

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.21.6463>
Investigación

Música programática en el eje narrativo fílmico. El caso *V de Vendetta*

Programming Music in Film's Narrative Axis. V for Vendetta as a case study analysis

María Jesús Cabello Bustos
mariajesuscabello@hotmail.com
Universidad de Córdoba

Sugerencias para citar este artículo:

Cabello Bustos, María Jesús. (2022). Música programática en el eje narrativo fílmico. El caso V de Vendetta. Tercio Creciente 21, (pp. 113-126), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.21.6463>

CABELLO BUSTOS, MARÍA JESÚS. Música programática en el eje narrativo fílmico. El caso V de Vendetta. Tercio Creciente, enero 2022, pp. 113-126, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.21.6463>

Recibido: 02/07/2021
Revisado: 12/11/2021
Aceptado: 20/12/2021
Publicado: 28/01/2021

Resumen

Piotr Ilich Tchaikovsky compuso en 1880 una obertura con motivo de la conmemoración de la victoria del ejército ruso sobre las tropas napoleónicas invasoras. 125 años después, su obra se incorpora diegéticamente al cine, en concreto, a la representación cinematográfica del ficcional pueblo británico oprimido promoviendo su lucha y rebelión contra el yugo de un gobierno dictatorial y totalitario. El objetivo del presente artículo es analizar la carga narrativa que puede aportar una música clásica preexistente, en este caso programática, a las imágenes cinematográficas. El caso seleccionado para

Abstract

Piotr Ilich Tchaikovsky composed in 1880 an overture on the occasion of the commemoration of the victory of the Russian army over the invading Napoleonic troops. 125 years later, his work is diegenetically incorporated into the cinema, specifically, the cinematographic representation of the fictional oppressed British people promoting their struggle and rebellion against the oppression of a dictatorial and totalitarian government. The objective of this article is to analyze the narrative load that a preexisting classical music, in this case programmatic, can contribute to cinematographic

analizar es la utilización de la *Obertura 1812* op.49 de Tchaikovsky en la película *V de Vendetta* del año 2005.

Palabras clave

Intertextualidad; música programática; Tchaikovsky; Obertura 1812; V de Vendetta

images. The case selected for analysis is the use of Tchaikovsky's *Obertura 1812* op.49 in 2005's *V for Vendetta* movie.

Keywords

Intertextuality; program music; Tchaikovsky; 1812 Overture; V for Vendetta.

1. Introducción

V de Vendetta (*V for Vendetta*, McTeigue, 2005) es una película del año 2005 dirigida por James McTeigue, con guion de las hermanas Wachowski y protagonizada por Natalie Portman y Hugo Weaving. Tras el éxito mundial que las hermanas Wachowski tuvieron con la creación -tanto guionistas como directores- de la trilogía *Matrix*¹, escribieron el guion para adaptar a la gran pantalla el exitoso cómic que Alan Moore creó en la década de los 80 bajo nombre homónimo. La trama de la película -y del cómic- gira en torno a una sociedad futurista distópica que bebe de los grandes clásicos de este género: *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953), *Un mundo feliz* (*Brave New World*, Huxley, 1932) y, principalmente, de la obra más conocida de George Orwell, 1984 (1949). El protagonista, conocido como V, viste en todo momento una máscara de Guy Fawkes y un traje con capa para ocultar su identidad. Se trata de un terrorista antisistema cuyo propósito es derrocar al estado totalitario que se ha instalado en Gran Bretaña tras una guerra nuclear mundial y que se encarga de controlar a la población a través de cámaras, pantallas, control absoluto de la información y de los derechos y libertades de los habitantes; al más puro estilo como el que creó Orwell con el personaje del *Gran Hermano*, el ojo que todo lo observa. Al luchar contra este estado totalitario dirigido por un único líder² y partido y con el fin de recuperar la equidad, libertad y justicia para el pueblo, el protagonista no es considerado como un terrorista sino como un antihéroe. Como guiño adicional a la adaptación cinematográfica de la novela de Orwell, el actor que interpreta al líder en esta película, John Hurt, es el mismo que protagonizó la adaptación de la novela de Orwell realizada en 1984 por Michael Radford.

En los casi 100 años de la existencia del cine sonoro³ ha habido numerosas ocasiones donde se ha utilizado música clásica, ya sea únicamente instrumental u ópera. El cine no deja de ser una evolución del teatro y la ópera, de ahí que el tratamiento narrativo de estos géneros esté muy relacionado. No podemos hablar de la importancia que la música ha tenido en el

1. *The Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) y *Matrix Revolutions* (2003). Con la primera parte de la trilogía, los hermanos Wachowski sentaron las bases de lo que sería el cine de ciencia ficción del siglo XXI. El film fusiona un guion que introduce una teoría filosófica apoyada en *La Biblia* y las obras clásicas griegas, unos efectos visuales innovadores y posteriormente copiados hasta la saciedad y una banda sonora donde predominaba la electrónica en las escenas de acción.
2. El líder del partido único en el comic de Alan Moore se llama Adam Susan, pero en la película se le cambia el apellido por Sutler, "apellido mucho más masculino y con cierta similitud fonética al de Adolf Hitler, con el que comparte una manera similar de ascender al poder" (Romero, 2013)
3. *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Crosland, 1927) se considera la primera película sonora al utilizar un sonido sincronizado durante toda la película.

cine desde sus inicios sin mencionar la estrecha relación con la ópera y más en concreto, con Wagner quien, con su revolución del drama musical, sentó las bases de lo que posteriormente sería definido como narrativa cinematográfica:

Todo el trabajo de evolución del cine y de perfeccionamiento cumplido por ciertos cineastas del cine mudo consistió en intentar, por diferentes medios, alisar la continuidad del filme para hacer de él un solo y único movimiento continuo, exactamente como ciertos pioneros sucesivos, de Gluck a Wagner, lo habían intentado con la ópera. (Chion, 1997, p.52).

El interés de estudio dimana del significado añadido que una música preexistente puede imprimir a la narración audiovisual, a tenor del significado que ella misma posea. En este caso, con la utilización de la *Obertura 1812* op.49 de Piotr Ilich Tchaikovsky, un claro ejemplo de música programática, se incide en el hecho de querer aportar el significado que la obra de Tchaikovsky lleva implícita a la narrativa cinematográfica. Al utilizar esta música programática se genera una intertextualidad con el significado de la obra. Respecto a ésta, término originalmente acuñado por Julia Kristeva en su obra *Semiótica* (1981), hacemos uso del estudio fijado por Genette, incorporando el término de Kristeva como uno de los tipos de transtextualidad, el cual la definió, de manera restrictiva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p.10) y a ésta la clasificó en varias formas: la cita, el plagio y la alusión. Si bien Genette se refirió en su estudio a la literatura, sus definiciones son extrapolables a las demás artes, como en este caso a la música y a la cinematografía.

2. Del cómic al cine

La adaptación de obras literarias al cine ha generado multitud de estudios de investigación sobre la relación entre estas artes, fomentados por la masiva utilización en el entorno cinematográfico de obras literarias a fin de ser adaptadas como narraciones audiovisuales. En este campo se puede destacar la obra *De la literatura al cine* (2000) de José Luis Sánchez Noriega, donde realiza un pormenorizado estudio de las teorías publicadas y modelos de análisis, para finalmente ejemplificar dichos estudios y modelos con una serie de adaptaciones, tanto nacionales como internacionales. Dentro de la clasificación de las adaptaciones que define Sánchez Noriega según la dialéctica fidelidad/creatividad (2000, p.64-67), se puede encuadrar la adaptación de un cómic dentro del concepto *Adaptación por transposición*, definida como

A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario (Sánchez Noriega, 2000, p.64).

En la transposición de cómics al celuloide es importante diferenciar el tipo de cómic. A priori, implica ser una tarea más compleja adaptar una obra con trasfondo social y un peso narrativo importante como la obra que nos ocupa que hacerlo con un facsímil de una aventura de superhéroes de las que están llenando las salas de cine en los últimos años. No es que el llamado *Universo Cinematográfico de Marvel* esté haciendo mal, de hecho, está demostrando sobradamente que su fórmula funciona -económicamente hablando-; podemos remitirnos a sus éxitos en taquilla, su público fiel y cada vez más numeroso y sus números incuestionables, aunque en la mayoría de estas películas se percibe que están basadas en historias que fueron creadas hace treinta años para entretener a un público mayoritariamente adolescente, por lo que no dejan de ser sencillas historias con apenas profundidad narrativa pensadas únicamente para su disfrute ocasional. Dentro de esas novelas gráficas adaptadas al cine también hay casos muy dignos, como es el caso de la trilogía desarrollada por Christopher Nolan sobre el héroe enmascarado de Gotham City: *Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (The Dark Knight, 2008) y *El caballero oscuro: La leyenda renace* (The Dark Knight Rises, 2012) que, basadas en un muy buen material de Frank Miller, son consideradas superiores al resto de adaptaciones cinematográficas de novelas gráficas de superhéroes. Como en toda transposición literaria, si el material de origen es bueno, la adaptación cinematográfica tiene una buena base desde la que partir.

Una de las principales cuestiones al abordar el traspaso de un texto literario a uno fílmico es la reducción y simplificación de contenido. El cómic V de Vendetta tiene una trama demasiado extensa para poder adaptarla a la gran pantalla en una sola película, por lo que se ha procedido a eliminar distintas partes de la historia y, a su vez, se ha realizado algunas modificaciones en la narrativa a fin de presentar una más fácil de digerir por el público objeto al que está dirigida. Hay cambios que no afectan a la trama en sí, como que el ascenso al poder del líder tenga lugar al ganar abrumadoramente unas elecciones tras infundir miedo en la población a través de unos ataques terroristas con armas biológicas realizados por el propio gobierno, en lugar de utilizar la historia original que recrea una sociedad que ha dado poder al partido gobernante después de una gran crisis producida tras una guerra nuclear. El propio autor comenta que quizás pecaba de ingenuidad, “el hecho es que la historia sugiere que es posible sobrevivir a una guerra nuclear. Y, que yo sepa, hoy por hoy eso no es posible” (Moore,

2005, p.6). Igualmente se realiza un distinto final, si bien no modifica el mensaje de lucha contra la opresión fascista implícito en ambas versiones, donde se encuentra al gobierno totalitario de la novela gráfica inspirado en la política conservadora que impulsó durante muchos años el conservadurismo inglés al ascender al poder Margaret Thatcher, mientras que en la versión cinematográfica se muestra una versión más orwelliana, fuente indudable de los orígenes de este cómic.

3. Intertextualidad: La música como discurso narrativo

Nada más iniciar el film, acompañando a los títulos de crédito, se combina el sonido predominante de unos tambores con las notas iniciales de la *Obertura 1812* op.49 de forma extradiegética, que continua hasta comenzar la narración introductoria en voz over de Evey, la coprotagonista de la historia.

Recuerden, recuerden, el 5 de noviembre. Conspiración, pólvora y traición. No veo la demora y siempre es la hora de evocarla sin dilación. Pero... ¿qué ha sido del hombre? Sé que se llamaba Guy Fawkes y sé que en 1605 quiso hacer saltar por los aires el Parlamento Británico. Pero, ¿quién era realmente? ¿Cómo era? (McTeigue, 2005).

Esta narración se presenta mostrando imágenes en *flashback* de los sucesos ocurridos en 1605 y, a medida que avanza la narración, la música de Tchaikovsky deja paso a una música incidental creada para la película por Dario Marianelli. Tras esta introducción narrada en presente, comienza la historia principal de la película, sobre eventos que ya han ocurrido, a fin de dotar al espectador de la suficiente información con la que situar el relato narrado. La partitura utilizada, compuesta por Tchaikovsky para conmemorar la victoria del ejército ruso ante las tropas de Napoleón en 1812, se erige en protagonista de la película cuando apenas han pasado unos minutos del inicio del film, en la escena donde el protagonista V, tras rescatar a Evey, la invita a un "concierto":

V: ¿Te gusta la música, Evey?

Evey: Supongo.

V: Verás, soy una especie de músico y me dirigía a ofrecer una actuación muy especial.

Evey: ¿Qué clase de músico?

V: La percusión es mi especialidad, pero esta noche mi intención es reunir a toda la orquesta para este evento tan particular y sería un placer que me acompañaras [...] Te prometo que en tu vida habrás visto nada igual. (McTeigue, 2005).



Figura 1. Este concierto se lo dedico a la señora Justicia (V de Vendetta, McTeigue, 2005).

Tras sacar su batuta y dedicar el concierto a la ausente justicia, comienza a sonar por los altavoces instalados en Londres por el sistema totalitario -esta vez de forma diegética- los últimos compases del *Lento* dando paso al inicio del *Allegro vivace* de la *Obertura 1812* op. 49 mientras se muestra la cúpula de *Old Bailey*, sede del Tribunal Penal Central de Inglaterra y Gales, coronada por la estatua de bronce de la Dama de la Justicia, con una espada en una mano y una balanza en la otra, sincronizando los salvas⁴ del final de la *obertura* con las explosiones y destrucción de *Old Bailey*, acompañado de fuegos artificiales.



Figura 2. Obertura 1812 op.49, cc. 387-394 (Tchaikovsky, 2015, p.63).

4. Tchaikovsky dejó escrito en la partitura, cual instrumento musical, el momento en que debían de utilizarse salvas de artillería para enfatizar la celebración de la victoria rusa.

La elección de esta pieza corresponde a la intención de vincular lo que está ocurriendo en la trama con el significado que aporta la obra utilizada. La *Obertura 1812* op. 49, al homenajear la victoria rusa sobre las tropas de Napoleón, simboliza la lucha contra la opresión. En septiembre de 1812, el ejército del emperador Napoleón I de Francia, en su afán por conquistar Rusia, se dirigía hacia Moscú. La batalla más importante de esta campaña fue la que lo enfrentó al ejército ruso del zar Alejandro I de Prusia en la conocida como *Batalla de Borodínó*. Tras la victoria francesa en ese enclave, las tropas imperiales francesas continuaron su marcha hacia Moscú, donde encontraron una ciudad desierta, sin suministros para las tropas e incendiada, previsiblemente por sabotaje del ejército ruso⁵ al utilizar la táctica de *tierra quemada*⁶ en su retirada. Philippe-Paul de Ségur (2010), mariscal del ejército napoleónico, narra en sus memorias cómo solo seis semanas después, Napoleón ordenó la retirada de sus tropas abandonando la conquista de Moscú al no poder solucionar los problemas de suministro para abastecer a más de 100.000 soldados en la capital rusa y padecer el frío del invierno que ya había comenzado, sumado a las guerrillas de la resistencia rusa que estaban repartidas por toda la ciudad y cada vez eran más efectivas en su lucha contra las tropas napoleónicas (Segur, 2010).

Todos estos acontecimientos acaecidos desde el comienzo de la *Batalla de Borodínó* hasta la retirada de las tropas imperiales francesas y los festejos rusos posteriores es lo quiso reflejar Tchaikovsky al componer su *Obertura 1812*. Con ello podemos precisar que la partitura comprende dos intertextualidades muy definidas: por un lado se remite al ejército imperial francés a través de su himno nacional, *La Marsellesa*; y por otro utiliza el himno ruso *Dios salve al zar*⁷ para representar a las tropas rusas.

La obra está formada por un único movimiento en el cual se narra desde el anuncio de la declaración de guerra contra Francia hasta la victoria festejada por el pueblo ruso. El esquema de la obra comprende cinco *tempos*: *Largo*, *Andante*, *Allegro giusto*, *Largo* y *Allegro vivace*:

- *Largo*: constituye una corta introducción de carácter lírico, en un principio a cargo

5. En su obra *Guerra y Paz* (1869), Tolstói atribuye los incendios preferentemente al descuido de las tropas de Napoleón y no a tácticas del ejército ruso.

6. Consiste en destruir con fuego todo lo que pueda resultar útil para las tropas invasoras: víveres, cosechas, puentes o lugares donde refugiarse, entre otros.

7. Este himno no fue compuesto hasta 1833 tras encargo del zar Nicolás I. El himno oficial ruso en 1812 era un himno que utilizaba la melodía del himno británico *God save the King* (recuperado de <https://loff.it/the-music/dios-salve-al-zar-aleksei-lvov-242555/> el 22 de noviembre de 2019).

de violonchelos y violas, posteriormente alternados con los instrumentos de viento-madera, basada en una melodía religiosa rusa que simboliza el temor e inquietud del pueblo ruso tras la declaración de guerra contra Francia al conocer que las tropas napoleónicas avanzan hacia ellos. La representación mediante la melodía religiosa se debe a que la declaración de guerra fue comunicada al pueblo ruso a través de las iglesias. Seguidamente se incorpora el viento-metal y la percusión elevando la tensión.

- *Andante*: se trata de una melodía rápida de carácter militar a cargo de oboes, trompas y clarinetes con acompañamiento de percusión, donde se está representando el camino recorrido por ambos ejércitos a fin de encontrarse en el campo de batalla.

- *Allegro giusto*: es el tempo más extenso de la obra. En este fragmento se representa la batalla entre los dos ejércitos. Por un lado, se repite continuamente el himno francés, *La Marsellesa*, a cargo de las trompas, representando la embestida inicial del ejército francés y sus primeras victorias, a la par que esta melodía va ganando en potencia mediante un *crescendo*. Posteriormente se presenta esta melodía en *diminuendo*, a modo de símil de la derrota de las tropas francesas tras su entrada en Moscú, utilizando primero la cabeza de *La Marsellesa* para continuar con el final de dicha cabeza para representar a las unidades del ejército imperial retirándose, mientras aumenta en intensidad el tema tocado por las cuerdas, que simboliza la creciente victoria del ejército y resistencia rusa.

- *Largo*: continuando con la victoria rusa sobre las tropas napoleónicas, aparecen los primeros disparos de cañón simbolizando el triunfo ruso y seguidamente se escucha el tema inicial de la obertura, nuevamente reflejando el estado de ánimo del pueblo ruso, esta vez acompañado por la totalidad de los instrumentos de la orquesta y por campanas de celebración de la victoria.

- El *Allegro vivace* viene acompañado por un aumento de la intensidad en la celebración, intensificado por un cambio de *tempo*. Reaparece el tema principal del andante en *fortissimo* como cierre triunfal del pueblo ruso homenajearo la victoria de su ejército contra las tropas invasoras.

Así, con esta obra, Tchaikovsky recreó el simbolismo de la lucha contra el opresor y es este el que dota de significado al utilizar la obra del compositor ruso en la secuencia de la destrucción de *Old Bailey*. No únicamente ocurre en este momento, sino que, en la escena final de la película, donde el antihéroe consigue su objetivo final con la destrucción del parlamento británico, la *Obertura 1812* vuelve a sonar en sus compases finales junto a las explosiones, esta

vez finalizando en sincronía película y música junto a la misma voz en over de la protagonista que inició la historia y ahora narra su final. La película comienza con las notas iniciales de la obra y termina con las finales, creando una vinculación global con la obra de Tchaikovsky.

La utilización intertextual de la *Obertura 1812* op.49 es una idea transferida desde la obra original de Alan Moore y David Lloyd (2005). En el volumen número 8 del cómic, en su tercera página, se puede localizar una pequeña viñeta con la partitura que V va a interpretar y en la que se puede distinguir el nombre de la obertura.

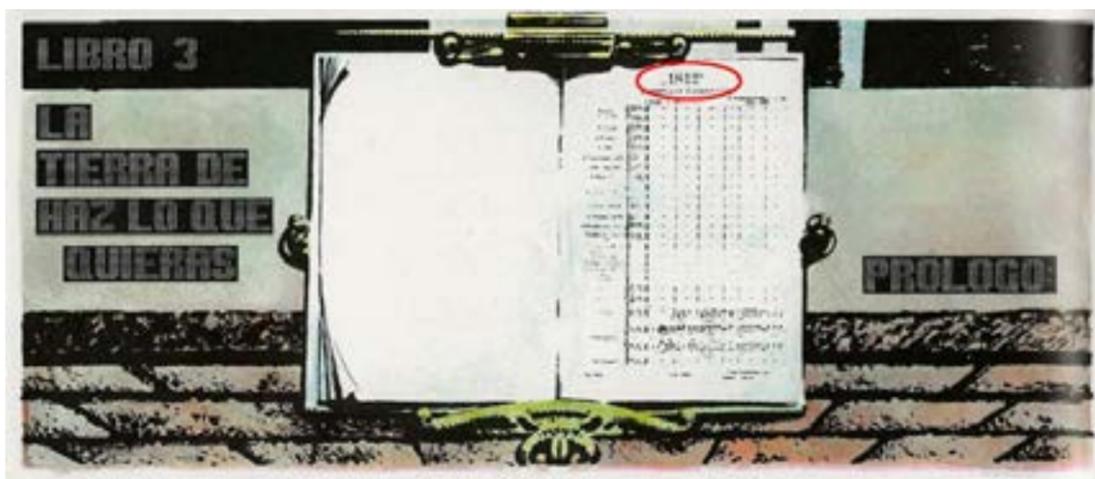


Figura 3. Viñeta (Cómic *V de Vendetta*, Moore y Lloyd, 2005, vol.8, p.3).

Seguida a esta viñeta comienza la destrucción de la torre de comunicaciones de Londres mientras se muestra a V actuando como un director de orquesta dirigiendo las explosiones.

Como se puede observar el significado que toma la obra de Tchaikovsky en el cómic es el mismo que en la película de McTeigue, si bien aquí el mérito está en que ha conseguido transferir el significado de una obra musical a un objeto no audible. Este hecho resulta bastante más difícil de apreciar para el lector de la obra, lo que no elude que, aunque sean pocos los lectores capaces de reconocer la obra y percibir su significado, esta sea una referencia muy bien conseguida y desarrollada por el autor, acorde totalmente a la estructura y mensaje que se pretende dar: la lucha contra la opresión totalitaria y la resistencia ante ella.

4. Utilización similar, resultado desigual: El club de los poetas muertos

Del mismo modo que se ha utilizado para *V de Vendetta*, se encuentra de forma muy sutil una referencia a la *Obertura 1812* op.49 en la película *El club de los poetas muertos* (*Death poets society*, Weir, 1989). La trama de esta película, dirigida por Peter Weir con guion de Tom Schulman y ganadora del óscar al *Mejor guion original* en 1990, narra la historia de un grupo de jóvenes estudiantes preuniversitarios en una clásica y rígida institución académica norteamericana. Se muestra cómo el profesor de literatura recién llegado, John Keating -interpretado por Robin Williams-, quiere acceder a las mentes de sus estudiantes para hacerles reflexionar, enseñarles a pensar y alejarse del conformismo. El centro educativo está basado en un modelo rígido educativo donde se pretende y en muchos casos consigue, modificar la conducta del alumnado eliminando su propia personalidad a voluntad del profesorado regente, dando como resultado alumnos en los que se les vuelca información sin dejar lugar a fomentar su propio pensamiento.

En la primera escena donde los alumnos conocen al profesor Keating, este entra por una puerta del aula y sale por otra mientras silba una melodía, que no es otra que un fragmento de la *Obertura 1812*. Igualmente vuelve a utilizar la melodía en una escena posterior en los jardines de la academia cuando los alumnos van en su búsqueda y él, ignorando sus llamadas -a fin de que reflexionen sobre su actitud-, silba de nuevo la obertura de Tchaikovsky.



Figura 4. Fotograma (*El club de los poetas muertos*, Weir, 1989).

El significado de la utilización de esta obra se encuentra en la identificación del grupo de jóvenes estudiantes como los reprimidos por la academia opresora y dictatorial. El profesor Keating a través de su silbido intenta inculcar veladamente la rebelión de estos jóvenes contra el sistema, como se puede reconocer en la escena en el patio donde explica a los estudiantes que no deberían caminar todos iguales sólo por el miedo al rechazo por caminar distinto, sino formar su propia identidad, creando un símil a la existencia humana:

No les he hecho salir para ridiculizarles, les he hecho salir para ilustrar la cuestión de la conformidad. La dificultad de mantener las propias convicciones frente a los demás. Aquellos de ustedes que estén pensando "yo hubiese caminado de otro modo", pregúntense a sí mismos por qué daban palmadas. Todos necesitamos ser aceptados, pero deben pensar que sus convicciones son únicas, les pertenecen, aunque a otros puedan parecerles raras e inaceptables. (Weir, 1989).

Finalmente, el destino del profesor Keating distará del antihéroe V, ya que, a pesar de demostrar haber conseguido inculcar sus consejos en sus alumnos y conseguir que se revelen contra el sistema -ya sean las normas internas del colegio o los preceptos de sus padres-, no siempre se puede obtener la victoria. En esta ocasión el conformismo de la realidad se impone a la utopía que en muchas ocasiones es la victoria del oprimido contra el poder.

5. A modo de conclusión

A lo largo de este texto hemos querido resaltar la diferente relación que otorga a la narrativa audiovisual el utilizar una música preexistente en una escena en lugar de una música original o incidental. Siendo conscientes del público objetivo al que está destinada una película tipo *blockbuster* como la analizada en este documento, es reseñable que el director haya querido ser fiel a la idea del cómic original y mantener esa intertextualidad generada con la partitura sinfónica de Tchaikovsky, buscando ese pequeño porcentaje del público que podrá apreciar la transmisión de todo este acontecimiento histórico que transmite la obra musical utilizada.

De este modo, en base a lo analizado en este texto sobre la utilización de la *Obertura 1812* op.49 en *V de Vendetta* -y el significado referencial en *El club de los poetas muertos*- se puede constatar cómo se ha transmitido el significado que el compositor ruso dio a través de su obra más programática. Esta obra sinfónica detalla los pasos de la invasión de las tropas imperiales napoleónicas, desde la batalla inicial en Borodinó hasta su retirada de una devastada

Moscú, así como incide en mostrar el estado anímico del pueblo ruso: la preocupación inicial mostrada a través de la lenta melodía ejecutada por violoncelos y violas y el júbilo final con el *tutti* de la orquesta, a un ritmo vertiginoso, celebrando la retirada del ejército francés. Asimismo, recrea a través de la inserción de fragmentos musicales del himno nacional francés y del himno imperial ruso la representación de los ejércitos en batalla, generando una intertextualidad en la imagen fílmica que representa la lucha y posterior victoria sobre el enemigo opresor.

En *V de Vendetta*, la utilización que se hace de la obra de Tchaikovsky en los momentos más relevantes de la película sirve para reivindicar la revolución que se lleva a cabo en ésta, guiada en esta ocasión por la lucha de un único antihéroe en su afán por transmitir e impregnar al pueblo de la necesaria revolución y eliminación del sistema dictatorial, sin olvidar su sed de venganza personal con quienes experimentaron con él y le convirtieron en el actual ser, entregando finalmente su vida a cambio de poder conseguir su principal objetivo.

Referencias

- Chion, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1997). La música en el cine. Barcelona: Paidós.
- Tchaikovsky, P.I. (2015). Obertura 1812 [Partitura]. Recuperado el 2 de mayo de 2021 de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/403720/rfna>
- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Haft, S., Witt, P.J., Thomas, T. (Productores) y Weir, P. (Director). (1989). Deads Poets Society [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.
- Huxley, A. (2000). Un mundo feliz (Brave New World). Barcelona: Plaza & Janés.
- Kristeva, J. (1981). Semiótica 1. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Michels, U. (2003). Atlas de música, 1. Madrid: Alianza Editorial.
- Michels, U. (2003). Atlas de música, 2. Madrid: Alianza Editorial.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6463>
Investigación

Moore, A. y Lloyd, D. (2005). *V de Vendetta*. Barcelona: Planeta Deagostini.

Orwell, G. (1995). 1984. Madrid: RBA Editores.

Romero, A.J. (2013). *V de Vendetta: viñetas revolucionarias*. Recuperado el 16 de marzo de 2021 de <http://huelva24.com/art/41320/v-de-vendetta-vinetas-revolucionarias>

Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Ségur, P. (2010). *La derrota de Napoleón en Rusia*. Barcelona: Duomo.

Silver, J., HILL, G., Wachowski, La., Wachowski, Li. (Productores) y McTeigue, J. (Director). (2005). *V for Vendetta* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Tolstói, L.N. (2011). *Guerra y paz*. Barcelona: El Aleph Editores.