

GEORGES DELERUE

*De la Nouvelle Vague
a Hollywood*

Juan Ignacio Valenzuela

Prólogo de Bruce Beresford

Proemio de Colette Delerue



rosetta

GEORGES DELERUE
De la *Nouvelle Vague*
a Hollywood

Juan Ignacio Valenzuela Moreno

PRÓLOGO DE BRUCE BERESFORD

PROEMIO DE COLETTE DELERUE

INTRODUCCIÓN

Georges Delerue. La pasión del músico del espectáculo

Al ilustre compositor alemán Franz Liszt se le atribuye una definición de la música de cuyo contenido se infiere un acento en los bellos sentimientos a los que contribuye como fuente privilegiada: “La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor; sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso”. No solamente se erige, pues, en corazón de sus autores, sino que extiende su manto al oyente, a aquel que se deleita con las notas de una partitura o el tañer del arpa y el repicar de las campanas. Asocia la música al bien y a la hermosura, a valores egregios de los que se convierte en refinada portadora y a los que naturalmente se inclina el ser humano. Más allá de la exactitud y de la fortuna que haya alcanzado esta definición, su contenido se acerca a la caracterización de la música escrita por Georges Delerue: un lenguaje del que se sirve el amor para expresar todo su hermoso fondo, su delicadeza, en la que la aparente sencillez de sus melodías es reveladora de una belleza pura, serena, que parece surgir de las abisales profundidades del alma.

La música fue su *raison de vivre*, de sentir y de respirar, el legado que dejó este honorable hombre en el apabullante acervo cultural de la humanidad. Una música atemporal que trasciende más allá de su elegancia y delicadeza para erigirse en algo sublime, fruto de la intensa labor creativa de un artista que sobrevivió a la guerra, a un accidente que a punto estuvo de dejarle confinado a una silla de ruedas, a profesores que no creían en él, a un entorno que le exhortaba a que siguiera los pasos profesionales de la figura paterna, *como debía ser*. Ante ese cúmulo de obstáculos que, progresivamente, se presentaron durante su infancia y adolescencia respondió con entereza, con decisión, con perseverancia... Pero es indudable que también fue asistido por la Diosa Fortuna que

interpuso en su viaje venturosas contingencias y felices encuentros que allanarían un sendero hasta entonces atestado de escollos.

La melodía, la aparente sencillez de su música y la necesidad de que llegara sin interferencias al espectador/oyente fueron pilares del pensamiento musical de Delerue. Para él, la música era un medio de comunicación y, como tal, debía ser entendida y disfrutada por el receptor del mensaje que, con su obra, pretendía transmitir; constituía, pues, un principio ineluctable de su creación. Para transmitir un mensaje es necesario saber utilizar correctamente unos códigos preestablecidos, unos códigos que él manejaba a la perfección, sin engañar al receptor, ya fuera el director en primera instancia o la audiencia en segunda. Sentía que las emociones que le transmitía el filme se sumergían en su conciencia y las manipulaba *libremente* (su única *esclavitud* era la propia película) a fin de potenciarlas y consolidar el mensaje de la obra, para llamar la atención sobre aquellas secuencias que necesitaban de su música para dotarlas de un significado específico. Por ello, fue consciente de cuándo componer unos pocos minutos que eran suficientes para la película, o si esta necesitaba más música, pero nunca minusvaloraba el papel de la composición para el audiovisual, ya fuera cine o televisión.

Delerue entendió las amplias posibilidades de la música para abarcar todos los posibles destinos que se abrían ante ella. No solo compuso para óperas y ballets, así como música concertista, sino que escribió música programática en todas sus vertientes, llevando a afirmar, sin ambages, que ningún compositor ha tenido la consideración de *músico del espectáculo* como Georges Delerue: así, creó maravillosas músicas para la escena, los espectáculos de luz y sonido, publicidad, radio, cine (cortometrajes y largometrajes, así como restauración musical de películas mudas), televisión... El Maestro de Roubaix se movió como pez en el agua entre las servidumbres impuestas por el audiovisual, entre los plazos

esclavizadores, imágenes hueras e instrucciones, a veces equívocas, a veces ambiguas, de unos directores que, por lo general, adolecen de una idea clara respecto a la música. Porque si bien estuvo cómodo con algunos de ellos, sufrió más con otros, cuya falta de humildad chocó con el carácter cercano y afable del compositor. A veces, la servidumbre se convirtió en libertad vigilada; en otras ocasiones en una libertad casi cercana a la que tenía cuando componía música autónoma, sin órdenes específicas, pero sin perder de vista las imágenes a las que servía de base. Un “haz lo que quieras” que era posible gracias a su veteranía y a la capacidad que había logrado tras muchos años en el mundo del espectáculo, pero que no siempre fue la mejor vía para inspiradas partituras, aunque siempre gozaran del marchamo de calidad que presumían su talento y profesionalidad.

Sin ánimo de realizar un estudio excesivamente laudatorio, caro a los hagiógrafos —aunque la admiración hacia un artista siempre es mala compañera para erradicar estos hábitos—, los testimonios de aquellos que le conocieron y trabajaron con él, aun esporádicamente, coinciden en afirmar la nobleza de espíritu, la caballerosidad, la bonhomía de un individuo sencillo y directo en el trato, aunque amante del detalle y de los pequeños y grandes lujos que su intensa dedicación le pudo procurar, quizá para saborear mejor una vida que comenzó con dificultades, en un ambiente que no invitaba a ver un Delerue músico y sí un Delerue obrero, pero, que a fuer de su tesón, esfuerzo y energía, cumplió su sueño de ser compositor. Fue un *self-made-man* que jamás olvidó sus raíces humildes, su sentido de pertenencia a una comunidad trabajadora, ni aun en sus años en Hollywood, como demuestra el hecho de que regresara a Roubaix a finales de los años ochenta para recibir un homenaje de sus paisanos y ser declarado Hijo Predilecto de la Villa, tributo que le emocionó hasta lo más profundo de su ser, mucho más que todos los premios que había recibido

en su dilatada trayectoria. Georges siempre mantuvo un trato próximo y amable a todo el que se acercaba a él, una relación que siempre era la misma ya fuera un poderoso productor o un humilde meritorio o estudiante de música. Son muchos los testimonios de profesionales que trabajaron con él que acreditan su nobleza, lealtad y gentileza y que irán apareciendo a lo largo de estas páginas. La productora Albina de Boisrouvray (*Lo importante es amar, Policía Python* 357) recuerda que “realmente disfruté trabajando con Georges. Tenía un gran talento que ponía totalmente al servicio de la historia y no del narcisismo de un compositor, como hacen tantos creadores”. El montador y músico Henri Lanoë (*Le cavaleur, L’Africain*) destaca su innegable profesionalidad y cómo se plegaba a las necesidades de un proyecto y a las directrices del cineasta: “El comportamiento profesional de Georges siempre ha sido perfecto durante años: respeto por las fechas planificadas para las grabaciones, siempre de buen humor, modesto, nunca caprichoso, buscando e inmediatamente encontrando una solución cuando (rara vez) ocurría un problema (este no fue siempre el caso con algunos otros músicos)”.

Lo que es evidente es la capacidad que ostentaba de empatizar con el espectador/oyente con su melodiosa música, que llegaba directamente a su corazón, como sus propios colegas señalan. Charles Bernstein (*El ente, Pesadilla en Elm Street*) afirmó que “la mayoría de los compositores desarrollan un estilo personal -o voz- a lo largo del tiempo. La voz de Georges siempre parecía venir directamente del corazón” (2000: 115-116). Bruce Rowland (*El hombre de Río Nevado*) opina que Georges “era un compositor muy talentoso que siempre fue capaz de "reinventarse a sí mismo" cuando el proyecto requería un enfoque diferente. También fue extremadamente versátil, siendo capaz de crear músicas para variadas películas y, sin embargo, a lo largo de su enorme cuerpo de trabajo, siempre permaneció Georges Delerue”. Por su parte, Richard Bellis (*It,*

Doublecrossed) subraya que “era un músico de una elegancia tal que ojalá yo tuviera. Gracia, emoción y romance: las mejores cualidades que puede tener un compositor para la pantalla”.

La música de Delerue ha sido calificada por aquellos que solo han sesgado su obra para perpetrar un análisis superficial, de almibarada, edulcorada y sensiblera, incluso de pastiche en el sentido peyorativo del término, estimando únicamente una parte de su trabajo para el audiovisual. Ciertamente es que la música más reconocible de su autor es aquella basada en cálidas melodías que calan hondo en el oyente, que puede reconocer una aparente simplicidad donde no la hay, una sencillez superficial que anula la complejidad armónica de muchas de sus obras. El músico de Roubaix siempre intentó ser fiel a la época en que transcurría la diégesis en sus composiciones para la escena, la pequeña o gran pantalla. Para él, era evidente que debía intentar captar el espíritu de la música compuesta en el período histórico en cuestión, al menos una proyección aproximada de su esencia. Eso no obstaba a que, puntual y sutilmente, integrara elementos sintéticos o electrónicos, o ciertas influencias jazz y rock, fruto de su permanente inquietud por todo tipo de músicas, con la orquesta tradicional (*input*) que conformaran un *output* más acabado, más vivo, pero sin abusar de ello: “Hace un tiempo, un productor neoyorkino me propuso escribir la música de una película sobre la Revolución de Octubre. Él deseaba que hubiera muchos sonidos electrónicos. Esa no pude hacerla”, declaraba en las páginas de *Cahiers du Cinéma*¹ ante los límites que él mismo consideraba no debían ser traspasados bajo ningún concepto. No concebía, por tanto, que una película ambientada en la Edad Media estuviera acompañada de música *medieval* realizada con sintetizadores, aunque sí respetaba la inclusión de sonidos electrónicos

¹ Entrevista de Thierry Cazals a Georges Delerue en *Cahiers du Cinéma*, nº 393, marzo de 1987, Le Journal des Cahiers nº71.

para apoyar la arquitectura sonora de la película, sin caer en el exceso; así, por ejemplo, prefería las composiciones de Maurice Jarre para las películas de Georges Franju que su notable creación con sintetizadores para *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985)². Para el francés, el músico para el audiovisual debía de cubrir todos los espectros, desde la música medieval hasta los sintetizadores y tendencias modernas, pero cuidando mucho de no ser anacrónico: “No me gustan mucho los anacronismos musicales, y prefiero componer cualquier cosa que no esté en contradicción con la Historia. Esto no es una posición intelectual, es solo una molestia instintiva. Colocar un acorde contemporáneo en una partitura destinada a una película histórica me ha dado la impresión de que se ha deslizado una frase de argot entre dos alejandrinos”³. Aunque resulte paradójico, escribió frecuentemente música neobarroca para historias ambientadas en épocas actuales, pero lo que podría parecer un anacronismo derivaba en intencionado en consonancia con lo que la historia demandaba y cómo veía la justificación de su uso. En este sentido, compone un tema neobarroco para de Castro, el adinerado personaje interpretado por Adolfo Celi en *El hombre de Río* para la fiesta que organiza en su mansión en la que los sirvientes visten a la moda del siglo XVIII. En *L’ingenu* (1972), Norbert Carbonnaux adapta a nuestros tiempos la sátira intemporal de Voltaire, lo que sirve de argumento al compositor para crear música neobarroca y para escribir piezas palaciegas y otras para clavecín, un instrumento recurrente entre los siglos XVI y XVIII. En la misma línea se hallan múltiples

² Actualmente no son tan relevantes las sesudas investigaciones de las fuentes histórico-musicales a las que tanto aprecio tenían compositores como Miklós Rózsa, Alex North o el propio Georges Delerue: así, músicos como Hans Zimmer usa la electrónica insistentemente en muchos de sus filmes de contexto histórico determinado; Nick Glennie-Smith, en *El hombre de la máscara de hierro* (*The Man in the Iron Mask*, Randall Wallace, 1998), elabora música barroca que combina con temas descaradamente herederos de su trabajo para *La roca* (*The Rock*, Michael Bay, 1996). Incluso Wendy Carlos hacía su particular versión de la música de Henry Purcell y Beethoven con su sintetizador *moog* en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971).

³ *Cinématographe* 80, noviembre de 1980, nº62.

ejemplos, algunos de los cuales iremos desgranando a través de estas páginas.

En su eclecticismo, fue también fiel exponente del vals *musette*, en el que el acordeón ejecuta las notas de la melodía y que, asociado a la cultura parisina de la *Belle Époque*, ha traspasado fronteras temporales para erigirse, incluso a modo de tópic, en descriptor de todo lo francés. No es extraño, pues, no solo que Georges dominara esta música, sino que realizadores extranjeros se la solicitaran para ilustrar o ubicar la historia en Francia. En cierta medida, su recurso llevó a que vieran en Delerue un músico “típicamente francés”, debido a que básicamente permaneció dentro de la tradición francesa (Dauncey, 2003: s/n).

En líneas generales, mantuvo su melódico estilo incólume a lo largo del tiempo. Por eso mismo, no es difícil rastrear su presencia en películas como *Le bel âge* (Pierre Kast, 1960) o *La pequeña pícara* (*Curly Sue*, John Hughes, 1991). Pero un estudio exhaustivo de la misma nos lleva a afirmar que no fue ajeno a la música de su tiempo, a la cinematográfica y a la absoluta. El jazz fue inspirador de su partitura para *Disparen sobre el pianista*; la música atonal fue base para *Malpertuis* o *Quelque part, quelq'un*; los bailables de los sesenta estuvieron muy presentes en *Los pianos mecánicos...* No fue amante de los sintetizadores y la música electrónica, por lo que no deja de ser paradójico que ganara su único Oscar con su romántica y neobarroca música para *Un pequeño romance* nadando entre dos grandes corrientes musicales del momento como eran el neosinfonismo, revitalizado por John Williams y Jerry Goldsmith, y la música de sintetizadores de Giorgio Moroder y Vangelis. Por eso mismo, fue

acusado de no evolucionar, de cercenar unas esperanzas que habían partido de sus primeras colaboraciones con Truffaut⁴.

Curiosamente, un compositor propenso a crear líneas melódicas reconocibles y *cantábiles* no es identificado por temas que hayan trascendido el medio para el que fueron creados y se hayan establecido en el imaginario colectivo que ha llegado a olvidar, incluso, el nombre de su creador. Solo el “tema de Camille” para *El desprecio* o la “Grand Choral” para *La noche americana*, vertebradores musicales de dos discursos metacinematográficos, pueden entrar en esta categoría y convertirse en dos himnos al cine. Aunque el primero lo fue por obra y gracia de Godard, de su ingenio y riesgo en su heterodoxo lenguaje narrativo; y el segundo por el carácter atemporal de una música, neobarroca, no atada a los cánones predominantes en el tiempo de su producción (aunque Delerue venía de componer música atonal para *Malpertuis*).

Estudiando su obra, fácilmente podemos colegir que el francés hacía suyo el desafío que afronta Ennio Morricone en la creación musical: conseguir que las músicas escritas fueran autónomas, que manifestaran su pensamiento y, al mismo tiempo, aumentaran el valor de la imagen, de acuerdo con la idea del director (Morricone, Ennio/De Rosa, Alessandro, 2017: 163). Aunque hay quien afirma que Delerue practicaba un estilo reconocible en exceso, no deja de ser cierto que era su particular voz, algo de lo que se preciaban tener los compositores de la vieja escuela, que también gozaban de su propia identidad, dentro de su versatilidad: John Barry, Jerry Goldsmith, Maurice Jarre, Alex North, Bernard Herrmann, Miklós Rózsa... Son muchos los nombres que nos vienen a la memoria y que reconocemos en cuanto escuchamos los primeros compases de sus partituras, en clara confrontación a la mayoría de nombres de la música

⁴ Así, por ejemplo, en la revista *Dirigido por* (nº 198, enero de 1992), Tomás Fernández Valentí tachaba de música altisonante del empalagoso Georges Delerue en su crítica de *La pequeña pícaro*.

cinematográfica actual, que están plegados a las presiones de directores y productores que buscan la reiteración del mismo sonido, probado ya con éxito en las producciones *mainstream*, sin dar pie a la creatividad, a la originalidad de la que muchos, sin duda, son capaces. No es raro, pues, encontrar en los últimos tiempos compositores en los que se han puesto fundadas esperanzas, pero que finalmente acaban por hundirse en la mediocridad artística cuando ni siquiera han llegado a una etapa de madurez. Solo algunos músicos como Alexandre Desplat o Hans Zimmer han encontrado ese equilibrio entre exigencias comerciales y creatividad musical.

Las claves de su estilo, de su voz, las desgrana Frédéric Talgorn (*Robot Jox, Fortaleza infernal*), en lo que él denomina *Misterio Delerue*:

No sé si hay un estilo musical de Delerue, per se. De hecho, creo que hay un misterio de Delerue, un enigma sobre su producción musical tomada en su totalidad, que siempre me ha intrigado. Y a menudo me arrepiento de no haberle preguntado nunca sobre esto. Lo que quiero decir es esto: hay, en mi opinión, tres Georges Delerue(s). Lo veo casi como un caso de múltiples personalidades musicales. Para decirlo de manera sucinta, corriendo el riesgo de ser caricaturesco:

La primera sería: Georges Delerue escribe música para películas.

Aparte de un buen número de excepciones notables e importantes, gran parte de su música en esta categoría muestra un lenguaje caracterizado por la simplicidad armónica (casi coral en muchos casos) y la sencillez rítmica (lo que no significa que sea simplista. De hecho, su habilidad y competencia son obvias en todo momento, incluso en su estilo más simple...).

La segunda sería: Georges Delerue escribe música de concierto.

*Como mencioné anteriormente, uno solo tiene que escuchar su *Mouvement Concertant*, su violín u otros conciertos suyos para darse cuenta al instante del tipo*

de arte y educación musical que poseía y, lo que es más importante, de lo que tenía que decir. Todos los niveles están aquí: armónica, rítmica y estructuralmente, es rico, complejo, grandioso a veces, y no engañará a los oyentes con gusto por un complejo programa musical.

La tercera sería: Georges Delerue escribe música para instituciones académicas (concursos de música, etc.).

Pienso aquí en algunas piezas que escuché, que fueron escritas ad hoc, y cuyo propósito principal era mostrar la capacidad técnica de los solistas instrumentales. De nuevo, música muy bien elaborada, pero quizás demasiado limitada por la desiderata de las ocasiones. Aunque la inventiva que muestra en algunas de estas piezas, si mi memoria me sirve, fue bastante impresionante.

Entonces, ¿cuál es este misterio al que he aludido?

*Bueno, lo que encuentro realmente intrigante es el hecho de que, especialmente en su música para película, estos tres mundos rara vez se encuentran. Hay, por supuesto, bastantes excepciones: partes de *El carnaval de las tinieblas*; algunos pasajes de *Agnes de Dios*, por nombrar solo algunos. Pero, en general, parece que hay tres mundos internos estéticos aquí, que son vecinos cercanos pero que no parecen disfrutar mutuamente de la compañía. Esto es extraño, pero constituye un caso de estudio interesante y supone una razón más para interesarse por la música de Georges Delerue.*

Continuando con las elucubraciones de Talgorn, cabe extender ese misterio a la camaleónica y epatante destreza para escribir ya no solo en el estilo que demandara la obra audiovisual en cuestión (o, en su caso, quien estuviera a cargo de su dirección), sino también para construir grandes retablos musicales en todos los espectáculos en los que formó parte; su notable eficiencia no solo en el cumplimiento de los acuciantes plazos, sino en reescribir y orquestar pasajes musicales enteros en pocas horas; su *estajanovista* disposición para el trabajo, que le ocupaba horas y horas de

intensa creación... Todo ello explica la asombrosa cantidad (y calidad) de la obra que ha legado, pese a fallecer a la *temprana* edad de 67 años. Delerue concebía la obra en su integridad, su implicación no desfallecía desde la escritura sobre el pentagrama hasta la orquestación, una labor que disfrutaba y que planificaba en su integridad: “Ser compositor significa hacer el trabajo de principio a fin. No tengo “negros” porque ya es tan delicado encontrar el timbre o el emplazamiento de un acorde que si otro interviniera no tendría confianza. Por eso elijo a los músicos también”⁵. El trabajo de orquestrar formaba parte de la escritura musical del francés y no podía concebir que se le privara de tal acción, que para él era un auténtico goce: “Yo no podría privarme de la orquestación, por la buena razón que, a menudo, las líneas melódicas nacen de una concepción orquestal, para mí en todo caso. Cuando veo las imágenes, pienso en primer lugar en un clima general (la noción de “oculto”, para *El último metro*, por ejemplo) y ese clima engendra la idea de un timbre, después de una instrumentación, después de una melodía. Todo se concreta finalmente en la mesa de montaje”⁶. Una divertida anécdota ilustra estas declaraciones del músico: durante la producción de *Paseo por el amor y la muerte* (*A walk with love and death*, John Huston, 1969), el productor Carter DeHaven le había señalado que el filme requería una música cercana al estilo barroco de Jean-Baptiste Lully. Cuenta Delerue que este extremo no admitía discusión para ambos, pero la sorpresa de DeHaven surgió al inquirirle por otros elementos del proceso de *scoring*: “¿Quiénes son los arregladores o los orquestadores a los que te gustaría llamar?”. “No, no, respondí, orquesto yo mismo”. “Ah, ¿un director de orquesta entonces?”. “No, no, dirijo yo mismo”. Un silencio. Y después me mira (y dice): “¡Si eres un hombre del Renacimiento!”⁷.

Para Delerue era un placer escribir para cuerdas, pero también para instrumentos de viento madera y viento metal. Instrumentos como el

⁵ *Première* 25.

⁶ *Cinématographe* 80, *ibíd.*

⁷ *ibídem.*

clarinete, el corno inglés o el oboe están muy presentes en sus composiciones. Tom Boyd, afamado oboísta con más de 1300 películas en su haber, participó en muchos de los *scores* hollywoodienses del Maestro: “Todo lo que puedo decir sobre Georges es que le encantaba el oboe y yo fui afortunado de tocar muchos de los bellos solos que escribió. Como hablaba muy poco inglés, solo puedo decir que él y yo tuvimos una maravillosa relación musical. Muy exigente, siempre estaba al borde de mi silla. Si a él no le gustaba la forma en que un músico tocaba algo, este obtenía solo la mirada directa de Delerue. Él sabía exactamente lo que quería. Aparentemente, estuve a la altura desde principios de los ochenta cuando viene a Los Ángeles para componer en películas hasta su muerte después de terminar el *score* de *En busca del amor*. Aparte de esto simplemente aparecía y él me contrataba de nuevo. Siempre supe que iba a tener que subir mi nivel de ejecución a un nivel muy alto con Georges”.

En muchas de sus obras era actuación usual que Delerue fuera proclive a que determinados instrumentos alzaran su voz sobre el conjunto orquestal, para lo cual prestaba especial atención al adecuado equilibrio en la mezcla, una fase a la que no se mostraba ajeno desde el inicio de la grabación, como reconoce el *scoring mixer* Bobby Fernandez: “Georges se involucraba mucho en la grabación viniendo a la sala de control a escuchar el *playback* y compartir impresiones con el director. En cuanto a los equilibrios orquestales y solista él equilibraba la orquesta en el escenario. Si había un problema con un solista (o cualquier otro instrumento) que destacara demasiado o no se escuchara, yo decía que necesitaba más o menos del solista y él hacía ese ajuste en el escenario. Del lado de la mezcla, todo iba muy bien porque nos tomábamos el tiempo para equilibrar la orquesta durante la grabación”.

Método de trabajo en el audiovisual

Georges tenía auténtica devoción por la composición y la orquestación, tareas que ocupaban gran parte de su rutina diaria. En este sentido, Emmanuelle Lalande recuerda que “la jornada profesional de Georges se ve rápidamente: aparte de las proyecciones o cuando el director venía a casa a escuchar, él trabajaba, trabajaba, trabajaba. Las vacaciones, los fines de semana, no tenían una significación real”.

Esa rutina se evidenciaba también en el método de trabajo que desarrollaba con la mayoría de los directores con los que colaboraba, que, según sus propias palabras, era el siguiente: “Primero leo el guion y tengo un encuentro con el director del film para ver si tenemos una idea aproximada tras la lectura del mismo. A veces pasa que un guion que en principio te parece malo luego resulta una buena película, aunque también sucede lo contrario. Ya después espero a que la fase de montaje esté casi terminada, y una vez que se proyecta la película ya tengo una idea más o menos vaga de por dónde van a ir las cosas”⁸. “La primera cosa que hay que tener en este trabajo, son precisamente las ideas musicales, si no... Hay que saber respetar los estilos dependiendo de la música que queremos hacer, ser capaz de componer una música del Renacimiento como un *boogie-woogie* y pasando por la música pop o la electro-acústica”⁹. Realizaba, acto seguido, un *découpage* de la película en bruto, que quedaba especificado en la fase de *spotting*: “Hablo con el director y vemos en qué puntos del film debe entrar la música y es cuando se hace la arquitectura sonora de la película. Finalizada esa fase de trabajo me retiro a casa y me pongo a componer, y luego interpreto al piano cómo es la música y procuro que la oiga el director. Solo dispongo de tres o cuatro semanas para componer la partitura musical, al menos en Europa, porque en Estados Unidos te dan más tiempo”¹⁰. “Luego se trata de una ciencia

⁸ Entrevista de Javier de Pablo en *ABC*, 11 de noviembre de 1983.

⁹ *Première* 25.

¹⁰ Entrevista de Javier de Pablo en *ABC*, *ibíd.*

exacta, porque si debes tener 3'16'' de música en una escena, no son 3'15'' ni 3'17''¹¹. En cuanto al orden de composición de los temas que constituyen el *score*, “me es imposible comenzar por la mitad o el final de la película. Tengo la necesidad de escribir la música en orden, comenzando por los genéricos, a la manera de una auténtica arquitectura sonora”¹².

El espíritu Jaubert

Georges siempre profesó respeto y deferencia a sus compañeros de profesión: por supuesto, a sus coetáneos, algunos de los cuales eran buenos amigos, como Pierre Jansen —paisano y compañero en el Conservatorio de Roubaix, cuyo estilo estaba en las antípodas del practicado por Georges—, Michel Legrand o Michel Colombier. En Estados Unidos, Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Henry Mancini o Jerry Goldsmith, a quien apreciaba mucho. Por extraño que pudiera resultar, le gustaba menos John Williams “porque no se renueva tanto”¹³. Entre las composiciones cinematográficas que le subyugaron especialmente en su juventud, se encontraba el *score* firmado por Franz Waxman para *Objetivo Birmania* (*Objective Burma!*, Raoul Walsh, 1945), la partitura de Henri Sauguet para *Les amoureux sont seuls au monde*, Henri Decoin, 1948) y la bellísima música de Arthur Honegger para *Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946), al tiempo que respetaba a músicos del cine clásico francés como Maurice Thiriet y Jean-Jacques Grunenwald y sentía una inclinación especial por Georges Van Parys y su música para *Mujeres soñadas* (*Les Belles de nuit*, René Clair, 1952), a la que estimaba como “una pequeña obra maestra de inteligencia”¹⁴.

¹¹ *Première 25*.

¹² Entrevista de Thierry Cazals a Georges Delerue en *Cahiers du Cinéma*, *ibíd.*

¹³ Entrevista realizada por Jean-Pierre Bley a Georges Delerue realizada en Angers el 11 de diciembre de 1986 y publicada en *Positif*, nº 389-390, julio-agosto de 1993.

¹⁴ *Cinématographe 80*, *ibíd.*

Pero si un compositor acaparó todas las atenciones y elogios de Delerue durante toda su vida fue Maurice Jaubert. Para Bertrand Tavernier, “Jaubert fue, probablemente, el mejor compositor de bandas sonoras de esa época, el más diverso, el más atrevido, el que mejor comprendía las películas, de una forma muy íntima y poderosa, y el que mejor entendía la puesta en escena, el primer compositor que captó las posibilidades que ofrecían las películas”¹⁵. Para Delerue fue, simplemente, “la verdad”¹⁶.

En paralelo a Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold en Hollywood, Jaubert estableció los fundamentos de la composición para el cine, que se mantuvieron incólumes durante décadas. El firmante de *14 juillet* (René Clair, 1933), *L’Atalante* (Jean Vigo, 1934) o *Amanece (Le jour se lève)*, Marcel Carné, 1939) supo entender la importancia de la dosificación de la música en su unión con las imágenes cinematográficas en aras a evitar los pleonasmos en los que incurriría un uso inadecuado de la misma. Su música era el alma de la película, la encargada de enfatizar sus emociones y, como tal, una saturación excesiva podía ir en contra de su carga narrativa. De alguna forma, intentaba evitar parecerse a los músicos hollywoodienses a los que Delerue llamaba “grifos del cine de Hollywood”: “parecía como si estuvieran abriendo el grifo de la música en una película y ¡la dejaban caer hasta el final!”¹⁷. Simultáneamente, Jaubert comprendió la integración racional de todos los elementos que conforman la banda sonora de la película, diálogos, sonido y música, para sacar el máximo partido posible a su trabajo, que no debía *imponerse* al resto de componentes que derivaría en un desequilibrio sonoro inapropiado.

¹⁵ *Las películas de mi vida (Voyage à travers le cinéma français)*, Bertrand Tavernier, 2016). Tavernier dedica el documental sobre las películas que forjaron su cinefilia a, entre otros, Georges Delerue.

¹⁶ *Écran 75*, nº 39, 15 de septiembre de 1975.

¹⁷ *ibídem*.

La admiración de Georges hacia el compositor prematuramente desaparecido con solo cuarenta años fue tal que, en buena lógica, entendió la adaptación de su música por Truffaut en varias de sus películas de la segunda mitad de los años setenta, fruto de la adoración que también le profesaba el cineasta parisino, al tiempo que abogaba por sentirse cercano en sus trabajos para el cine al “espíritu Jaubert”, confirmando el postulado de que “menos es más” y el uso racional de las armonías y de la potencial capacidad narrativa que tenía una instrumentación adecuada. Como consecuencia de su veneración, Delerue le tributaría algunos sentidos homenajes, como la dirección de un concierto con su música en Sevilla en 1983 y la grabación en 1986 de un disco con algunas de sus inmortales composiciones cinematográficas: *Amanece*, *L’Atalante*, *Le Pete Chaperon Rouge* (Alberto Cavalcanti, 1930), *Carnet de baile* (*Un carnet de bal*, Julien Duvivier, 1937) o *El muelle de las brumas* (*Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, 1938).