

**Roberto ARNAU DÍEZ**

(Universitat de València)

## ***TODAS LAS MAÑANAS DEL MUNDO: EJEMPLO DE COMPLEMENTARIEDAD ENTRE CÓDIGOS***

¿Para qué sirven los sonidos? dice M. de Sainte Colombe a su “recién” discípulo Marain Marais. Con esta pregunta trata de hacerle llegar a la raíz del arte musical y por extensión a todas las artes.

¿Qué es el arte? ¿Para qué sirve el arte? ¿Cómo se transmite el arte? ¿Es el cine arte? Estas y otras preguntas similares, desde nuestro punto de vista, subyacen en la película de Alain Corneau “Todas las mañanas del mundo” que será nuestro objeto de estudio.

A la cuestión de si el cine es arte, la afirmación de Eisenstein de que el cine es el nuevo arte del siglo XX, puede servirnos como guía para comprender mucho mejor como los distintos códigos artísticos pueden dar lugar a una obra de arte, y por extensión comprender el funcionamiento comunicativo de la película objeto de estudio.

Eisenstein entiende el cine no como una síntesis de todas las artes sino más bien como el resultado de un sincretismo de las distintas formas de expresión artística. (De Santi, 1987: 63).

El film de Corneau puede ser un buen ejemplo de como el cine trata de coordinar los distintos códigos de expresiones artísticas como la pintura, la música o la literatura en la creación de una nueva obra artística y dentro de otro arte como es el cine.

A continuación trataremos de ver como distintos códigos artísticos (lingüísticos, pictóricos, fotográficos, musicales, etc.) colaboran entre ellos con la única finalidad de comunicar, que al fin y al cabo es la finalidad de todo código.

La comunicación, desde nuestro punto de vista, es el elemento clave que guía la película que nos ocupa. La comunicación entre seres queridos, la comunicación entre extraños, la comunicación de los conocimientos, la comunicación del arte. Todos estos aspectos comunicativos son tratados en la película y forman parte de hecho artístico, adoptando en este caso un formato cinematográfico.

Esta afirmación trataremos de demostrarla mediante el análisis de distintos fragmentos y aspectos de la película. En primer lugar nos adentraremos en la contextualización histórica, su anclaje en el tiempo y el espacio, que se lleva a cabo a través del planteamiento narrativo de la película, a continuación analizaremos la importancia del color y su relación con los personajes, pasaremos luego brevemente a analizar el tratamiento del espacio, para seguidamente analizar la función de la música y la relación de la película con las artes plásticas analizando la equivalencia entre encuadre y cuadro. Finalmente trataremos de extraer unas pequeñas conclusiones.

## **1.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA NARRACIÓN.**

Esta película surge de la colaboración entre el escritor Pascal Quignard, el director de cine, el mencionado Alain Corneau, y el músico Jordi Savall.

Según he podido entender a través de diferentes fuentes, el propósito de Alain Corneau era hacer una película sobre la música del siglo XVII. Para ello, solicitó la ayuda de Pascal Quignard que había escrito un breve ensayo titulado “Todas las mañanas del mundo” que tenía como protagonista a M de Sainte Colombe. Pascal Quignard se responsabilizó del guión y los diálogos de la película.

La parte musical es fruto de la colaboración de Jordi Savall, músico catalán conocido por sus trabajos de recuperación de obras antiguas y por sus interpretaciones históricas.

Para la película, utilizando como base el libro anteriormente citado, el recurso utilizado para dar coherencia y realismo al relato no es otro que el de mezclar datos imaginarios con otros reales que ayudan a contextualizar la trama y situarla en el espacio y el tiempo. Nos hallamos ante un ejercicio lingüístico de intertextualidad en el

que la narración nos sitúa y nos remite a otros textos concretamente a otras obras artísticas.

Encontramos personajes reales como Monsieur de Sainte Colombe, Marin Marais, Baugin, o la esposa de Sainte Colombe, de cuya existencia se tiene constancia ya sea por sus obras artísticas o por distintos documentos que se conservan de la época. Estos personajes de existencia real se mezclan con otros de no tan segura existencia como las propias hijas de Sainte Colombe.

Sainte Colombe es un músico del que poco se sabe y por lo general por referencias indirectas como Jean Rouseau, el propio Marais, Hubert le Blanc y otros músicos. Asimismo de su obra no se conocen demasiadas obras y de su vida personal no se conoce prácticamente nada.

Marain Marais, de este músico ya se conoce algo más, se sabe que fue niño de coro en St-Germain-L'Auxerrois, que fue alumno de Sainte Colombe y de Lully. Fue un gran intérprete de viola, estuvo al servicio del rey y fue músico en la Ópera. Como compositor editó cerca de seiscientas piezas.

De otro de los personajes Monsieur Baugin, poco se sabe también, se sabe que era pintor de bodegones y que vivía sobre 1630 en París. De él sólo se conservan tres pinturas, dos de las cuales aparecen de manera evidente en la película.

De la esposa de M. de Sainte Colombe se sabe de su existencia por el contrato matrimonial y no se tiene ninguna constancia de como era físicamente.

Como podemos observar se trata de unos personajes de cuya existencia física se tiene certeza pero en lo que respecta a su vida personal o rasgos físicos existe un gran vacío que el escritor Quignard rellena de acuerdo con sus necesidades narrativas y con los perfiles de personajes que necesita para la trama.

En la película M. de Saint Colombe se nos muestra como un jansenista. El jansenismo era una corriente religiosa que parte como base de los escritos de Cornelius Jansen y que llevaba a sus máximas consecuencias las ideas de San Agustín relativas a la influencia de la gracia divina y sostenía la predestinación de los hombres según la voluntad de Dios. Los jansenistas eran gente austera, alejadas del mundanal ruido y que rechazaban el estruendo y pomposidad de la corte de la época. No hay ningún indicio

que haga pensar que M. de Sainte Colombe fuera jansenista pero para la trama es un elemento que viene bien al autor y que ayuda a crear el perfil del personaje determinando su comportamiento. De esta manera tenemos al opuesto del otro personaje principal (Marain Marais), que vivió en la corte y encarna todo lo que niega Sainte Colombe .

Otros elementos que ayudan a anclar en el tiempo y el espacio la narración son por una parte, la banda sonora de la película formada casi íntegramente por obras de los músicos ya citados junto con otras de Lully y Couperin y una pequeña pieza introducida por el propio Jordi Savall que sigue rigurosamente los cánones estéticos de la época.

Estas obras musicales son alusiones, o mejor, referencias directas a la época y ayudan ya sea a oponer o describir en función, asimismo, de la narración o a situar la historia. Por otra parte tenemos las pinturas de Baugin que nos habla de un determinado estilo de pintura (los bodegones del clasicismo francés) y de una determinada corriente.

Finalmente, dentro de esta contextualización tan sólo citar los elementos de escenografía como los espacios (palacios, mansiones, cámaras, etc), la vestimenta de los personajes (pomposidad de la corte vs. austeridad jansenista) y la gran labor de recreación de instrumentos musicales de la época.

Hallamos por tanto una época determinada, el siglo XVII, en un espacio determinado París y sus alrededores, una música determinada (música barroca francesa), una corriente pictórica determinada (los bodegones del clasicismo francés) que sirven como fondo a la figura principal que es el discurso sobre el arte.

### **Color y personajes.**

La elección del Barroco como época en la que se sitúa la acción de la película no ha podido ser más afortunada ya que estamos hablando de una época en la que una de las características principales es el contraste. Estamos hablando también de una época de incertidumbres: religiosas, políticas, filosófica, estéticas, etc.

En primer lugar en la película destacamos el contraste entre dos mundos que se oponen, el de la corte, con toda su pomposidad y vacuidad, y la de la austeridad que

representa el propio Sainte Colombe y su modo de vida. Todo ello se va a ver representado en la película, sin olvidar la música, mediante la contraposición de los personajes, por un lado, y la utilización como isotopía del color por otro.

Típicas del arte de la época barroca son las formas llenas de contrastes. El siglo XVII se caracterizaba, en general, por una tensión entre contrastes irreconciliables. Por un lado, continuó el ambiente positivo y vitalista del Renacimiento, y por otro había muchos que buscaban el extremo opuesto, con una vida de negación del mundo y de retiro religioso. Tanto en el arte como en la vida real existe una vitalidad pomposa y ostentosa, al mismo tiempo que existían una serie de movimientos monásticos que daban la espalda al mundo. Nos encontramos ante la dicotomía del “carpe diem” con su “aprovecha el momento” y del “memento mori” que trataba de recordar lo “efímero de las cosas”.

Este espíritu de contradicción del Barroco queda claramente reflejado en el interior de la película con el juego de contraposiciones que representan Sainte Colombe y el joven Marin Marais, con sus concepciones de arte y de vida totalmente contrapuestos. Esta relación de opuesto lleva al director a establecer un juego de oposiciones con la luz y el color, donde también hallamos la oposición entre luz/oscuridad y rojo/negro y gris. Se trata de una película cálida de colores densos y saturados, todo ello logrado gracias a una excelente iluminación, iluminación que resulta mucho más calidad al encontrarla generalmente asociada a fuentes de luz como el fuego, ya sea la chimenea, ya sea un farol o vela y que alude, de manera intertextual tal y como veremos más adelante, a la pintura barroca francesa de autores como Georges de la Tour.

Existe un color que destaca sobre los restante y que viene a funcionar como isotopía, el rojo en la película tiene una simbología muy especial, quedando relacionado con lo efímero y la muerte (el cuaderno de anotaciones es rojo, Madame de Sainte Colombe siempre viste de rojo, Marin Marais aparece casi siempre con algo en su atuendo de este color y como no, la hija de Sainte Colombe se suicida con la lazada roja de los zapatos regalo de Marais). Este color acentúa las diferencias, la contraposición de unos personajes frente a otros y une a dos elementos que existen gracias a la existencia mutua de los dos (podemos afirmar que se trata de uno sólo). Estos dos elementos son Madame de Sainte Colombe y el cuaderno donde anota el maestro sus composiciones

(los dos son rojos por fuera y blancos por dentro). No podemos entender la existencia de uno sin el otro y es más poseen un elemento común de conexión: la muerte y los muertos.

Si tuviéramos que realizar una clasificación de los personajes de acuerdo con su posicionamiento dentro del juego de oposiciones y más concretamente por su relación con el color, podríamos situar tanto a Sainte Colombe como a su hija mayor dentro de la gama de los colores grises y negros, más próximos a la oscuridad y a la introversión. Estos son personajes con una vida interior intensa, como afirma el propio Sainte Colombe ante la estupefacción de todos: “Es la vida apasionante que yo llevo”, vida interior que les hace replegarse sobre sí mismos y caer incluso en la depresión como la hija. Por otro lado, situaríamos a Marin Marais i Toinette dentro de los colores vivos. Tanto Marais, rubio con ojos azules y vestido con colores claros, como Toinette, pelirroja y marcando siempre un contraste con los colores del padre y la hermana, vendrían a representar una concepción de la vida mucho más próxima al “Carpe Diem”, a la jovialidad, a la frescura a la espontaneidad y la superficialidad quedando siempre separados de los otros dos personajes. Como ejemplo de esto podemos citar el hecho de que Toinette aparece siempre en un plano secundario, no toca nunca directamente, aparece como observadora del fluir musical del padre con la otra hermana.

Finalmente no podemos dejar de nombrar el personaje que centra la opción de vida de Sainte Colombe , cuya desaparición y posteriores visitas marcan su carácter y su mística: la esposa. Ésta viene a ser la contraposición, la oralidad y la alegría, la cara opuesta del músico, con su vestido de un color rojo vivo. Madame de Sainte Colombe viene a funcionar visualmente de la misma manera que funcionaría un contrapunto musical, destacando, remarcando la diferencia pero sin crear disonancia y añadiendo un cierto grado de frescura.

En la mayor parte de la película, como ya hemos afirmado anteriormente, el predominio es el de los colores cálidos. Ahora bien, debemos añadir que esto sufre un cambio en la secuencia posterior a la muerte de la hija, la secuencia más melodramática de todas. En esta secuencia se produce un viraje hacia una iluminación y una tonalidad mucho más fría y gris, como la apatía que va envolviendo cada vez más al músico. Se destaca de esta forma su soledad, su desinterés por todo incluso por la música.

### **El espacio.**

Otro aspecto que coadyuva en la creación de oposiciones es el espacio. El músico huye de los espacios abiertos, se recluye como un monje en su celda y alejado del gentío. La cabaña donde estudia y compone es un espacio austero, de madera, sin ninguna ornamentación y contrasta fuertemente con los palacios de la corte. Lo mismo sucede con la casa donde habita junto con sus dos hijas, las paredes aparecen desnudas y el mobiliario austero y robusto. Por el contrario el espacio propio de Marais es el palacio, la sala del palacio de Luis XV, en ella todo es ornato, boato, pelucas, gentío, donde reina la luz y con un alto grado de superficial, resulta un espacio que contrasta muy fieramente con el espacio del maestro.

La escenografía en este sentido ha estado muy cuidada en la película ya que en todo momento se trata de no dejar al espectador-receptor divagar, sino mantenerlo dentro de unos límites espaciales determinados. O Sainte Colombe o Marais y la corte.

Un espacio en el que no vamos a ahondar es el espacio simbólico del lago, este es quizás el menos acertado de los símbolos que se utiliza en la película, más que nada por lo manido que está ya tanto cinematográficamente como en la literatura, podríamos otorgarle como siempre relaciones con la muerte, etc. por este motivo no vamos a ahondar mucho más en él.

### **La música.**

En *La música en el cine* Chion (1997: 159) afirma lo siguiente:

*Se suele afirmar que la música “sirve” al filme, que es utilizada como reparación, vínculo, aliño, parche y camuflaje. En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como es el filme, la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y de medicamento milagroso, como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto de charlatán. La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y también, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que “no funcionan”.*

*La música asegura en el filme ni más ni menos que las mismas funciones que tiene en el seno de una ópera de Wagner, Debussy, Britten o Dallapiccola. ¿Acaso alguien cree que, en la concepción globalizante forjada por el maestro de Bayreuth, la música siempre está ahí para... que oigamos música?*

Esta es la función que normalmente se le reconoce a la música en el cine, pero en este caso podemos observar que la música se convierte en algo más. Vemos, o mejor oímos, cómo la música abandona ese segundo plano instrumental de aderezo técnico y estético para ser portadora y constructora de todo un discurso, como es el que se halla en la minuciosa elaboración de la banda sonora. Debemos afirmar que esta elaboración está a la altura de la misma imagen visual, y es más, en ocasiones, nos atrevemos a afirmar, que incluso la supera. Estamos hablando de una película que toma la música como tema y no como excusa, desde el primer momento la música toma la batuta y es la que dirige la narración. Ante la oscuridad nada más nos queda la música como se refleja en el negro con que se abre la película. La música será la encargada de conducirnos de una situación a otra, ella junto a la narración del narrador homodiegético en off conducen al espectador y explican, en ocasiones sin palabras, aquello que se visualiza.

La música no cumple aquí una simple función de sutura entre planos, nos conduce de una secuencia a otra no como un *raccord*, aunque funcionalmente a nivel de sintaxis cinematográfica pueda cumplir esta función, pero no es esto solamente, sino no podemos comprender la razón de ese constante paso de música heterodiegética a homodiegética en cada una de las secuencias, y es más ese perdurar, esos obstinatos que marcan las diferencias, y contribuyen a acentuar las contraposiciones de las que hablábamos anteriormente.

La música contribuye a remarcar espacios y temporalidades, pero aparte los crea, crea estos espacios y tiempos, ya que la propia música nos habla por sí sola de las contradicciones, de los diferentes estilos artísticos, de las diferentes mentalidades o filosofías de vida. Así como también funciona como portavoz para expresar aquello que no se puede expresar de forma explícita por parte de los protagonistas, llega a convertirse en ocasiones casi en un fetiche, como ocurre por ejemplo con la composición de Marin Marais “La soñadora” que actúa como elemento catalizador que hace confluir finalmente tanto a la hija como al maestro y el discípulo en la secuencia final.

La elección de la música se realiza de forma muy cuidadosa por parte de Jordi Savall. Savall está considerado uno de los mayores expertos sobre música barroca, y más concretamente en aquello que le afecta más directamente, la viola da gamba. Con la selección musical apreciamos como se juega con la contraposición de las dos concepciones del barroco a las que anteriormente aludíamos: encontramos por una parte la música de Sainte Colombe (“Los llantos”, “Gavotte du tendre”, “Les recoeur”, junto con otras del propio Savall), una música más profunda, más dejada a la improvisación del músico<sup>1</sup>, ya que como se observa en la película, tanto Sainte Colombe como Marais rehúsan la partitura, tan sólo leen la línea temática, lo que es el tema musical y ambos improvisan sobre ese tema, realizando un diálogo entre los dos músicos en el que realmente fluye la comunicación. Se puede afirmar que hasta el momento en que los dos músicos logran tocar juntos solo habían existido monólogos, en el caso de Sainte Colombe y exhibición en el caso de Marin Marais. Un punto aparte es la estrecha relación del maestro con su hija mayor donde también podemos apreciar un fluir de la comunicación, que no se producía a nivel oral ya que tal y como dice el propio Sainte Colombe el no sabe expresarse con palabras.

Por otro lado encontramos la música de Jean Baptiste Lully con una “Bourre”, una danza repetitiva en el que todo resulta machacón y circular, sin lugar a la improvisación, todo está preestablecido al igual que los pasos de baile, con esta música se abre la película y se cierra con la concepción totalmente opuesta, la de la improvisación y la música más íntima y personal representada por “Los llantos” o “La soñadora”.

La música es mucho más que acompañamiento, viene a ser el ser, la existencia en sí de la película y los personajes, es la razón de existencia de todos y cada uno de los personajes, además es tan etérea como la vida misma, como el agua del lago que no puede asirse con la mano, sólo como expresión de todo esto podemos entender el hecho de que en ningún momento en la película se trate de evitar aquello que Chion define

---

<sup>1</sup>Según Chion no es por azar el destacar el rasgo de la improvisación en el film, puesto que es una de las pasiones de Alain Coirneau.

“El director de *Todas las mañanas del mundo* (1991), que contra toda expectativa puso de moda la viola de gamba y la música de Marin Marais, arreglada por Jordi Savall, no realizó este filme por azar: Coirneau siempre había proclamado su admiración por la obra de Satyajit Ray Josaghar, obra que ciertamente le influyó estilísticamente. Ya desde hacía algún tiempo, Coirneau había concebido algunos de sus filmes como solos de jazz (...) Y es verdad que el énfasis puesto en *Todas las mañanas del mundo* sobre la producción del sonido en relación con la partitura (presentada como un simple esquema) permite que el director pueda transponer algunos de sus gustos por el jazz y la música india” (Chion, 1997: 321).

como “índice sonoro materializante”<sup>2</sup>. Frente a la inaprehensibilidad de la música como dimensión sonora, como fluir, se opone la dimensión material de la ejecución, lo cual no se oculta o minimiza técnicamente en ningún momento, podemos oír las respiraciones, los movimientos de los dedos al cambiar de cuerda y moverse por el traste, todo ello resulta audible sin ningún tipo de pudor, es más se explicita y no se esconde incluso en los momentos en que la música es heterodiegética. La música junto a su ejecución no es algo secundario en la película, sino que son el eje vertebrador y fundamental que le dan vida.

En este apartado debemos remarcar el punto de inflexión que representa la secuencia del oficio de tinieblas. Se trata de una secuencia en la que según nos informa la voz en off de Marais, Sainte Colombe va a tocar en el oficio de tinieblas que realizarán sus compañeros los Caballeros de Port Royal. En esta secuencia escuchamos una obra vocal-instrumental de François Couperin: “Música para el oficio de Tinieblas”, que marca la pauta tanto del ritmo de la narración como del montaje. Se trata de un alarde retórico del director en el que nos adentra aún más en la experiencia casi mística que viene a suponer la música, así como también nos habla de la concepción de un cine obsesionado por la búsqueda de una forma de pureza que posee el autor. Aquí se vuelve a explicitar la función de la música como punto de encuentro entre los vivos y los muertos y también como expresión del amor que perdura en Sainte Colombe por su esposa. Es precisamente esta secuencia la que marca otro punto de inflexión en la historia que desembocará en el suicidio de la hija mayor y el aumento de la introversión del maestro.

La música también cumple otra función como delimitadora del espacio de los Sainte Colombe, y como delimitadora del espacio de la corte. Los dos espacios aparecen enmarcados por sus respectivas músicas, cómo sino podemos entender que en las ocasiones en que aparece la corte, en ella hallamos siempre música diegética proveniente de un conjunto instrumental numeroso y orquestación en consonancia con la ornamentación de la corte, como ejemplo podemos citar la secuencia en la que el ya consagrado Marin Marais recibe la carta en la que se le solicita acuda a visitar a la hija

---

<sup>2</sup>Chion llama índice sonoro materializante a: todo lo que en una emisión sonora remite a la materialidad de la causa: por ejemplo para una voz cantada, puede tratarse de una respiración, ciertos ruidos húmedos creados por los movimientos de los labios y de la lengua en el paladar, si se trata de un instrumento, la presencia del soplo del flautista, el chasquido de las llaves del instrumento, el frotamiento del arco; y

enferma. Por el contrario en las restantes secuencias referidas a los espacios de los Sainte Colombe, la música puede ser diegética o extradiegética, pero casi siempre con un solo instrumento o en ocasiones pequeños grupos de cámara como pueden ser dúos, tríos o la citada pieza de Couperin de voces con acompañamiento de una viola, una música mucho más recogida y menos grandilocuente.

Asimismo la contraposición queda remarcada en los espacios mediante el uso de la improvisación y de la forma. Frente a la improvisación y las formas libres del espacio Sainte Colombe hallamos las formas regladas representadas por las danzas de la corte. Sólo en la secuencia final se produce la entrada de aquello que se considera en el momento “verdadera música” dentro del espacio de la corte. Es en ese momento cuando finalmente la concepción musical de Sainte Colombe se asienta de forma definitiva en el Marin Marais adulto. En ese momento se produce una invasión, una transposición de la música, hasta ese momento limitada a los espacios de los Sainte Colombe, a un espacio ajeno como es la corte, ahora bien tiñéndose este espacio de analogías con el espacio creador, Marais reclama oscuridad y de esta manera vemos como en la pantalla queda difuminada y desaparece toda la superficialidad de la corte, incluso tan sólo apreciamos la cara de Marais y no su peluca que casi desaparece del encuadre.

### **Relación encuadre-cuadro.**

Este es otro de los aspectos interesantes de esta película como ya anticipábamos al inicio del presente trabajo. A lo largo de toda la película podemos encontrar el rastro de la proximidad de la labor de encuadre con la del pintor. Corneau trata de realizar composiciones armoniosas, con sentido. Esto se explicita en el mismo momento que un encuadre de un bodegón se convierte mediante un lento fundido encadenado en la tela de Baugin “Le Dessert de gaufrettes” que el músico coloca posteriormente en un mueble de su habitación, esto se hace de forma explícita, pero se puede rastrear esta relación a lo largo de toda la película.

Alain Corneau se basa en algunos aspectos en la pintura jansista del siglo XVII, una pintura que no es la del poder sino la de aficionados que compran cuadros

---

finalmente, por supuesto, los defectos de precisión, de respeto al tempo, de coordinación en una música colectiva, y de reproducción y propagación sonora... (Chion, 1997: 194)

para ponerlos en sus gabinetes de estudio, una pintura en la que además se muestra una parte del mundo que trata de reflejar la película, nos referimos al Barroco del “memento mori”. Así se puede constatar claramente en la secuencia con más alusiones pictóricas de la película. Nos referimos a la secuencia de la visita que realizan maestro y discípulo a casa del pintor Baugin. Esta secuencia esta planteada toda ella como una sucesión de cuadros mediante el recurso del plano fijo, cada plano fijo equivale a un cuadro. Podemos distinguir hasta cuatro encuadres que se corresponderían con cuatro cuadros, pero no cuatro cuadros cualquiera, sino cuatro composiciones pictóricas del tipo bodegón, incluida una alusión directa al cuadro del propio Baugin. En este instante el propio maestro explicita la concepción de mundo del barroco:

*Sainte Colombe: Todo lo que la muerte robará está en su noche. Son todos los placeres del mundo que se alejan de nosotros diciendo adiós.*

Se trata de lo inexorable, de lo inevitable, una reflexión que dependiendo de aquel que la interprete puede llevar a dos caminos totalmente distintos.

Otra referencia pictórica clara es George de la Tour, muchos de cuyos cuadros sirven de inspiración para encuadres cinematográficos.

En relación con este apartado y para finalizar debemos añadir el hecho de que la mayor parte de la película se rueda mediante planos fijos, con la excepción de dos o tres movimientos de cámara puntuales debido a necesidades narrativas. Esto, junto con la utilización de la profundidad de campo, no hace más que acentuar el carácter pictórico de toda la película y es más: obligan a construir unos encuadres muy equilibrados y armoniosos sin elementos que puedan disturbar y procurando siempre realizar composiciones naturalistas y dentro de la corriente estética que se pretende transmitir.

### **Punto de vista**

La película comienza saliendo de negro y con un primer plano de Gerard Depardieu (Marin Marais adulto). Se trata de un primer plano fijo. En este preciso momento ya queda enunciado cual va a ser el funcionamiento de la película: el juego constante con el campo y el fuera de campo.

Tras un largo negro en el que sólo se oye una voz y música se sale por fundido al primer plano de Gerard Depardieu, un primer plano que en un alarde técnico Alain Corneau mantiene durante casi siete minutos. En este tiempo estamos constantemente oyendo música y voces, música y voces que se dan siempre en fuera de campo, aunque el espectador supone que deben ser homodieéticas. Aquí, si seguimos lo que se afirma en el texto “Cómo se analiza un texto fílmico”, nos encontraríamos ante un fuera de campo imaginario ya que en principio no se actualiza, luego, como posteriormente podemos constatar, al final de la película si se actualizará y se convertirá en aquello que se denomina fuera de campo concreto de esta forma se logra visualizar el contracampo de Marin Marais que hasta ese momento había estado negado al espectador.

De esta manera el director logra focalizar la atención del espectador sobre la voz y la persona de aquel que va a funcionar como narrador y punto de vista de la narración, el personaje de Marin Marais, puesto que todos los elementos y personajes restantes poco o nada tienen que aportar a esta narración. Ya en este primer plano se van enunciando aquellos elementos que van a funcionar a manera de *leitmotiv* a lo largo de la película: las distintas concepciones de la música, la austeridad y la opulencia, la luz y la oscuridad, las emociones, etc.

Este personaje se convertirá en un narrador homodieético que a la manera tradicional contará una historia en pasado de la cual él es parte y participa directamente. La fórmula utilizada para llevar a cabo esta narración no será otra que la utilización del *flash-back*.

La voz del Marin Marais adulto será el hilo conductor junto con la música que ha sido la que ha abierto la película y la encargada de cerrarla. Se tratará de una voz que prácticamente predominará sobre todas las posibles voces que aparecen, ya que debemos afirmar que los diálogos a lo largo de toda la película son escasos, se reducen a cortas intervenciones de los protagonistas. Lo que predomina es la voz en off que nos narra en pasado aquello que sucedió, además nos lo narra con abundancia de deícticos, construyendo un relato totalmente articulado y estructurado, espacial y temporalmente. La historia como decíamos se nos cuenta mediante un *flash-back*, cuya entrada se produce a través de este primer plano inicial y cuya salida describiremos más adelante por el interés estético que representa.

Sobre la primera parte del *flash-back* la voz del narrador elimina totalmente las voces restantes. Aquellas pueden aparecer como fondo, pero lo importante es esta voz que junto con la música nos va situando temporal y espacialmente, aquí abunda la elipsis y vamos pasando en cortos intervalos de la infancia de las niñas a la adolescencia, es en este momento en el que se produce un pequeño alto coincidiendo con la aparición en escena del joven Marin Marais, aquí se frena la rapidez temporal que nos ha llevado en pocos minutos a recorrer doce años y remarca la distancia que separa a los dos personajes principales. Una vez sale de la casa de los Sainte Colombe el joven músico, el tiempo vuelve a correr de forma inexorable y las elipsis son cada vez mayores hasta llegar a la secuencia del reencuentro del maestro y el discípulo. Al final de esta secuencia se sale del flash back y se vuelve al presente de la diégesis.

La salida del flash back es interesante desde el punto de vista de que se rompen las expectativas del receptor. El final de la secuencia de la transmisión del conocimiento finaliza con un primer plano de Gerard Depardieu situado en el costado derecho de la pantalla y con la mirada dirigida hacia la izquierda, donde teóricamente, en el fuera de campo, se encuentra situado el maestro. El siguiente plano y mediante corte pasamos a otro primer plano de Gerard Depardieu pero esta vez situado en el espacio donde debía encontrarse ubicado el maestro, de esta forma se da un salto espacio temporal que se podría considerar poco ortodoxo según las normas del montaje, pero que en caso que nos ocupa funciona a la perfección como una manera original de salir del *flash back*. Este recurso, además a nivel simbólico funciona con bastante fortuna, puesto que en este caso el ya viejo Marin Marais ocupa el lugar del maestro, es el maestro de música en ese caso y se hace merecedor de tal honor como explicita posteriormente el propio Sainte Colombe venido desde el mundo de los muertos.

Cabe hacer una puntualización con respecto al narrador y el punto de vista, en principio la narración se plantea como una narración en la que hallamos un narrador homodiegético, que cuenta la mayor parte de su historia en tercera persona refiriéndose al maestro, manteniendo una cierta distancia sobre la narración y dotando al relato de un cierto grado de falsa objetividad. De esta manera asistimos al relato de un narrador omnisciente que sabe todo de todos, algo que es imposible desde el mismo punto de vista de la narración, ya que es imposible que Marin Marais conociera todas las interioridades de su maestro a no ser que poseyera cualidades extranaturales. Pero esto

poco importa puesto que estamos hablando de un relato en el que la verosimilitud pasa a un segundo plano, en esta narración nos encontramos como ante una especie de realismo mágico donde podemos encontrarnos los aspectos mas reales junto con otros paranormales, cómo sino podemos comprender las apariciones y los regresos de los muertos al mundo de los vivos, cómo comprender los barquillos rotos si no abandonamos la verosimilitud y nos adentramos en lo poético.

### **A modo de conclusiones.**

Llegados a este punto, en primer lugar afirmar que se podría haber profundizado mucho más en el análisis de cada uno de los apartados. El presente trabajo no tenía otra pretensión que la de poder ejemplificar como distintos códigos artísticos. La narración, el color y el encuadre, la escenografía, el ritmo, la armonía, la melodía, etc. Pueden formar parte de otro en este caso más importante o más potente como es el caso del cine.

Carmona en “Cómo se comenta un texto fílmico” afirma que “en el caso del cine (...) nos permite hablar de ciertos códigos, no por débiles menos efectivos.” Estos códigos son códigos visuales relacionados con la iconicidad, la fotografía, perspectiva, planificación, iluminación y blanco y negro/color; los códigos gráficos; los códigos sonoros; y los códigos sintácticos.

Cómo hemos podido ver todos estos códigos forman parte del cine y están relacionados con otras artes como la pintura, la música, la literatura, el teatro, etc.

El cine tiene la capacidad de sincretizar todos estos códigos para un fin único el de comunicar que, como ya hemos afirmado anteriormente, es el fin último del arte. Para determinados aspectos se hacen necesarios diferentes modos de expresión, como bien se dice en la película “la música sirve para decir lo que las palabras no pueden decir”. El cine puede servir, como en este caso, para hablar de algo de lo que no se puede hablar utilizando un sólo código: el arte.

### Referencias bibliográficas

- CALABRESE, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- CARMONA, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*.  
Barcelona: Anagrama.
- JEANCOLAS, J. P. (1997). *Historia del cine Francés*. Madrid: Acento.
- MEYER, L. B. (2000). *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.  
Madrid: Ediciones pirámide.
- NIETO, J. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Publicaciones  
y ediciones SGAE.
- SANTI, P.M. de: *Cinema e pittura*. Giunti: Art Dossier n.16.
- SERRANO, S. (1988): *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*.  
Barcelona: Montesinos.
- STEFANI, G. (1998). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós.