

LA MÚSICA DE CONCIERTO EN EL CINE ESPAÑOL POSTERIOR A 1975³⁰⁰

VICENTE GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

En este trabajo se pretende trazar una aproximación al estudio de la utilización de la música de concierto preexistente en el cine español posterior a 1975. La elección de este objeto de estudio surgió, en principio, de un interés general por el uso de la música del concierto en las bandas sonoras musicales. Por otro lado, la coincidencia del IV Simposio Internacional «La Creación Musical en la Banda Sonora» con la I Jornada de Estudio «Música y cine en España» ayudó a efectuar la acotación geográfica. En cuanto a la cronología escogida, existen referencias a la utilización de la música de concierto en películas anteriores a la muerte del general Franco. Sería el caso de los comentarios en torno a *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) que efectúa el profesor Radigales en su artículo «Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos»³⁰¹. Teniendo en cuenta lo anterior, resultaba interesante abarcar un arco cronológico posterior y que incluyera películas más cercanas a la actualidad. En definitiva, se decidió partir desde 1975 —como punto de inflexión relevante desde el punto de vista histórico y social— hasta llegar a una época reciente que, finalmente, resultó ser el año 2004.

Por lo que se refiere al planteamiento metodológico, se descartó una primera opción: realizar un estudio monográfico sobre algún director que utilice habitualmente música de concierto —un caso bien conocido sería el de Carlos Saura— o bien asumir como criterio unificador algún género cinematográfico. Finalmente, la opción elegida ha sido escoger varios casos, películas inicial-

³⁰⁰ El autor dedica este artículo a Carlos Cuéllar y a Áurea Ortiz.

³⁰¹ RADIGALES, Jaume. «Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos». *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 23.

mente diferentes entre sí que pueden aportar una primera aproximación al objeto de estudio. No se ha pretendido un análisis exhaustivo de cada caso aunque, de hecho, se incluyen películas en las que se podría presentar un estudio mucho más amplio de la presencia de la música de concierto preexistente. Ahora bien, esa focalización hubiera redundado en limitar el número de filmes y, en consecuencia, la panorámica hubiera sido más reducida.

En cuanto a los criterios utilizados para seleccionar las películas propuestas ya se ha indicado que el primero era presentar un grupo de filmes que abarcaran un arco cronológico amplio. Este acercamiento panorámico presentaba una gran ventaja: obtener una visión más extensa y variada del cine español de los últimos treinta años. Un segundo criterio fue descartar musicales o películas con argumento basado en música, ya que parecía más interesante estudiar el uso de las obras de concierto preexistente en películas de ficción que, en principio, no tuvieran una relación directa con el tema musical. Con ello, se podría observar las opciones de directores y compositores a este respecto, analizando las soluciones aportadas.

Un tercer criterio se basaba en buscar en cada película una utilización diferente de la música de concierto. Por un lado, se incluyen casos en los que se usan las piezas preexistentes sin transformar, tal y como fueron creadas, pero estableciendo los cortes y duración adecuada al contexto de cada escena o plano. Han resultado de especial interés los casos en los que las decisiones relativas a selección, adecuación y utilización han sido tomadas por los propios directores. Por otro lado, se presentan películas en las que aparecen músicas de concierto adaptadas de distintas formas por compositores que han seguido las indicaciones del director. También se ha intentado utilizar ejemplos en los que la música de concierto aparecía de forma diegética y extradiegética.

Otro criterio aplicado a la selección ha sido proponer un grupo de filmes marcado por la variedad estilística, es decir, ejemplos de características muy diferentes. Así, en los casos propuestos encontramos películas intimistas junto a producciones de época o filmes que constituyen una auténtica rareza en el contexto del cine español junto a otros que se ruedan con una clara intención comercial. Ejemplos producidos con una vocación evidente de repercusión internacional y, a la vez, coproducciones que permiten a un director desarrollar su veta más personal. En conclusión, una variedad que permita alcanzar esa idea de aproximación panorámica citada antes.

Un último criterio lo constituyó el comentar películas de directores significativos en la historia del cine español. Resultaba atractivo contrastar obras de cineastas de la relevancia de Carlos Saura o Víctor Erice, con otros que presentan una trayectoria amplia como Gonzalo Suárez, o una solidez de oficio como José Luis Cuerda o Adolfo Aristarain. El orden en el análisis de las películas se efectúa siguiendo la cronología de los estrenos respectivos.

1. *CRÍA CUERVOS...* (CARLOS SAURA, 1975)

Comenzar este trabajo con una película de Carlos Saura resulta casi obligatorio. Además de su trascendencia en el cine español de las últimas décadas, la música adquiere una gran importancia en la producción de Saura. En el prólogo a una biografía de Roque Baños publicada en 2002, el director realizaba estas declaraciones sobre la relevancia que el arte musical tiene en su filmografía:

Mi amor a la música ha hecho que me preocupara de su utilización en el cine. Ha sido y sigue siendo una de mis obsesiones desde que empecé a dirigir películas. Aprendí pronto que la imagen y la música eran como hermanos que se amaban o se detestaban. Nunca pude soportar el empleo de la música en las películas en donde se subraya todo sistemáticamente³⁰².

De hecho, se podría haber dedicado en exclusiva la ponencia a las películas de Carlos Saura en las que emplea música de concierto preexistente. En estas obras se pueden observar diferentes utilizaciones y tratamientos de este tipo de música. Desde bandas sonoras musicales basadas en piezas seleccionadas por él mismo hasta películas en las que las obras preexistentes las han escogido músicos que colaboran con él y que, en algunos casos, las han adaptado. Todo ello sin contar con la utilización de música de concierto en películas musicales que, por serlo, escapan del objetivo de este artículo. Este sería el caso de *El amor brujo* o *Iberia*. Por otro lado, la relación profesional de Saura con la música se ha extendido a su labor como director de escena en distintas óperas o en ballets. Como último ejemplo sintomático, cabe citar que la película que en estos momentos tiene pendiente de estreno es *Io, Don Giovanni*, filme en el que centra su atención sobre el libretista Lorenzo Da Ponte, colaborador de Mozart en tres de sus grandes óperas.

En definitiva, la importancia de la producción de Saura en el campo analizado en este artículo motiva que sea el único director del que se comentan dos películas de diferentes etapas. La primera propuesta es *Cría Cuervos...*, película que se incluye en este estudio pese a estar rodada en 1975. La razón es que, como señala Sánchez Vidal, su difusión se desarrolló en 1976 con Premios como el Especial del Jurado en Cannes. Asimismo, obtuvo un gran éxito comercial en España y supuso el primer triunfo internacional de Saura, especialmente en Francia y en Estados Unidos. Además de ser una obra que coincide con el inicio del cambio a la democracia en España tras la muerte de Franco, Sánchez Vidal señala que también refleja una transición significativa en la producción del propio Saura: se vuelca en temas personales —la tía de la niña protagonista es un trasunto de una familiar suya— y se aleja de los temas relacionados con la Guerra Civil. Otro dato a reseñar de la importancia de *Cría Cuervos...* en la

³⁰² SAURA, Carlos. «Prólogo». SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Madrid: Ocho y Medio, 2002, p. 14.

filmografía del director es que se trata de su primer guión en solitario y, en definitiva, constituye una película en la que se reconoce claramente la importancia del pasado y de los recuerdos³⁰³. Precisamente, el filme se desarrolla a través de Ana, la protagonista femenina, que rememora desde el futuro —año 1995— los acontecimientos de 1975, justo después de la muerte de su padre, cuando ella tenía ocho años. Se trata por tanto de *flashbacks*, no es relato objetivo, son los recuerdos de 1975 tras haber transcurrido dos décadas. De todos modos, la película se desarrolla con un absoluto protagonismo de la niña, interpretada por Ana Torrent.

Una primera pista sobre el interés del tratamiento musical en esta película ya había sido aportada por Joan Padrol³⁰⁴ pero, al estudiar con más detenimiento *Cría Cuervos...*, llama la atención que el tratamiento musical haya sido realizado por el propio Carlos Saura a partir de música preexistente. Esta utilización destaca por la inteligencia y sutileza con la que está efectuada. Ello no debe sorprender si atendemos a las palabras del propio cineasta:

Yo trabajo mucho sobre la implicación del sonido con la imagen. No como hacen los americanos, ¿verdad?, terror, bam, bam, bam... persecución, bam, bam, bam, ... Lo hacen muy bien, cuidado, está (John) Williams con una orquesta gigantesca... A mí me gusta una música más recoleta, más pequeña, más precisa³⁰⁵.

Para apreciar esa sutileza y precisión en la aplicación de la música preexistente no hace falta concentrarse en la música de concierto. El uso de una canción *pop* tan simple como *¿Por qué te vas?*, compuesta por José Luis Perales e interpretada por Jeanette, adquiere una rica dimensión como música que acompaña a la niña protagonista en sus juegos y, sobre todo, si relacionamos la letra de la canción con lo que ocurre en la imagen. No resulta extraño que Saura se empeñara en utilizarla en contra de la opinión de otros participantes importantes de la producción. El director lo cuenta de esta manera en una entrevista reciente: «Tanto Geraldine Chaplin, mi mujer de entonces, como el productor, Elías Querejeta, insistieron en que era una canción espantosa. Después, fíjate tú, fue número uno en medio mundo»³⁰⁶. Algo similar se podría decir de la copla *¡Ay Mari Cruz!*, interpretada por Imperio Argentina y que identifica de forma inmediata a la abuela de la niña.

El primer fragmento de *Cría Cuervos...* que consideramos importante desde el punto de vista de la música de concierto utilizada sería los títulos de crédito

³⁰³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, pp. 97-99.

³⁰⁴ PADROL, Joan. *Cine y Música. Guía del oyente*. Barcelona: Salvat, 1988, pp. 117-18.

³⁰⁵ GAVILÁN, Juan Antonio; LAMARCA, Manuel. *Conversaciones con cineastas españoles*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002, p. 58.

³⁰⁶ SARDÁ, Juan. «Carlos Saura: 'Este país nunca endiosa y eso es bueno, así nunca te lo crees del todo»». *El Cultural*, 22-XI-2007, p. 49.

iniciales. El diseño gráfico de los créditos destaca por su sobriedad y, a continuación, aparece un sencillo álbum familiar de la protagonista, lo cual tiene mucho sentido ya que el aspecto que se desarrolla en la película es, precisamente, la vida de Ana en relación con su familia. Para acompañar estas imágenes iniciales de gran simplicidad pero, a la vez, muy significativas, Saura selecciona una música de concierto muy adecuada: la primera parte de la *Cançó i dansa n° VI* de Frederic Mompou (1893-1987). Sólo es una parte —la canción— porque Saura no incluye la danza ya que su velocidad rápida e intensidad fuerte no se correspondería con las características anteriormente comentadas. La *Cançó* presenta rasgos como una melodía directa, un escaso desarrollo en la altura o el uso de la textura de melodía acompañada, lo que potencia esa idea de sobriedad y de esencialidad que aparece en el inicio del filme y que, a la vez, caracteriza a gran parte de la obra de Mompou.

La segunda escena planteada presenta una visión que tiene Ana tras recordar la agonía final de su madre antes de morir. La capacidad para traer de nuevo a la vida la presencia de su madre se explica de esta manera por Saura: «Ana cree poseer el poder de matar y también el poder de hacer desaparecer lo que le parece bien, y resucitar lo que desea para poderlo convocar. Por ejemplo, es capaz de desear intensamente la presencia de su madre y ésta aparece y se integra en su vida»³⁰⁷. En esta recreación que realiza Ana se muestra la relación de cariño y cercanía con la madre a través de la música de concierto preexistente. En la escena se observa que la madre es pianista y, de hecho, la voz de la narradora —Ana en edad adulta— nos informa de que se planteó dedicarse profesionalmente a ello. De forma significativa, la niña le pide que interprete su pieza favorita: la madre empieza a tocar y escuchamos la *Cançó VI* de Mompou. Por tanto, la importancia de la pieza no sólo se limita a incluirla como fondo de los títulos de crédito sino que, sobre todo, la pieza de Mompou «es» la madre. Este hecho resulta de gran trascendencia en una película en la que el tema central lo constituye la relación materno-filial. Ese intenso cariño justifica que Ana niña envenene a su padre —o, al menos, eso cree— puesto que durante mucho tiempo trató mal a su madre. En resumen, la importancia de la música de Mompou en la película resulta patente en este fragmento de utilización diegética.

Por tanto, con la selección de músicas preexistentes Saura retrata y caracteriza a las mujeres de la familia de Ana, la protagonista. La propia niña se asocia con la canción de Jeanette, la abuela con la copla interpretada por Imperio Argentina y la madre de Ana con la pieza para piano de Mompou. En definitiva, se trata de un tratamiento estudiado en profundidad por parte del director.

Para terminar, resulta interesante recoger las siguientes declaraciones de Saura porque, a través de su lectura, se puede deducir la cantidad de vivencias y recuerdos personales del propio director que incluye *Cría Cuervos*... Simultánea-

³⁰⁷ Cit. en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Op. cit.*, p. 102.

mente, se puede comprender la gran importancia que tiene la música en su vida:

Mi amor por la música nace de mi madre, que fue pianista profesional un escaso tiempo, y que todos los días, cuando yo era chico, deslizaba sus dedos de forma vertiginosa sobre el teclado del piano vertical que reinaba en una de las habitaciones del piso de Menéndez y Pelayo de Madrid. [...] Hay imágenes y sonidos que perduran por las inextricables relaciones que establecen las neuronas de nuestro cerebro. Una de las cosas que permanecen es mi amor a la música³⁰⁸.

2. *EL SUR* (VÍCTOR ERICE, 1983)

Una década después de *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice rueda una película intimista que, actualmente, sigue considerando inacabada. Pese a ello, debemos analizarla tal cual y como nos ha llegado. El argumento se desarrolla mediante los *flashbacks* de Estrella, la protagonista, que desde una edad adulta recuerda la relación con su padre en dos etapas de su vida: la infancia y la adolescencia. Como señala Carlos F. Heredero, sus recuerdos seleccionados muestran el proceso de conocimiento del misterio que envuelve a su progenitor. Agustín (Omero Antonutti) tiene un pasado desconocido para su hija en una ciudad del Sur que, conforme avanza la película, se va aclarando. En este camino de progresivo conocimiento aparecen una serie de elementos que ilustran ese viaje vital. Heredero señala con gran claridad que este camino de conocimiento es presentado por Erice a través de un cambio múltiple, que va de las sombras a la luz, del Norte del Sur, del mito que supone el padre para Estrella—los poderes de Agustín como zahorí— a la realidad de una vida fracasada que finalmente se trunca con el suicidio³⁰⁹.

Desde el punto de vista del espectador, *El sur* destaca por la sobriedad con la que está planteada y, a la vez, por un trabajo muy elaborado de elementos como la fotografía, a cargo de José Luis Alcaine. Justamente, en esta dirección de precisión y sutileza hay que enmarcar el tratamiento musical efectuado por el propio Erice. Se trata de una selección y adecuación de música preexistente que destaca, precisamente, por la concisión y el detalle. Así, Erice se decanta por una limitación de recursos musicales en cuanto a la música de concierto preexistente que aparece, en todos los casos, de forma no diegética. Otro tipo de músicas, como los pasodobles, sí que tienen una función diegética. En el caso de las piezas de concierto, el director establece una restricción tímbrica: básicamente va a utilizar música de cámara, lo cual incide en esa sobriedad a la que se ha hecho referencia con anterioridad.

³⁰⁸ SAURA, Carlos. *Op. cit.*, p. 13.

³⁰⁹ HEREDERO, Carlos F. «El Sur». *Antología crítica del cine español 1906-1995 flor en la sombra*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 845-46.

Las sonoridades utilizadas en cuanto a la música de concierto serán el cuarteto de cuerda —con obras de Ravel y Schubert— y piezas para piano solo. En plena conexión con los comentarios anteriores de Carlos F. Heredero, la cuerda acompaña a escenas dominadas por la tristeza, presentadas desde la sombra, es «la música del Norte», que se relaciona con la progresiva decadencia de Agustín. El piano, por el contrario, es «la música del Sur», la que va a acompañar a Estrella en el descubrimiento de la verdad y en la preparación de ese viaje cuya realización no pudo rodar Erice. De hecho, cuando suena al piano la fotografía cambia: la claridad supera a las sombras y hacen acto de presencia los colores. En definitiva, Erice elabora el tratamiento musical de forma plenamente coherente con el resto de elementos de la película.

La primera escena propuesta aparece al comienzo de la película y narra la muerte del padre. Estrella —interpretada en su edad adolescente por Iciar Bollain, en su primer papel como actriz— adivina la realidad antes que nadie: Agustín le ha dejado bajo su cama el péndulo de zahorí y, de forma inmediata, comprende que esta ausencia es para siempre. La reacción resulta de una sobriedad y, a la vez, de una emotividad muy efectiva: desaparece la voz narrativa y Erice nos muestra un primer plano del rostro de Estrella, que llora en silencio. De forma sintomática, esta imagen aparece acompañada por el fragmento inicial del tercer movimiento del *Cuarteto de cuerda en fa mayor* de Maurice Ravel (1875-1937). La selección de Erice resulta muy significativa porque este movimiento presenta la indicación expresiva *Très lent*. Por tanto, la velocidad lenta se une a la tímbrica de cuerda que, como ya se ha indicado, se relaciona con el padre, las sombras, el Norte, etc. Además, el inicio del fragmento no está a cargo del violín sino de la viola, lo que aporta un timbre más grave. Por otro lado, la posterior aparición del trémolo transmite una inestabilidad que se complementa con la sensación de fragilidad proporcionada por una dinámica débil.

La siguiente escena propuesta tiene una gran importancia en el contexto de la película: Estrella niña —interpretada por Sonsoles Aranguren— comienza a relacionar el misterio de su padre con un Sur que no conoce y que se materializa en esta escena a través de unas postales. Desde el punto de vista visual, el colorido de las postales —el Sur— contrasta con el mundo de sombra y de colores oscuros que acompaña al padre y al Norte. En cuanto al tratamiento musical, la elección de Erice es modélica: siguiendo con la sobriedad de recursos, el director selecciona ahora una pieza para piano solo. La elección resulta muy significativa puesto que se trata de un fragmento de la *Danza nº 5 «Andaluz»*, de la colección *Danzas Españolas* de Enrique Granados (1867-1916). A partir de este momento, el Sur ya tiene música y constituye uno de los escasos elementos que identifica a ese lugar geográfico. Incluso la música de Granados tiene otra connotación más allá de la ubicación: adquiere el significado del conocimiento o, lo que es lo mismo, clarificar el secreto de su padre. Las características de la pieza de Granados contribuyen a esa claridad. Presenta una melodía con mucho más vuelo y con más abundancia de notas que los fragmentos de cuerda seleccionados, la altura es, en general, más aguda, etc.

Seguidamente se propone una escena que supone una excepción en este trabajo: no presenta una banda sonora musical sino una de ruido. La razón que justifica su inclusión es que muestra el cuidado de Erice al trabajar la banda sonora y su integración con los elementos del lenguaje cinematográfico: guión, montaje, etc. La ubicación argumental es la siguiente: tras ver una película interpretada por Laura —el amor que tuvo en el Sur— Agustín le escribió una carta. En esta escena asistimos a la lectura por parte del padre de Estrella a la contestación de Laura. La acción se sitúa en el café Oriental, el mismo lugar en el que él le había escrito la carta. Una voz en *off* —la propia Laura— lee el contenido de la contestación y en este texto se aprecia la existencia de una relación que se rompió de forma abrupta, el tiempo de separación transcurrido y, sobre todo, la recriminación de ella por su reaparición.

Como sonido de fondo a la lectura se escuchan los sonidos producidos por un afinador de pianos que está trabajando sobre un instrumento situado en la misma sala del café en la que Agustín lee la carta. Aquí se observa el modélico uso del sonido por parte de Erice: el contenido de la respuesta/carta nos habla de una situación que se rompió y que, pese al esfuerzo de Agustín por retomarla o, al menos, normalizarla, está demasiado desajustada, es decir, desafinada, como para reiniciarla positivamente. La importancia del piano en escena es remarcada por el propio director cuando le dedica un primer plano al instrumento. Simultáneamente, y para intensificar más la situación, Agustín calla y se escuchan con pleno protagonismo esos sonidos no-afinados o desajustados, es decir, sonoridades que reflejan la relación entre Laura y el padre de Estrella.

La última escena de *El Sur* que se propone coincide con el final de la película: la voz de Estrella adulta nos informa de que, para recuperarse de la muerte de su padre, la envían con su abuela al Sur. Por fin, la protagonista —en edad adolescente— va a conocer el lugar del que surge todo el misterio y debido a ello prepara con cuidado el viaje. Con estos preparativos se cerrará el *flashback* con el que se iniciaba la película. El fragmento tiene una importancia esencial: Estrella conseguirá finalmente averiguar el misterio que rodea a su padre y, con ello, esa aspiración a conocer la verdad será alcanzada. La preparación del viaje recibe —en coherencia con el resto de la película— un tratamiento visual sobrio y totalmente efectivo por parte de Erice. El protagonismo está concedido a Estrella (Iciar Bollaín) y, simultáneamente, a los objetos que ha ido recogiendo de su padre y que le han dado las pistas para ir aclarando el origen de ese misterio que todavía no conoce. Además de las postales, su diario, un billete... se observa el péndulo, es decir, viaja con el instrumento casi mágico que permitía a su padre conocer la verdad, alcanzar el conocimiento³¹⁰. Por lo que se refiere al tratamiento musical, Erice aplica la coherencia, en cuanto Estrella-narradora nos informa de ese viaje al Sur aparece como fondo musical la música asociada

³¹⁰ AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 198.

a ese lugar, es decir, la *Danza n.º 5 «Andaluza»* de Granados. Es la banda sonora musical del Sur que ya aparece en los preparativos y que nos traslada a ese lugar antes incluso de que la protagonista llegue a él.

3. *REMANDO AL VIENTO* (GONZALO SUÁREZ, 1987)

Las razones cinematográficas que justifican el estudio de *Remando al viento* son diversas y de relevancia. En primer lugar, se trata de una película muy ambiciosa para el momento en que fue *filmada* puesto que se trataba de un filme de época, rodado en inglés con actores internacionales y con una filmación desarrollada en varios países. En definitiva, estamos ante una obra realizada con una clara vocación de éxito internacional. Otro factor relevante es que obtuvo varios premios que respondieron positivamente a la ambición de planteamiento comentada anteriormente.

En cuanto a las razones musicales, aparece una bastante evidente: durante toda la película se utiliza música de concierto preexistente. La otra causa que justifica el estudio de este filme es la participación del músico Alejandro Massó que, a requerimiento del director Gonzalo Suárez, efectuó la selección y adaptación de diversas piezas de música de concierto. Massó participó durante los años ochenta y primeros noventa en películas de directores muy importantes. Así, colaboró con Saura (*El Dorado, Ay Carmela, Pajarico*), Gonzalo Suárez (*Don Juan en los infiernos*) o Josefina Molina (*Función de noche*). Durante estos años, su figura estuvo rodeada de polémica, debido a declaraciones sobre su propia profesión como la que seguidamente se incluye y que recogió Alejandro Pachón: «La música de cine no va a dejar ninguna huella». En esta entrevista, señalaba la originalidad de sus adaptaciones de música preexistente al definir las como música «tratada». En concreto, resumía su «tratamiento» para *Remando al viento* con recursos como duplicar secciones orquestales en grabación o el refuerzo electrónico de algunas partes. La simplicidad de su argumento se puede ver reflejada en frases como ésta: «Si hay mayor superficie, grandes panorámicas, pues más orquesta, como en *Remando al viento*»³¹¹.

Dejando aparte declaraciones como las anteriores, su trabajo tuvo muchos detractores por la sobreabundancia en la utilización de música de concierto preexistente. Sin embargo, de toda su producción, Joan Padrol destaca, justamente, *El Dorado* y *Remando al viento*. De hecho, los define como «trabajos sólidos y muy profesionales»³¹². Sirva, por tanto, el análisis de la película de Gonzalo Suárez como reflejo de la trayectoria de un músico que, desde hace unos años, ya no trabaja en las producciones audiovisuales.

³¹¹ PACHÓN, Alejandro. «Alejandro Massó: Argumentos para la controversia». *Música de Cine* XII (abril-junio 1994), pp. 61-62.

³¹² VALLS GORINA, Manuel, PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, p. 242.

En cuanto al argumento general, Suárez —autor también del guión— plantea una ficción sobre los personajes reales que estuvieron en el entorno de la creación del libro *Frankenstein*, de Mary Shelley. Además de la propia escritora, aparecen su marido —el escritor Percy Shelley—, Lord Byron, Clara Clairmont —hermana de Mary— y el doctor Polidori, secretario de Byron. La clave de la trama es el poder de la imaginación; de hecho, esta energía creativa de Mary Shelley provoca que «su» Criatura —el famoso monstruo, popularizado por la película *Frankenstein*, dirigida por James Whale en 1931— cobre vida y vaya eliminando progresivamente a los seres queridos por Mary: su marido, hijo y amigos.

La primera escena que se va a comentar corresponde con el inicio de la película. Los créditos del comienzo se presentan sobre un fondo negro y, en principio, no tienen música de fondo. Sin embargo, a partir de la aparición de un poema de Lord Byron comienza a escucharse la música. El color negro del fondo de los títulos de créditos deja paso al azul de las aguas heladas del ártico que constituye, de forma significativa, la primera imagen de la película. Sobre estas aguas va a aparecer un velero en el que viaja Mary Shelley, al encuentro de la Criatura que ha creado su imaginación y que ha tomado vida. La elección de estas primeras imágenes no resulta casual por parte de Gonzalo Suárez: tanto el agua como el velero van a simbolizar, a lo largo de la película, a la criatura y, por tanto, a la muerte³¹³.

La música de concierto que Massó presenta en estas imágenes tan significativas resulta totalmente acertada. Se trata de un fragmento de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, del compositor inglés Ralph Vaughan-Williams (1872-1958). De la cronología del compositor se puede deducir que no estamos ante una pieza contemporánea a la acción de la película, pero sus características musicales se corresponden de forma muy adecuada con las imágenes que muestra Suárez. Así, los planes generales del paisaje helado y del velero se ilustran con las sonoridades amplias y los efectos de eco que utiliza Vaughan-Williams. Además, el uso de dos orquestas de cuerda hace que la tímbrica uniforme de la familia citada se corresponda con la textura del agua que, como ya se ha indicado, tendrá una importancia sustancial a lo largo del filme.

Otro elemento a tener en cuenta es que la obra recibe su denominación de la elección compositiva de Vaughan-Williams: el hecho de basar el material melódico principal en un tema previo del compositor renacentista inglés Thomas Tallis (1505-1585). Otro dato a reseñar es que antes de la creación de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, Vaughan-Williams realizó una colección de piezas para coro titulada *English Hymnal* y ya presentó una obra basada en la misma pieza de Tallis. Para esta obra coral, Vaughan-Williams usó un texto del escritor Addison que comienza con las siguientes palabras: «Aún cuando, levan-

³¹³ CHERTA PUIG, Rafael, GARRIDO BIGORRA, Teresa. *Guía para Ver y Analizar Cine: Remando al Viento*. Valencia: Nau Llibres-Ediciones Octaedro, 2007, p. 108.

tándome del lecho de la muerte...». Parece evidente la relación entre estas palabras y la connotación que Massó y Suárez le otorgan en la película.

En definitiva, en el comienzo de *Remando al viento* ya aparece lo que constituirá la música principal de la película: la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, asociada al agua —por extensión, al barco— y, en seguida, a la Criatura o, lo que es lo mismo, la muerte. Por ello, el análisis que se va a desarrollar a continuación se centrará en las distintas apariciones de esta música tan significativa, aunque se debe señalar que, en *Remando al viento*, Alejandro Massó utiliza otras obras de concierto preexistentes.

Un último aspecto a comentar antes de pasar a otras escenas es la constatación de que esta obra de Vaughan-Williams ha sido empleada a posteriori en otra película con una significación similar. En concreto, se trata de *Master and Commander: al otro lado del mundo*, dirigida por Peter Weir en 2003³¹⁴. En efecto, resulta sintomático que la primera vez que se utiliza la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* en esta modélica cinta de aventuras coincide con la muerte de uno de los marineros del barco que capitanea Jack Aubrey (Russell Crowe). Además, la defunción se produce en medio de una virulenta tormenta con lo que las amplias sonoridades propuestas por el compositor inglés y, sobre todo, los diseños ondulantes que predominan en el acompañamiento de la pieza ilustran de forma muy efectiva la violencia de las olas que, finalmente, causan la muerte del marinero.

La siguiente escena significativa de *Master and Commander: al otro lado del mundo* en la que aparece esta pieza de Vaughan-Williams es la del entierro de los componentes de la tripulación del barco inglés que han fallecido en el curso de la batalla final contra el navío francés. La sobriedad de los timbres de cuerda que otorga el compositor inglés a su obra complementa a las austeras y, a la vez, emotivas imágenes que propone Peter Weir. Aún más, la connotación fúnebre anteriormente comentada de *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* funciona adecuadamente en esta escena.

De todo lo anterior no se debe deducir que la utilización de la música de Vaughan-Williams en *Master and Commander: al otro lado del mundo* constituye una copia del uso que Massó y Suárez realizan en *Remando al viento*. De hecho, el empleo de la música preexistente resulta más elaborado en la película de Weir que en el filme español. Como ejemplo de lo anterior se puede citar la aparición de la música de concierto con uso diegético. La amistad entre el capitán Jack Aubrey y el médico Stephen Maturin (Paul Bettany) que muestra el director australiano en *Master and Commander: al otro lado del mundo* se ve reforzada por un inteligente uso de la música de cámara, que simboliza la relación entre los dos protagonistas. Sin embargo, en la película española se plantea una falsa diégesis que distancia al espectador. Esta escena se produce en Villa Diodati, la casa en

³¹⁴ Cfr. el estudio de Gemma Salas sobre esta misma película en el último bloque de este libro.

la que se reúnen los protagonistas a las orillas del Lago Lemán. Los amigos mantienen una conversación cordial, con diversas bromas entre Lord Byron y su secretario, el doctor Polidori. Mientras tanto, Clara —la hermana de Mary Shelley— toca el piano para amenizar la velada. Se trata de una pieza de Mozart que suena a piano sólo, lo cual coincide con lo que muestra la imagen. Ahora bien, en un momento inmediatamente posterior se escucha un grupo de instrumentos de cuerda: se trata de un concierto para piano y orquesta. Esta aparición resulta extraña al espectador y provoca el distanciamiento antes referido.

Volviendo al uso que Massó efectúa de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* en *Remando al viento*, se puede observar una nueva aparición en la escena que transcurre en el palacio de Byron en Venecia. William, el hijo de Mary Shelley, se despierta y va hacia el estanque en el que, significativamente, flota un velero de juguete. La aparición de la Criatura y el poético hundimiento del barco infantil nos transmiten de forma inmediata la asociación citada anteriormente: el agua y el velero unidos a la Criatura y, por extensión, a la muerte. Esta relación se elabora aún más por parte de Gonzalo Suárez en la prolongación de esta escena: Percy Shelley, el padre del niño, deja caer un barquito de papel encima del ataúd de William, justo antes de que sea cubierto por la tierra. La música de Vaughan-Williams ilustra toda esta escena en la que se vuelve a poner en evidencia que el poder de la imaginación —la Criatura— puede ser lo suficientemente grande para afectar a la realidad.

El momento culminante de la utilización que Massó y Suárez realizan de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* lo constituye el final de la película. En él se observa cómo la desgracia se ha cebado en las personas que rodean a Mary Shelley: sus familiares más directos y sus amigos. La música de Vaughan-Williams comienza a sonar justo después del entierro de Percy Shelley y su mejor amigo, Lord Byron, muestra su desesperación lanzándose al mar. Esta situación es observada por la Criatura, que afirma que se encontrarán en Grecia. A continuación, un primer plano de Mary asociado a su voz como narradora nos cuenta que Byron murió precisamente en el país helénico. De nuevo, la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* se asocia con la muerte a través del símbolo del agua y del transmisor de ese destino trágico: la Criatura creada por el doctor Frankenstein en el libro homónimo de Mary Shelley.

El final definitivo de la película supone una conclusión circular: el *flashback* inicial en el que la escritora comienza a narrar toda esta ficción creada por Gonzalo Suárez se cierra en este momento. Se recupera el paisaje inicial de aguas heladas y, justo encima de un tímpano, aparece la Criatura. Mary va al encuentro de su creación, tal y como le sucede a Victor von Frankenstein en su propia novela: la realidad es superada por el poder de la ficción. Se debe destacar la habilidad de Massó y Suárez al hacer coincidir el último plano de la película —el velero en las aguas heladas— con un fragmento de la obra de Vaughan-Williams en el que la intensidad es muy fuerte y en el que el compositor inglés utiliza todos los recursos instrumentales que tiene a su alcance. Para destacar aún más la importancia de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, el director deja que

aparezca como música de fondo en los créditos finales. Si tenemos en cuenta lo señalado para los créditos del comienzo se puede deducir que la obra del compositor inglés abre y cierra el círculo, constituyendo el elemento principal de la banda sonora musical del filme.

4. *AMANECE, QUE NO ES POCO* (JOSÉ LUIS CUERDA, 1988)

La película que se va a tratar seguidamente supone un cambio de registro evidente respecto a los ejemplos anteriores. De hecho, esta obra de José Luis Cuerda constituye un ejemplo atípico en el contexto del cine español y, en parte, dentro de la propia filmografía del director. Junto a *Total* (1983) y *Así en el cielo como en la tierra* (1995), *Amanece, que no es poco* forma parte de una trilogía de obras que no tienen nada que ver con filmes más conocidos de su autor como *El bosque animado* (1986) o la reciente *Los girasoles ciegos* (2008).

La película nos muestra un pueblo sin nombre de la España de la posguerra, en el que aparecen una serie de arquetipos —el alcalde, la Guardia Civil, el cura, los labriegos— y un conjunto de escenarios muy reconocibles: la iglesia, la taberna, la plaza mayor con su ayuntamiento, etc. Sin embargo, lo novedoso es el comportamiento de esos arquetipos, caracterizado por la distorsión continúa de lo que se espera de ellos, de sus comportamientos, para obtener lo inverosímil y lo absurdo. Tal y como afirma M. Vidal Estévez, no se trata tanto de un humor crítico sino más bien de un tratamiento lúdico, ya que todos estos comportamientos se asumen con total naturalidad, aportando una absoluta liberación. Todo ello ofrece un producto insólito en el cine español: para conseguir esa burla, Cuerda pone del revés las convenciones relativas a esos arquetipos y a esos escenarios mediante una serie de escenas que confieren, según Vidal Estévez, una especie de «estructura mosaico» a la película³¹⁵.

Una vez establecida esta premisa inicial, se puede deducir que el tratamiento de la música también potenciará esa búsqueda de lo insólito. Cuerda llamó para elaborar la banda sonora musical a uno de los compositores de música para cine más importantes de la época: José Nieto. A él se debe achacar el acertado tratamiento de la música de concierto preexistente, que es la que se va a analizar a continuación mediante el comentario de dos breves escenas.

En la primera de ellas, el espectador observa a unos labriegos que se dirigen caminando a su trabajo diario en el banal. Ahora bien, lo insólito y divertido es que esos campesinos no cantan una canción folklórica de trabajo, sencilla y rítmica. Más bien es todo lo contrario: interpretan *Sonatemi un balletto*, madrigal renacentista de Giovanni Gastoldi (1550-1622). Se debe insistir en que lo absurdo de la escena es que no se trata de música de fondo, sino que supone un

³¹⁵ VIDAL ESTÉVEZ, M. «Amanece, que no es poco». PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Op. cit.*, pp. 897-99.

uso totalmente diégetico: el espectador observa cómo los campesinos ataviados con su boina y sus prendas de pana interpretan con total naturalidad el complejo contrapunto que plantea Gastoldi. Por tanto, el objetivo de Cuerda y Nieto se cumple a la perfección: el uso de la música de concierto preexistente resulta fundamental para dotar a este fragmento de ese carácter insólito y, por supuesto, provocar la risa del espectador.

Esta búsqueda del absurdo se hace aún más patente en la siguiente escena propuesta. Se desarrolla en la taberna del pueblo y tiene como protagonistas iniciales a una cantante que proporciona la música de ambiente del local y al tabernero, que la mira absorto. Los otros participantes en la escena subrayan el elemento sorprendente, característico del *filme*: son los borrachos del pueblo que van pasando a la taberna de uno en uno y que se van emborrachando con un perfecto orden bajo la atenta supervisión de... ¡la pareja de la Guardia Civil!

Lo que resulta más interesante para este trabajo ya se ha producido antes, la cantante a la que Cuerda ofrece un plano medio como inicio de la escena no es una tonadillera ni una intérprete de canción ligera: se trata de la soprano Elisa Belmonte que canta en directo acompañada de una pianista. Por si faltara algo, la pieza que interpretan es un arreglo para canto y piano del «Laschia ch'io pianga», de la ópera barroca *Rinaldo* de George Frideric Haendel (1685-1759). Como se puede observar, la distorsión es doble: no sólo se trata de una cantante de un estilo totalmente ajeno a un local de dichas características, sino que la letra del aria resulta absolutamente absurda si se la pone en relación con el disparatado diálogo que mantienen el tabernero, el guardia civil y el primer borracho. Para destacar aún más la distorsión, la soprano y la pianista interpretan vestidas como si fueran a ofrecer un recital en una sala de conciertos. Tal y como sucedía con la escena anteriormente comentada, el tratamiento musical seleccionado por José Nieto contribuye a remarcar el carácter insólito requerido por Cuerda.

5. GOYA EN BURDEOS (CARLOS SAURA, 1999)

Con la siguiente película se pretende hacer justicia al trabajo continuado que Carlos Saura ha efectuado en relación con la música de concierto a lo largo de toda su carrera. Si *Cría cuervos...* pertenece a los años setenta, *Goya en Burdeos* es una obra de dos décadas después, que nos muestra a un director muy distinto, con otras preocupaciones personales y estilísticas. Existe otra razón que justifica la selección de esta película: su fuerte carácter musical. Esto se puede confirmar en una entrevista en la que se preguntaba a Saura por el predominio del elemento visual sobre el narrativo y el director contestaba lo siguiente: «Tienes toda la razón. Es lo que pasa con los musicales... Goya está más cerca del cine musical, de mis películas es la más cercana... Tiene una estructura muy pare-

cida a la que puede tener, por ejemplo, *Flamenco*, donde lo que importa son las secciones, las partes»³¹⁶.

En efecto, el argumento general de la película ya denota esa estructura en secciones a la que hacía referencia su director: un Goya ya anciano y residente en Burdeos —interpretado por Francisco Rabal— cuenta a su hija los acontecimientos más importantes de su vida. Para ello, Saura realiza toda una serie de saltos temporales del presente —Burdeos— al pasado. En esos recuerdos la realidad se mezcla con visiones del pintor en las que, entre otras cosas, observa recreaciones visuales de obras tan importantes como *El milagro de San Antonio de Padua* o *Los desastres de la guerra*.

Como ya sucediera en películas anteriores, el director seleccionó una serie de obras de música de concierto antes incluso de escribir el guión. En esa primera recopilación ya tenía mucha presencia Luigi Boccherini (1743-1805), cuya relevancia resulta determinante en la banda sonora musical de la película. Precisamente, la figura del compositor italiano está en el origen de la elección del responsable musical del filme: Roque Baños. Aquí reside otra de las razones que justifican plantear un análisis sobre *Goya en Burdeos*: supuso el inicio de la colaboración entre Saura y uno de los autores españoles de música de cine más destacados de los últimos años. En principio, Saura tenía previsto colaborar con el importante compositor Lalo Schifrin para la creación de la música original de este filme. Sin embargo, el autor argentino tuvo que resolver unos asuntos en Los Angeles y no se pudo encargar de las adaptaciones de obras de música de concierto. Ante este imprevisto, el director encargó este trabajo inicial a Baños y quedó tan satisfecho que le asignó todo el trabajo musical de la película³¹⁷.

Antes de pasar al análisis de algunas escenas, concluimos esta introducción insistiendo en la relevancia de *Goya en Burdeos* dentro de la filmografía de Saura. Pese ser una película de época, con grandes medios de producción, el interés del director por Francisco de Goya (1746-1828) supuso una motivación muy personal. Por un lado, su admiración por el pintor aragonés ya aparecía en *Llanto por un bandido*, una de sus primeras películas. Además, Saura tiene una vertiente como fotógrafo en la que siempre tuvo como referencia al autor de *Los desastres de la guerra*. Como último dato a señalar, pero no de menor importancia, se debe citar que el director compartía su admiración por Goya con su hermano, el pintor Antonio Saura. Este artista plástico participó activamente en la preparación del filme y, precisamente, murió el mismo año del estreno de *Goya en Burdeos*.

Las dos escenas de la película que se van a comentar tienen como fondo sonoro la música de concierto más importante de entre las seleccionadas por Saura y que, además, fue sobre la que más trabajó Roque Baños. Se trata del famoso *Fandango del Quinteto para cuerdas en Re Mayor* de Luigi Boccherini. Tras escuchar esta pieza, parece evidente que a Saura le debió resultar atractiva una

³¹⁶ GAVILÁN, Juan Antonio, LAMARCA, Manuel. *Op. cit.*, p. 62.

³¹⁷ PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006, p. 89.

música que fusiona lo popular y lo refinado a través de la visión personal de un compositor que, además, era extranjero. Precisamente, esta combinación de arte popular y, a la vez, elaborado, también se puede aplicar a muchas de las obras de Goya. A eso se debe añadir que el pintor español y Boccherini fueron contemporáneos, se movieron en los mismos ambientes y, por tanto, pudo coincidir con el compositor italiano.

La presencia del *Fandango* en la película es muy importante desde el punto de vista cualitativo: es la música que aparece en los créditos iniciales y finales. En la primera escena a comentar aparece el *Fandango* en su forma original, tal y como fue creado por Boccherini. La razón es muy simple: se trata de una interpretación de la citada pieza en la propia película; por tanto, estamos ante música diégetica. En este fragmento, el espectador observa la visita de un joven Goya —José Coronado— al salón de los Osuna, lugar en el que se reunían las personalidades más relevantes de la época. La aparición de un quinteto de cuerdas no debe extrañar ya que el propio Boccherini estuvo trabajando para esta casa nobiliaria justo en la época que se refleja en esta escena y creó varias obras para este grupo de cámara. Además, se trata de un momento muy importante en la película, ya que Goya conocerá a Cayetana, la Duquesa de Alba, que se convertirá en su gran amor.

La segunda escena propuesta ha sido seleccionada porque el *Fandango* aparece adaptado. Por otra parte, se trata de un fragmento de gran relevancia: la muerte de Goya o, lo que es lo mismo, el final de la película. En realidad, la música de Boccherini comienza a sonar en su forma original pero a partir de la aparición en escena de la muerte —identificada con una sombra femenina que corresponde a Cayetana de Alba— desaparece la creación original del compositor italiano y comienza la transformación efectuada por Roque Baños. Esta nueva aportación se ajusta perfectamente con la música anterior: en primer lugar, el músico murciano utiliza también el quinteto de cuerdas. Simultáneamente, este inicio de la adaptación se realiza de acuerdo al estilo de Boccherini. Sin embargo, conforme avanza la conclusión del filme —que enlaza con los créditos finales— la música pasa a ser plenamente identificada con el estilo de Baños. Por ejemplo, el grupo de cuerdas suena con un desarrollo casi sinfónico, una de las características más elogiadas del autor murciano. En definitiva, lo que empieza siendo Boccherini pasa a ser Baños en estado puro. Con ello, el filme se abre con la música de Boccherini en su estado original y concluye con esa misma música adaptada de forma altamente creativa por un compositor actual.

6. ROMA (ADOLFO ARISTARAIN, 2004)

La siguiente película ha sido seleccionada con un nuevo criterio: constituye un ejemplo de las coproducciones que se han ido realizando en el cine español en las últimas décadas. En efecto, *Roma* es un filme hispano-argentino, dirigido por Adolfo Aristarain y estrenado en 2004. Junto a la colaboración económica,

el peso de los dos países está equilibrado ya que si Argentina tiene al director, la protagonista femenina y es el lugar en el que se desarrolla gran parte de la acción; España aporta a los dos actores principales y la magnífica fotografía de José Luis Alcaine. Por otra parte, la expectación generada por la nueva película de Arístarain era grande tras los éxitos obtenidos por filmes anteriores como *Un lugar en el mundo* (1992) o *Martín (Hache)* (1997). En este sentido, la película resulta atractiva para los seguidores del director argentino ya que presenta bastantes elementos autobiográficos.

El argumento general presenta a un joven periodista español (Juan Diego Botto) al que se le encarga que transcriba a ordenador las memorias del escritor argentino Joaquín Góñez —José Sacristán—, afincado en España desde hace décadas. Por tanto, la película se desarrolla a través de una serie de *flashbacks* que coinciden con los recuerdos que el escritor le narra al periodista. Estos saltos al pasado se centran en la infancia del protagonista y, sobre todo, en su juventud (papel que interpreta también Juan Diego Botto). En ambas etapas adquiere una gran relevancia la madre del escritor, Roma, auténtico bastión de la vida de su hijo y cuya importancia provoca que Arístarain titule así su película.

Otra razón que justifica la elección de *Roma* para el análisis es que la banda sonora musical se construye exclusivamente a partir de música preexistente. Aparece una buena cantidad de piezas de *jazz* —la gran afición musical de Joaquín en su juventud— pero, a la vez, también se puede escuchar una serie de obras pertenecientes a la música de concierto. La responsabilidad final de esta selección es del propio Adolfo Arístarain y, de inmediato, se debe elogiar la inteligencia que muestra en la aplicación de las piezas pertenecientes a la música de concierto.

Como ejemplo de lo anterior se propone una escena en la que toma protagonismo Roma, principal personaje femenino de la película, que está interpretado por la actriz argentina Susú Pecoraro. La situación argumental es realmente dura para ella y para su pequeño hijo Joaco (Joaquín): su marido acaba de morir de forma repentina. El fragmento comienza con la presencia de Roma dedicándose a su trabajo como profesora de piano; con ello, aparece la música de concierto como parte de la trama de la película. La protagonista femenina atiende a la interpretación que una joven alumna realiza de la *Balada*, breve obra que forma parte de la serie *Piezas Líricas*, compuesta por Edvard Grieg (1843-1907). Tras un primer intento que destaca por la excesiva velocidad con la que la ejecuta la alumna, Roma le pide que la comience de nuevo —pero a un tempo más lento— y le indica que toque la pieza completa. Mientras sucede esto, la madre del protagonista sube al piso de arriba para comentar su situación a un amigo de la familia. En esta explicación, Roma se nos presenta como una mujer que trata de ser fuerte delante de su hijo pero que, en realidad, se siente muy triste. Por tanto, lo que comienza como una clase de piano se convierte en una confesión de los sentimientos de la protagonista.

Desde el punto de vista del tratamiento musical, resulta especialmente interesante la presentación diegética de la música de Grieg. En principio, aparece en un primer plano como parte de esa clase de piano, lo cual sirve para ilustrar la

ocupación profesional de Roma. Puesto que se trata de una clase, las características musicales de la *Balada* justifican totalmente su elección. Se puede escuchar una melodía sencilla, realzada por un acompañamiento bastante simple. Todo esto se desarrolla con una altura más bien grave y se complementa con una escasa evolución de la dinámica. En resumen, una pieza adecuada para estudiantes. Ahora bien, cuando a todo eso se le añade el tempo lento, esa misma música se convierte en una adecuada banda sonora musical para la triste narración que Roma le hace a su amigo. Como se puede imaginar, en esta segunda aparición de la pieza, la música de Grieg aparece en un plano secundario respecto a la historia que cuenta la protagonista.

La segunda escena que se propone supone el desarrollo de la anterior: al final de la película, el Joaquín Góñez del presente —José Sacristán— decide acudir sólo a un río cercano a su casa de la sierra de Madrid. Esto se relaciona con un momento de su infancia que ha sido narrado en un *flashback* al comienzo de la película. En él, Joaquín aparece junto a su padre a la orilla de un río y su progenitor le dice que debe contarle al río sus malos recuerdos y situaciones negativas porque las aguas se llevan esos problemas y desaparecen. Es muy significativo que las últimas palabras pronunciadas por Góñez van dedicadas a Roma, su madre: «no hay otra cosa en mi vida que valga la pena recordar». A continuación, la película concluye con la imagen del río y, simultáneamente, con la audición de la *Balada de las Piezas Líricas*, música que permanece en los créditos finales. La elección resulta evidente: lo más importante en la vida del escritor ha sido el apoyo de su madre y, eso es lo que debe quedar claro al finalizar la película. La música de Grieg ha quedado unida a Roma desde la escena anteriormente comentada y, junto a ello, sus características musicales refuerzan el carácter triste y melancólico que transmiten las últimas imágenes del filme.

7. LA GRAN AVENTURA DE MORTADELO Y FILEMÓN (JAVIER FESSER, 2004)

El último ejemplo propuesto supone un gran cambio de registro respecto a la película anterior y, a la vez, representa una excepción: no se presenta un fragmento de la película *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* sino uno de sus *trailers*. Es una manera de concluir este breve viaje por algunas películas del cine español utilizando lo que suele ser precisamente el comienzo: la primera noticia visual que se tiene de una película es, justamente, el visionado de su *trailer*. Por otro lado, es una manera de reivindicar estos breves audiovisuales como objeto de estudio porque, entre otras razones, su brevedad hace que la utilización de la música de concierto esté muy bien elaborada.

La razón principal que nos llevó a seleccionar este *trailer* es que su música preexistente ha sido una de las más utilizadas en largometrajes y, sobre todo, en dichas presentaciones. Se trata de «O Fortuna», primer número de la cantata *Carmina Burana*, compuesta por Carl Orff (1895-1982). A partir, sobre todo, de la inclusión de esta música en la banda sonora musical de *Excalibur* (John Boor-

man, 1981), adquirió una connotación heroica que no deja resultar paradójica en el contexto de una película dedicada a reflejar las aventuras y desventuras de los torpes agentes secretos creados por Francisco Ibáñez.

En resumen, las múltiples situaciones cómicas y absurdas mostradas en el trailer contrastan de forma muy acertada con la grandilocuente música de Carl Orff que, repetimos, ha servido tradicionalmente para ilustrar esforzadas y heroicas aventuras. Se debe señalar que no todo el trailer incluye el «O Fortuna» y que los fragmentos utilizados de la música de Orff son el inicio y, sobre todo, la espectacular conclusión de este número. Por último, cabe destacar que la parte final del «O Fortuna» presenta un tempo rápido y, sobre todo, una dinámica fuerte efectuada por todo el coro y la orquesta; características que se ajustan, de manera muy adecuada, al rápido montaje que Fesser aplica en el *trailer*.

CONSIDERACIONES FINALES

Para concluir este trabajo se debe insistir en que se trata de una primera aproximación, realizada a través de una muestra constituida por un grupo de películas seleccionadas de acuerdo con los criterios generales detallados al comienzo del artículo y de otros particulares comentados en cada caso. Podrían existir otras muchas posibilidades pero lo principal era transmitir la variedad a la que se hacía referencia en la introducción, es decir, que fueran películas diferentes y que abarcaran un amplio espectro cronológico.

Curiosamente, al ir analizando cada caso, fueron apareciendo similitudes y concomitancias de tipo argumental y de tratamiento cinematográfico, en películas de autores, en principio, muy diferentes. Por ejemplo, en *Cría cuervos...*, *El Sur* o *Roma*, la trama principal narra la relación entre un hijo/a y su progenitor. Justamente, lo anterior ha causado la existencia de similares tratamientos de narrativa cinematográfica en películas de autores, en principio, muy diferentes. Así, de los seis largometrajes comentados, cinco se basan en la utilización del *flashback*: *Cría cuervos*, *El Sur*, *Remando al viento*, *Goya en Burdeos* y *Roma*.

Dejando aparte estas similitudes surgidas a posteriori, la intención de este trabajo ha sido transmitir las múltiples posibilidades del uso de la música de concierto en el cine español posterior a 1975, a partir de una breve muestra. Esperamos continuar este estudio a partir de futuros trabajos y de nuevos análisis para que esta primera aproximación vaya ampliándose progresivamente.

BIBLIOGRAFÍA

AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

CHERTA PUIG, Rafael, GARRIDO BIGORRA, Teresa. *Guía para Ver y Analizar Cine: Remando al Viento*. Valencia: Nau Llibres-Ediciones Octaedro, 2007, p. 108.

GAVILÁN, Juan Antonio; LAMARCA, Manuel. *Conversaciones con cineastas españoles*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002.

- PACHÓN, Alejandro. «Alejandro Massó: Argumentos para la controversia». *Música de Cine* XII (abril-junio 1994), pp. 61-62.
- PADROL, Joan. *Cine y Música. Guía del oyente*. Barcelona: Salvat, 1988.
- PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2006
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995 flor en la sombra*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 1997.
- RADIGALES, Jaume. «Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos». *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 13-31.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SARDÁ, Juan. «Carlos Saura: 'Este país nunca endiosa y eso es bueno, así nunca te lo crees del todo'». *El Cultural*, 22-XI-2007, pp. 49ss.
- SEMPERE, Antonio. *Roque Baños. Pasión por la música*. Madrid: Ocho y Medio, 2002.
- VALLS GORINA, Manuel, PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.