

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 155-160

José Luis Pozo
IES Padre Juan de Mariana

La música de Van Den Budenmayer en el cine de K. Kieślowski

Resumen:

La música de un autor Zbigniew Preisner en el cine de Krzysztof Kieślowski es el tema de este artículo. Previamente a su desarrollo respondemos a la pregunta ¿cuál es el papel de la música en el cine? Y posteriormente otra importante cuestión, la derivada de la dificultad de encontrar sustantividad en el cine. En el texto vamos a tratar de discernir si la música incorporada a las obras de Kieślowski tienen un papel relevante en la consideración de éstas como arte sustantivo.

Palabras clave: Arte sustantivo, cine, esencia procesual, modulaciones de la verdad

Abstract

The topic of this article is to visit the music of the author Zbigniew Preisner in the cinema of Krzysztof Kieślowski. Before developing them, let's answer the question: what role does music play in cinema? And then, another important question that arises from the difficulty of finding substance in cinema. In the text we will try to discern whether the music contained in Kieślowski's works plays a relevant role in considering them as substantial art.

Keywords: Substantive art, cinema, procedural essence, modulations of truth

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022



La música de Van Den Budenmayer en el cine de K. Kieślowski

José Luis Pozo Fajarnés
IES Padre Juan de Mariana

Si queremos tratar de la música en el cine, ciñéndonos –en este caso concreto– a la música en el cine de un realizador en particular: Krzysztof Kieślowski, debemos clarificar antes, cuál es el papel de la música en el cine.

§1. Introducción

El cine, como toda esencia procesual que es, consta de núcleo, cuerpo y curso. El núcleo no es algo dado, como si se tratase de una sustancia aristotélica (el término griego es ὑπόστασις, que se traduce por «estar debajo de»). Nuestro sistema materialista, reluciente en muchos aspectos al del Estagirita, señala que solo puede hablarse de «núcleo» porque está dado en el seno de un cuerpo (del que se diferencia; tanto como se diferencia el núcleo de una célula del cuerpo celular que lo envuelve). El núcleo, como sucede con el cuerpo, está en un paulatino desarrollo (lo que hemos expresado como «curso», y sin menoscabo de transformaciones puntuales, que, a veces, podrán ser de mayor calado).

Si tenemos en cuenta –previamente a la consideración de la música en el

cine– el papel del lenguaje en el cine, es necesario afirmar que este no tiene nada que ver con el núcleo del cine, sino que solo se relaciona con su cuerpo. Mientras que el lenguaje, incluido en el cine, tiene un carácter adjetivo respecto de la esencia procesual, el cine –el filme que sea– será lo que podrá considerarse como propiamente sustantivo. Visto de este modo, el cine será exento. Lo que quiere decir que no estará inmerso en otras sustantividades, sino que esos otros están inmersos en él. Como sucede con el lenguaje, sucede con otras partes de las que pueden estar presentes en una película: la fotografía, imprescindible para que el cine pueda elaborarse; la pintura, como forma artística previa que influye en las anamnesis de un buen número de técnicos de los que elaboran una película: desde el guionista hasta el realizador, pasando por los técnicos de fotografía, maquilladores, iluminadores, por los técnicos en montaje, y &c.; dejando por lo tanto sin citar otras muchas, incidiremos en la que ahora nos compete: la música que acompaña a la proyección.

Pese a que la música sea una suerte de añadido, en el desarrollo de la

«narración»¹ cinematográfica, es pertinente considerar aquí la cuestión de la fidelidad relacionada con esta verdad, y para ello debemos incidir en lo que sobre música nos ha dicho Gustavo Bueno. La idea de verdad implicada en esa «fidelidad» no es la verdad tomada en un sentido general. Eso sería poner velos a la cuestión que estamos tratando. La verdad que hemos mencionado, es una verdad entre diversos modos de verdad que pueden considerarse. Debemos superponerle un adjetivo imprescindible, que, siguiendo las pautas marcadas por Gustavo Bueno en su libro *Televisión: Apariencia y Verdad*, será el adjetivo «acuerdo» (la verdad que consideramos en lo dicho más arriba es por tanto la «verdad acuerdo»; remitimos a esa obra de Bueno en la que se desglosan hasta once modulaciones de verdad, relativas a lo que puede encontrarse en televisión; *mutatis mutandis* nosotros hemos aplicado aquí la doctrina de la verdad allí expuesta).

Por lo tanto, antes de ceñirnos al asunto de la cinematografía y la música en ella articulada, señalaremos el gran cambio que supuso, para la música, el invento de la grabación. La música grabada en discos alteró completamente la cuestión de la comunicación (aquí es pertinente volver a clarificar algo similar a lo anterior: Esta comunicación que se da en el seno de la música, entre intérprete y público, tampoco es lingüística). Gustavo Bueno nos dijo que, la aceptación por parte del público tras escuchar la obra, demuestra que se ha dado comunicación. Y que la respuesta del público, aplaudiendo es el modo de comunicarse con los intérpretes. Aquí es donde la «verdad acuerdo» está presente: la aceptación del público es un

modo de mostrar su acuerdo. La verdad se adecua a esa fidelidad que el público reconoce en lo que ha oído, respecto de la obra conocida por ellos, tanto como la conocían los intérpretes.

Pues bien, dicha esta cuestión previa a lo que nos interesa, es momento de señalar lo que sucede con el fenómeno de la grabación. Este fenómeno afectó y sigue afectando de un modo drástico a la conexión entre intérpretes y público, ya que la música, al estar grabada, la anula: el público ya no está presente en la interpretación, no cabe el aplauso, no se da esa comunicación señalada. Esto mismo va a suceder con la música que oímos en una película. La música está al servicio del filme. O tal como lo expresamos desde nuestros parámetros: la música será adjetiva respecto de la obra cinematográfica. La pregunta que ahora surge es ¿siempre será así o podrá en alguna ocasión considerarse música sustantiva, pese a estar integrada en el filme?

Uno de los requisitos imprescindibles para que pudiera alcanzar tal consideración ya está conseguido: como sucede con toda música grabada, el sujeto ha sido segregado:

Y esta segregación de la obra respecto de los sujetos, cuando está determinada por un «cierre fenoménico» (que solo por analogía puede compararse con un cierre categorial, esencial) es lo que la convertiría en obra de arte sustantivo o poético (Bueno, en *Diccionario filosófico*, pág. 652).

La segunda cuestión acabamos de apuntarla, pues está expresada en la anterior cita de Gustavo Bueno. Tenemos que comprobar que, el sujeto segregado

1. Resaltamos este término porque amerita aclaración. Al hacernos eco del mismo, rechazamos toda implicación directa con la consideración del cine como lenguaje, como una suerte de acción comunicadora, en el que lo que se ve en la pantalla pudiera tomarse por el «mensaje» que, por ejemplo, el realizador dirigiera al público. Realizador y público se considerarían, al modo en lo que lo hace la lingüística saussureana, como emisor y receptor respectivamente. Un modo de ver con el que mostramos nuestro profundo desacuerdo, pues la metáfora lingüística no clarifica lo que es el cine.

respecto de la música que escuchamos en una película concreta, no ha sido segregado debido a un cierre tecnológico, como sucede en el cine realizado, sino por un cierre fenoménico.

La tecnología cinematográfica procura ese cierre tecnológico mencionado, de modo cercano –análogo– a como sucede en las ciencias positivas, en las que el cierre es categorial. En este también hay segregación del sujeto actante. Pero la segregación no hace que se ecualicen las tres. Las verdades derivadas del cierre tecnológico son de diferente calado a las del cierre categorial, pues estas últimas son las verdades de las ciencias positivas, son identidades sintéticas. Como sucede con el cierre tecnológico sucede con el fenoménico: las verdades no serán nunca sintéticas. Serán otras, las verdades que encontraremos. Tomando al cine como un arte entre las diferentes artes, y pese a que esto precisaría de muchas aclaraciones, vamos a asumir que pudieran darse en sus productos esos cierres fenoménicos precisos para la segregación del sujeto. La cuestión añadida es mostrar, en cada caso, las verdades que permitirán hablar de tal cierre. Unas verdades diferenciadas unas de otras que tendrán además un carácter relativo, dada su multiplicidad y la dependencia de lo que se ha realizado. Las verdades que podamos encontrar en la obra sustantiva, sea de una modalidad de verdad o sea de diversas, serán dependientes de las interpretaciones alegóricas que encontremos en la obra de arte en cuestión.

Por lo tanto si la música es la que consigue en el filme interpretaciones alegóricas, si hay verdad en la música, la música de la película habrá logrado sustantividad. Con todo, las dificultades son muy grandes en lo relativo a la música del cine. Por ejemplo, al atender a la verdad «acuerdo», antes mencionada, si la tomamos en un sentido directo, esta es imposible de corrobo-

rarse, pues cuando vemos la película la fidelidad con la reproducción estricta del compositor no puede corroborarse. Eso solo sucede cuando oímos una orquesta en directo. Así que, no podemos decir nada sobre la modulación de la verdad «acuerdo» en este aspecto considerado. Pero si consideramos la música elaborada, para la banda sonora de una película, de modo oblicuo: desde la plataforma de la película para la que se ha realizado, sí podremos reconocer adecuación. La música será adecuada frente a otras que no lo serían nunca (pensemos en que pudiera oírse en una escena romántica una música de rock). La primera podremos considerarla como una verdad de acuerdo, la segunda no. En el caso que ahora nos compete, esta concordancia se da. O sea, que podemos hablar de verdad de la música desarrollada para el cine, aunque sea solo en este aspecto. Podríamos estudiar más posibilidades, de entre las once modulaciones que Bueno propuso en su obra *Televisión: Apariencia y Verdad*, pero no lo consideramos necesario, pues con que la señalada sea efectiva, resultará suficiente para nuestra argumentación.

§2. La música de Van Den Budenmayer en el cine de Kieslowski

La música de muchas de las películas de Kieślowski está compuesta por Van Den Budenmayer, autor holandés del siglo XVII, según nos informa el protagonista de uno de los capítulos de una serie, hecha para la televisión polaca, con el título genérico de *Decálogo* (1988). En esa serie, de diez capítulos (relativos, cada uno de ellos a temáticas relacionadas con el decálogo original: el que conforma los *Diez mandamientos* dados por Dios a Moisés en el monte Sinaí), el que nos interesa es el número nueve, intitulado a su vez, como no puede ser de otro modo: *No desearás a la mujer de*

tu prójimo. La música de este decálogo nueve –o su banda sonora, como suele denominarse–, recupera la música de ese autor. Incluso atendemos a que el protagonista se hace con un disco en el que se interpreta su música.

En *La doble vida de Verónica* (1991), la protagonista –interpretada por una joven, por aquel entonces, Irène Jacob–, en una suerte de sortilegio metafísico, ha nacido en dos lugares al mismo tiempo². Así que, en lugar de una tenemos dos protagonistas iguales: la una polaca y la otra francesa (un dato a tener en cuenta es que el papel de la protagonista es el desarrollo de un personaje secundario del noveno Decálogo, el que hemos mencionado antes). Pues bien, en los primeros minutos de la película atendemos a que la protagonista nacida en Varsovia es elegida para cantaren una coral. El día de su estreno, como la solista de esa coral, lo hace interpretando una pieza de Van Den Budenmayer.

Pero la participación de Budenmayer no termina aquí. En la Trilogía, que Kieslowski dedica a los colores de la bandera francesa, va a estar presente en dos de las películas: en la primera: *Tres colores: Azul* (1993), y en la tercera: *Tres colores: Rojo* (1994). A la señalada en primer lugar le vamos a dedicar el siguiente apartado, por lo que ahora vamos a mencionar cómo y cuándo tiene lugar la participación de este músico holandés en ella: En primer lugar, cuando la protagonista de la película –Irène Jacob también– está dando clase de música: lo que tocan sus alumnos es música de Van Den Budenmayer. Y también más tarde, cuando acude a la casa del coprotagonista, un anciano Jean-Louis Trintignant, la música que escucha es de ese músico, y vemos la carátula de un disco en el que también leemos su nombre.

Antes de comenzar con la última de las películas en las que Budenmayer está presente, vamos a dar cuenta de quién es. Este músico no vivió en el siglo que nos han informado. Budenmayer no existe, es una invención del realizador de todos estos filmes. Kieslowski hace, de ese personaje de ficción, el protagonista ausente de todas estas películas. Lo que consigue con ello es dar más protagonismo, del que suele tener en los filmes, a la música. Sin este subterfugio, no tendríamos tan en consideración la música de Zbigniew Preisner (verdadero autor de las composiciones de los films de Kieslowski).

La personalidad del autor inventado parece pasar a las composiciones. Al oír tan características piezas, el espectador lo relaciona con el músico ficticio: Van Den Budenmayer. Y, si esto no ocurre, Kieslowski está siempre presto a recordárnoslo: tal y como hemos señalado, nos habla de él en estas películas, o incluso inventándose ediciones en disco, en las que pueden oírse las interpretaciones de su música, pudiendo verse, en la carátula, el retrato de su rostro irreal. Al oír esa música sucede lo que busca el realizador: que se da cierta personificación, como si la música fuera otro actor. Los actores representan personajes ficticios y la música, en este caso, también.

§3. La música de Van Den Budenmayer en la película de Kieslowski *Tres colores: Azul*

Hemos señalado que la dificultad de encontrar sustantividad en el cine es muy grande. Nosotros aquí vamos a mostrar que, en este caso, tras situarnos en el contexto logrado por Kieslowski, el de conseguir que la música en algunas de sus películas sea una protagonista más, consideramos que

2. Remitimos a nuestro trabajo de 2009: *La doble vida de Verónica y Una pura formalidad. La magia que se quiere ver y la religión que no se quiere reconocer*.

lo consigue. Y ello, al recurrir, tal y como hemos dicho, a ese compositor ficticio. Aunque no solo por eso.

En la película que ahora vamos a tener en cuenta, *Tres colores: Azul*, esto se amplifica mediante la puesta en escena de la música de Van Den Budenmayer, al intercalarla, o, mejor dicho, al hacerla depender de algunas ideas de mucho calado moral, pues están extraídas de los escritos de San Pablo. Y ello, sin menoscabo del papel relevante que la música ejerce durante toda la película, acompañando y reforzando las emociones que nos provoca lo que le sucede a la protagonista (Juliette Binoche), que por otra parte desarrolla en este filme una interpretación memorable.

La crítica filosófica nos permite disociar, en una suerte de catarsis, las ideas vertebradoras del filme, y en las que vamos a fijarnos es en las de San Pablo mencionadas. Una catarsis que no la entendemos en el sentido aristotélico, si no en el expresado por Gustavo Bueno. Lo que Bueno dice podemos leerlo en el texto recogido por Pelayo García Sierra en su *Diccionario filosófico*:

En el caso de las doctrinas filosóficas (aunque también en algunas construcciones científicas: los principios de la termodinámica pueden enunciarse como crítica a las ideas del perpetuum mobile que, por tanto, deben mantenerse presentes) la crítica absoluta es impracticable, en la medida en que esas doctrinas solo puedan conformarse por oposición dialéctica a otras doctrinas dadas: la crítica alcanza entonces una función eminentemente catártica, en la medida en que no se propone borrar la doctrina criticada, con la que tiene que contar, sino mantener sus distancias con ellas (Bueno, en *Diccionario filosófico*, p. 654).

Las dos ideas que recorren toda la película, y que el talento del realizador consigue resumir en las palabras de San Pablo, son las que presenta en

el capítulo trece de la *Primera carta a los Corintios*. Las dos están seguidas, aunque Kieslowski nos las presenta, siguiendo el hilo argumentativo de la película, en orden inverso:

La primera es la que podemos leer en el versículo once: «Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño. Al hacerme hombre, dejé todas las cosas de niño» la frase la dice, en la película, la vecina, y a la vez amiga, de la protagonista. Los sueños infantiles son los que la protagonista quiere recuperar a lo largo de la película, pues tras un traumático accidente, en el que pierde a su marido y a su hija. Tras ese accidente quiere seguir olvidando más allá del periodo infantil. Algo que se va a mostrar inviable.

La segunda es la que cantan los coros al final de la película. Los coros, dirigidos por la música de Van Den Budenmayer. Coros que entonan los primeros versículos del capítulo trece de esa *Primera carta a los Corintios*. El realizador consigue, mediante el recurso a las ideas de San Pablo y a la música de Bundemayer (Preisner), resumir todo el argumento. Estas son las palabras del Apóstol, que Kieslowski hace cantar a los coros en griego clásico: «Aunque hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retíne. Aunque tuviera el don de profecía, y conociera todos los misterios y toda la ciencia; aunque tuviera plenitud de fe como para trasladar montañas, si no tengo caridad, nada soy. Aunque repartiera todos mis bienes, y entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo caridad, nada me aprovecha. La caridad es paciente, es servicial; la caridad no es envidiosa, no es jactanciosa, no se engríe; es decorosa; no busca su interés; no se irrita; no toma en cuenta el mal; no se alegra de la injusticia; se alegra con la verdad. Todo lo excusa. Todo lo cree. Todo lo espera.

Todo lo soporta. La caridad no acaba nunca. Desaparecerán las profecías. Cesarán las lenguas. Desaparecerá la ciencia. Porque parcial es nuestra ciencia y parcial nuestra profecía. Cuando vendrá lo perfecto, desaparecerá lo parcial»³. Pese a tomar distancia –por morde la mencionada catarsis– de las ideas cristianas expresadas por el de Tarso, lo que también sucede es esa adecuación, señalada previamente: se da entre música y lo que vemos en el filme.

La verdad de adecuación se ha logrado con creces. Así pes, paralelamente a esa operación catártica insoslayable en la crítica materialista, reconocemos la sustantividad que Kieslowski logra, sobre todo en el colofón de la película en el que atendemos a esos coros, que son con los que consigue lo que otros muchos realizadores no han conseguido jamás. De tal manera que podemos afirmar que ese momento trascendental, colorea de sustantividad todo el filme.

3. Hemos preferido citar la traducción de la Biblia de Jerusalem (1975), porque no traduce ἀγάπη por *amor*, protestantizando el texto, sino por el término católico de *caridad*.