in my memory.

CM: Did you choose the third minor interval for any reason? And it just came and you decided to develop.

GY: No, it came. I wanted something very clear, incisive, like opened with a knife, (*sings*) and reverted it (*sings*). It's always there, in the film. Nothing to do with any character. It has to do with music, to do with thematic aspects. I wanted something which is clear in the beginning, also because the *cor anglais* is quite like this. It came from the sound of the *cor anglais* (*sings*), and my first demo plays it with

piano and *cor anglais* together. No, there's no reason for the minor third, but once I'd got it, I stick to it, trying each time to find it (*sings*).

CM: Regarding "The mortality theme", for example.

GY: What's "The mortality theme"?

CM: Sorry, the variation from the main theme.

GY: Main theme, in B minor.

CM: (*sings*).

GY: Yeah.

CM: Because she says (*referring to Laing*) that this is a theme very related to Hana and what she's suffering...

GY: I'm sorry, I can't help with that (*laughs*).

CM: You had any intention that that theme was a variation from the main theme...

GY: The reason I vary the main theme is to keep a sense of unity in the film.

CM: Yes.

GY: That's the only reason I vary on the same theme. And I do it in a very subtle way that nobody would know that I had varied, but when I've got a beautiful section, a beautiful cell, I tend to explore it as much as I can. So this was one of the variations I made from the main theme. I thought that at this spot it was perfect to have it. And I sent a demo of this theme of the piano to Anthony and he found it wonderful because it's kind of Bach, also, it's very baroque, classical. This one and the G major. It's, G major would be part 1 and the other one, B minor, would be part 2 of the same piece (*sings*). If I had to compose a piece for piano, I would have done: G major, B minor, back to G major. And when I perform concert, this is what I do, because the piece has been made this way. When I composed the G major, I did a major part and a minor part. In the minor part, I remembered of the main theme, and in the major part I remembered of Bach.

CM: A ha.

GY: Of a Bach prelude. So something flowing, nothing flows better than an arpeggio (*sings*), just that. But it's funny that you call "the mortality and natality" because actually it's the same piece of music in two parts, like always in a sonata you have part one and part two and then back to part one and part two.

CM: A ha.

GY: So this is how I see this B minor.

CM: Is there any moment in the film where you wouldn't have added music... but you had to?

GY: It's too far to remember. I don't think.

CM: Do you think that there is a big amount of music? Or not enough?

GY: No, there's the right amount of music. It's a two hours twenty minutes film, and there's probably fifty minutes of music. I don't like music in films, I'd rather look at the film without music, or the less possible. I think it's much better.

CM: Why?

GY: Because if an image is eloquent enough and strong enough, it doesn't need music.

CM: You think it doesn't need.

GY: Yeah.

CM: But you can tell things through music.

GY: Why telling through... Music could tell things without image. Music speaks to the mind and to imagination. You close your eyes and you listen to music and you see the whole film that you invent and you create. If image was powerful enough it shouldn't need music. It should be on its own.

CM: And do you think this film...

GY: No, couldn't. Couldn't. It needs music, because music was thought as a part of the film. That's why it marries so well.

CM: It was born together.

GY: Yeah, it all started to flowing together.

CM: A ha.

GY: But looking, there are some Bergman's films, where there's no music, at all. It's powerful, dialogue powerful, there is good sound, why music? Why?

CM: I don't know...

GY: Yeah. On many films, music is here to help understanding, because the image is unable to convey that: feeling and understanding. So it needs music. The problem is that image needs music but image doesn't give music priority or understanding, that it must be composed from the beginning, you see? So it's like you do a child on your own and then you say: "Hey, where is the mother?"

CM: Yeah.

GY: It's maybe too late. Very often.

CM: You have said before something about the drones, the bass on the main theme. Why did you decide to include it?

GY: Cause it was to me related to the image of the desert.

CM: Yeah, me too, but I don't know why.

GY: Me neither, because when you go in the desert there's nothing... the wind (*makes the sound of the drone*), like that.

CM: It reminds me to the sand storm.

GY: It sounds like a roaring plane, engine of a plane; it sounds like the wind in the desert; it sounds like solitaire, like something just on (*sings the drone*), it's just beautiful and also because as I've told you, I wanted the deepest down and the highest possible. So that's the reason of this pedal, of this drone.

CM: I think everything's been said.

GY: Maybe I haven't responded to your questions about explanation, and analyzing... but it's not honest for a composer to find relations with character and all that if he didn't think of it in the first place.

CM: No, of course.

GY: And there are many people who try to intellectualize and say: "I've done it for this, for that, etc", but I cannot, honestly. When you love the director, the story, the levels that you have to reach when somebody says to you: "Bach, Puccini, oriental", it's a game, it's a beautiful game to compose and to know that anything you have composed helped for the film. There is one piece I had composed which is not in the film, two pieces. They wanted something very joyful *alla* Bach (*leaves to the other room*). Don't record this, ah? I mean, the music.

CM: Okay.

(*a few moments later*)

GY: (*talking about the baroque variation from the G major theme for the scene under the rain*) and then they had used another song by Ella Fitzgerald.

CM: Another song, yes.

GY: You see? They decided to use a song, because the producer of the film, Saul Zaentz, is the owner of one of the most fantastic catalogues of jazz music. He owns all Coltraine, all Miles Davis, Charlie Parker... and so he had access to all this. And since this happens during the early forties and he had access to his catalogue, he used a wonderful song when they're going under the rain. What's the song? By Ella Fitzgerald. And this was meant for this moment, and they wanted to

have a jazz piece, which is good, because it makes some difference with the score and I like that.

CM: Yes, and they have already been listening to some jazz songs.

GY: Yeah, so that's the reason. Good?

CM: I'm satisfied.

GY: Yeah, me too (*laughs*). Well, I think we're gonna have a wonderful afternoon in Paris, but I hope it's clearer the sky, because it's not very nice now.

CM: If it's not raining for me it's enough.

GY: Have you got an umbrella?

CM: Yes, yes.

GY: Ah, good. And you know, Celia? I'm going to New York, I'll be back probably on Saturday or Sunday. If there is something, send an e-mail to Lewis and copy to me, if there is something missing, but not something which requires a long response.

CM: No, no.

GY: Yeah?

CM: Not analyzing.

GY: I've been telling you absolutely everything on my remembrance, my memory is not perfect. But I know that for *The English patient* I've been telling you the whole story, how we started, how I was not wanted on this film, how Anthony fought really to have me and how probably the best thing I've done in this film is to establish this beautiful relationship with Anthony that has lasted through eleven years after that, twelve years. He passed in 2008.

CM: What is the thing that you liked most... or were you appealed specially by something when you read the script.

GY: By Anthony Minghella.

CM: By him.

GY: Yeah. By him talking about the script. Because he speaks so well. He's wonderful speaking. He has a master on Literature. He explains in so beautiful adjectives and words, that he speaks to me as if it was music. This is the thing. How things get to you and you translate into music. You cannot translate an image into music. You can apply put music on that, but not translate it for imagination. So this is what appealed me the most and also because the three clues that he gave me appealed me.

CM: They were very helpful.

Anexos

GY: I'm just a Bach fan (*laughs*), It's more than that. And also, being on an epic film, because I have not worked on very epic films before. In Europe it's more French films, Italian films... And our collaborations afterwards were fantastic. The best for me was Ripley.

CM: The best.

GY: Cause it's Anthony's best film.

CM: Yes, I think so.

GY: And there is no replica of *The English patient* nor musically, nor filmically. It's something completely different. It was Italy yet, but a different Italy. The Italy of the fifties. There was a lot of jazz and I love jazz.

CM: And the sea.

GY: Are you happy?

CM: Very happy.

GY: Good!

CM: Also before coming to Paris I was already happy.

GY: Good! Good! Try to make the best of your day in Paris.

CM: I think I will go to the Pompidou Center to see Kandinsky.

GY: Ah, that's a good idea. I'll go to see it at some time. I think it's staying still two weeks more (*leaves the room*) I think.

CM: The only thing I'd like to ask you is what you said before that you would send me your very first demo by e-mail.

GY: But it's very confidential.

CM: Confidential it is.

Celia Martínez García
Paris, Saturday, April the 18th, 2009
At Gabriel Yared's place.

9.2. ANEXO II: ENTREVISTA A MÁRTA SEBESTYÉN

Cuando contactamos con Márta Sebestyén a través de su página web en febrero de 2009 nos transmitió su interés en que saliera a la luz la *verdad* de las canciones húngaras empleadas en la película, sobre las que se había escrito mucho en los medios de comunicación y sobre las que casi nadie le había preguntado a partir de su empleo en *El paciente inglés*.

El 16 de julio de 2009, a través de Tamás Végvári, Agregado Cultural y de Educación de la Embajada de Hungría en Madrid, Márta Sebestyén nos informó de los dos conciertos que tendrían lugar en Tarragona y Barcelona respectivamente los días 23 y 24 de julio, por si estaba interesada en asistir a alguno de ellos. A pesar de la imposibilidad de viajar desde Madrid en esas fechas, tuvimos la posibilidad de mantener una conversación telefónica con Sebestyén, que se encontraba en el Museo de Historia de Cataluña, lugar en el que se iba a celebrar el concierto del día 24 de julio.

Reproducimos a continuación una transcripción de la misma tras haber eliminado ciertos extractos por petición expresa de la cantante.

Celia Martínez: Hello, Márta, how are you?

Márta Sebestyén: I'm fine! Very happy to be here.

CM: First of all, I would like to thank you for your availability to talk with me.

MS: I'm very happy, Celia. How can I help you with your investigation?

CM: I am interested in the songs that you sang for *The English patient* soundtrack, that is the point.

MS: And you are going to use a magnetophone or recording or...?

CM: Yes, I am recording this with a microphone and my computer. Is okay for you, Márta, if I record the conversation?

MS: Yes, yes.

CM: Okay. Great. So I think you sang two songs for *The English patient*: the most important, I think, was *Szerelem, szerelem* and the other one was *Teremtés*, right?

MS: It was very strange for me. Why? Somebody, who was called Anthony Minghella, the film director, choosing a Hungarian folk song, a singer who wasn't known at all. It was a miraculous story for me. I had a tour with the group Mucsikás in America, in the year of... '94? '95? Ah, I don't remember. They were editing the movie. And in Berkeley, California, during my concert, in the break, the interval, some people came to my dressing room. He introduced himself and he was Anthony Minghella, and he was there with some people working on a movie, which was based upon a historic person Count Almásy. And he was making a romantic movie of the story, and he needed music. He wanted my music. He wanted to use one of my songs. I was really surprised. "Which song?" "*Szerelem, szerelem*". "How do you know this song?" And he said he was asking many people to suggest music he could use in the film. And he was not happy with all the suggestions, until he listened to my song and he said: "Yes! This is the one. It's so emotional, so beautiful, it's sad, and slow, and ornamented. It sounds very oriental, very special. So it could be by somebody who doesn't understand at all". And yes, indeed, the story is placed in the North Africa territory. Therefore it was an ideal choice for him. A song which is Hungarian so it can connect it with the Hungarian character of Count Almásy; also he can use it as an emotional description of the sad situation in the movie, and also to the location, North Africa. So for him it was the perfect choice. And he wanted to ask for my permission to use the song. And you know? I

couldn't say yes or no because the recording was property of the Hungarian record company, called Hungaroton.

It was really a miracle, why and how he fell in love with this recording: he was just reading a newspaper in the office: "Márta Sebestyén is performing in Berkeley, California, with group Mucsikás, in 'Freight & Salvage'", that was the name of the club. I have to tell you at this point that it's a very strange place. That's the club where I was singing in 1990 and I met my future husband. So I met a guy there, who became my husband, until years later I would be giving birth to my first baby. And a few years later, in the same place, I met the director of *The English patient*, in the same place. So it's strange this happened to me in this Californian music club, in Berkeley. And Anthony Minghella didn't understand why I didn't say 'yes' or 'no'. I said: 'Look, this recording doesn't belong to me. It's my voice but it's not my property. I'm happy if you use it, but it's not my business.' And he said: 'But, Márta, I really want you to understand why I'm so passionate and fanatic about the song, so I will send a taxi for you and I will take you to Hollywood to see the pictures, and I hope you will understand and you will support me'. And really the next day I had a taxi waiting for me in San Ramon, where I stayed with friends, and it took me to the studio, where the producer was, which was very strange. It's a big American Hollywood man of the film industry. And a big fat man, the producer... Solomon?

CM: Saul Zaentz.

MS: Yeah! Saul Zaentz. I knew it was something like Solomon. A very big guy. I knew his name because of the famous movie: *One flew over the cuckoo's nest* or *Amadeus*, which is my favorite movie. And I told him that I liked very much his movie. So he was surprised, he did the soundtrack of *Amadeus* in a special edition, with book and everything. And then, they were showing me the pictures without any music, just how the airplane is floating in the desert. And they edited my voice to the same picture and I saw the concept. I understood. Why he needs this song. It's the symbol of endless love or something that is endless, very desperate and deep situation. My song was symbolizing this impossible love and this impossible emotional situation, which you probably understood from the movie. And then I was told that the composer, who was also very sensible for my special song, is called Gabriel Yared, and he is living in Paris but originally he is from Lebanon. And this composer was mad about this Hungary's rich musical

tradition, and for the works of Béla Bartók; he came to Hungary to see the land where Bartók came from, and so he really had a lot of emotion for my country and for all the music that had inherited. And then he told me he had found this song very interesting, therefore he'd use it in several parts of the movie with different musical backgrounds. For example, he used it edited with the Goldberg Variations of Johann Sebastian Bach, or sometimes just fragments of it, sometimes just like a memory of something (*sings*). You know that part of the song? By the way, it doesn't belong to the original Transylvanian song. It is a Pomak song, from the Rhodope Mountains of Bulgaria. You know there are Muslim people in Bulgaria and they have a very special folk tradition. I know the original words, but it would be really disturbing to sing it together in the Hungarian song in a Turkish language. Therefore, I decided to sing the humming part only with humming, and not with words. People would think that this is the same song but it's not. They are two songs and they are very similar, so that's why I put them together. So actually was in 1984 when I put together the Pomak song and the Hungarian folk song. This was my last work music discovery. How songs can be connected? Even without its geographical border or the time. Just because spiritually music fit so well together and so now everybody think it's the same song. No, they're two songs. I only put them together, and I called them *Szerelem, szerelem*. They are both about love. Have you ever heard the Pomak song with words?

CM: No, I haven't.

MS: It says like (*sings*). So I thought of this music for a continuation of the Hungarian melody. I put them together: Bulgarian song and the Hungarian, and sang it. And we recorded them in an album together with Mucsikás, but this song is nothing to do with Mucsikás, with the group. It only appears on the album with Mucsikás. But this song is absolutely a hundred per cent of my collection. I collected it, and I made the arrangement on the song and I performed. In the movie, in the credits they say: "The Mucsikás' version of *Szerelem szerelem*". No! No Mucsikás' version, Márta Sebestyén's version. And it also caused me many troubles because of the egos of the musicians; they got very angry. "Why Márta's song from the record? Why not the other music? Why the director didn't pick any instrumental piece? Why he was mad only about a couple of songs?" Anyway, the director also wanted me to meet the composer in Paris, so he invited me to Paris.

And there I met Gabriel Yared and also I met Juliette Binoche, very very nice actress. And I was amazed how natural she is. She just appeared in a restaurant; she was wearing jeans and a jumper; she looked like a student, like a young girl. And then we were talking about all the movie, how they edited it and cut it, and Anthony told me: "Look, Márta, I want this song so badly. I already made the recording with the artists, with the two actors having a conversation in the movie". You probably remember when they make love in the bedroom, and the woman is lying on the bed, and her fiancé puts a record on the phonograph. You will hear my voice like in an old version, coming from the gramophone.

CM: Yes, and she thinks it's Arabic.

MS: And then the lady is asking: "Oh, it's so beautiful. What is it? Arabic?"", and he says: "No, no, this is a lullaby that my nanny in Budapest used to sing to me." And then Anthony Minghella said: "Márta, you must understand. It is impossible that you would say no, because now it is the part of the movie and I want it." "I don't say no, I am happy. It's just not my decision to agree, it's the record company. And since then everybody really just wanted to listen to this song all the time, and even now, in 2009, everywhere I go, and here also in Barcelona: "Oh, Márta, *El paciente inglés*, sing it, sing it, sing it, sing it". It was miraculous for me. How and why a Transylvanian melody from a little village from the centre of Transylvania, from the mountains gets to be known all over the world? I learnt the song in a village called Magyarszovát, in central Transylvania, where more of the half of the population is Hungarian. Before the First World War that territory belonged to Hungary. "Magyar" means Hungarian. In our language they are called "Magyar", so we are not Hungarians, we are "Magyar".

CM: How did you learn this song?

MS: You could already know that, just like Bartók at that time, I was also going to villages meeting village people and asking them to sing for me and recording them. And this man who was singing for me was famous of his very very special vocal style, richly ornamented songs. That area, even today, is the paradise of old style singing. You know, the old people, they're still singing in a very ornamented, highly ornamented style, very special old melodies. And this guy was not just a fine singer, but he was the fiddler of this village. And I can hear in his singing that his fiddle style affects his vocal style and his vocal style affects his playing, so he plays

and also sings. So his singing is renovated exactly how his playing is renovated. He is also the local barber, he has a barbershop (*laughs*), so he's shaving people and he is also the cantor in the church. He is the one who sings in the church. But amazingly he is a nice and smiley man. I really love him. His name is Márton Maneszes. And I visited him several times, and in my last visit, he was asking me: "Márta, did you ever learn something from me?" And I said: "Don't you know that your song became very famous? The song that I learnt from you? It's in a movie and everybody like it all over the world". "Well, I don't go to cinema, so..." He's like a very simple village man, you can imagine a village man in Transylvania. He must be very very proud.

There's another story, because there are two songs. The second song was really recorded in a studio, in the Abbey Road studio, in London. I was invited to sing further melodies composed by Gabriel Yared. And when I went there I discovered that his music is absolutely not for my voice. Gabriel composed romantic music more for maybe a *bel canto* singer. And I told him: "Look, I can't sing this. This is your music. This is nothing to do with my Hungarian traditional singer voice". And then I saw them having an argument in the room that he mixed the songs. I was all alone in the studio. At the same time the pictures were running on the monitor. And then I saw this painful scenery: how the man finds the woman dead in the cave, all his energy and effort were useless because the woman died by that time. In this incredible pain I automatically started to sing (*sings*) this song. It says, word by word, "I only wonder how can one survive one day without seeing his love". And then, that people having an argument in the mixing room heard my voice and started yelling in the microphone: "Márta, what was it? What was it?". I answered: "I spontaneously and automatically started to sing a song because I saw this situation on the pictures and then I associated it with the song". "We'll keep it", they said. Right away in that moment they recorded it and they cut it. So actually there are two folk songs from me in the movie.

There are more stories but I can't continue now with the stories. If you have more questions we can talk later if I learn how to do the Skype (*laughs*).

CM: No, I think this is great, everything you have told to me. I'm very happy to have this information from you. I am very grateful. Thank you very much, Márta.

MS: Thank you very much. I would like to know if you completed your material.

Anexos

CM: Yes, this is great. I have much more information than I could have ever thought.

MS: It's strange and mysterious route for a plain and single folk song from a little village to enter the whole world, a Hollywood movie. Everybody who had never heard the folk song said: "Oh, I didn't know that the folk song was so beautiful". For me it makes me very proud to be able to promote our culture this way. Even your Queen also told me: "Oh, *El paciente inglés*, it's my favorite movie. I want to see it again". She was also very emotional about it and she liked my voice very much. She also sent me a letter so I'm very proud of it. Oh! The Queen of Spain has sent me a letter! (*laughs*).

CM: I'm glad for you. Thank you very much again.

MS: Thank you and maybe we can meet one day because it seems that maybe I have some more concerts. People are very passionate now and they are very enthusiastic about concerts.

CM: I would be very happy, so...

MS: I will let you know. And we keep in touch through the embassy, okay?

CM: Okay! Thank you. And good luck tonight. I hope you have a very beautiful concert.

MS: Thank you very much.

Celia Martínez García
Barcelona-Madrid, July the 24th, 2009

