

## La música de Venus en el cine

**Eduardo Blázquez Mateos**

Profesor

Universidad Rey Juan Carlos

**Resumen.** El reino de Venus es un viaje por los mitos femeninos en el cine, un itinerario sobre las aguas poetizadas y la música que, desde las relaciones entre las artes y desde el prisma de Wagner, reflejan las determinantes expresiones de la mujer que, unida a la naturaleza, traduce la visión sublime del paraíso y del Parnaso iluminado por la música y los sonidos del viento, de los parajes amenos de los clásicos.

**Palabras clave.** Venus, Ofelia, Flores, Mitos, Iconología, Homosexualidad, Aguas, Céfiro, Paisajes, Naturaleza, Mujer-Jardín, Cabelleras.

**Abstract.** The realm of Venus is a trip by the feminine myths in the cinema, an itinerary on the waters poeticized and the music that, from the relations between the arts and from the prism of Wagner, reflect the determining expressions of the woman that, joined to the nature, translates the sublime vision of the paradise and of the Parnassus illuminated by the music and the sounds of the wind, of the enjoyable spots of the classics.

**Keywords.** Venus, Ofelia, flowers, myths, iconology, homosexuality, waters, Zephyr, landscapes, nature, woman-garden, long hairs.

---

El diálogo entre la música y el cine, entre la percepción tonal de la música y la percepción visual en el cine, impulsado por las vanguardias artísticas, irá alimentándose durante el siglo XX. Anteriormente, los lienzos y los murales del Renacimiento sembraron este diálogo reconstruido en las pinturas de Brueghel el Viejo y de Rubens en las alegorías de los sentidos. En el lienzo dedicado al sentido del oído, de 1618, la dimensión acumulativa del arte Barroco ofrece la abundancia del festín de los manjares y la exaltación de los sentidos. Esta idea y este lenguaje serán recuperados en el cine de Peter Greenaway, algunas de sus películas estarán ilustradas y enriquecidas por la música de Nyman. La sincronización entre acción narrativa y música se verá marcada por el Romanticismo y por la obra de Wagner. La utilización del **leitmotiv**, motivo conductor asociado al personaje o a lugares-épocas, expresaba sentimientos y marcaba un medido énfasis. Esta influencia wagneriana se amplió, en el Sinfonismo Clásico hollywoodiense, al concepto de obra de arte total. Este concepto de **Gesamtkunstwerk**, ideal impulsado por el Humanismo desde el Renacimiento –intensificándose en el Manierismo–, será para el director de cine soviético Eisenstein la

clave de su discurso artístico. Eisenstein, entusiasmado por el talento de Prokofiev, trabajó con la noción musical contrapuntista aplicada al montaje y relacionada con las derivaciones del cubismo. La música integrada en el cine, con la participación de los genios de la pintura y del ballet, se nutrirá con personalidades como Kandinsky o grupos como el de los Seis. Se ampliaron los experimentos entre música y cine desde movimientos de vanguardia. El Expresionismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, apostarán por nuevas variaciones. Otros trabajos y reflexiones, como la obra de Arnold Schönberg, Kandinsky o Mahler, ampliaron la visión de la literatura artística gestada desde el Renacimiento.

### **I. VENUS y la MÚSICA en la pintura veneciana del Renacimiento**

La Idea ticianesca presentada en los lienzos de Venus y la Música, que parten de Giorgione, enlazan el Deseo y la Sabiduría con el concepto de Belleza, unidos revelan el pensamiento de una escuela decantada por el color y por las emociones. La atracción del espectador por las pinturas de Venus y la Música parte de la movilidad; se potencia la significación de la Contemplación y el Deseo por llegar al elevado conocimiento enfatizado por el Humanismo. Desde el énfasis de la Concinitas, se rememora nuevamente el parangón entre la vista y el oído que, en la tradición Neoplatónica, se vive en la literatura pastoril entre atmósferas crepusculares y melancólicas, idóneos escenarios para el idilio de los amantes. Entre Tiziano y León Hebreo, especialmente en los Diálogos de Amor, los contenidos y las pinturas albergan y construyen la reflexión de los dos sentidos espirituales: la Vista y el Oído. Ambos revelan el auténtico significado de lo agradable, de la proporción, de la armonía, de la voz, del discurso, que van vinculados a la jerarquía de los sentidos.

El Neoplatonismo, con Ficino al frente, elaborará en el Renacimiento un sustento insondable para integrar las artes. En este contexto, el jardín resultó una de las conquistas esenciales para integrar la música con las artes. El jardín cerrado frente al paisaje, el lugar cercado frente al espacio infinito, el jardín de las delicias repleto de música frente al reino de Pan –la natura naturata- y de los pastores. Tocar la flauta junto a los animales dormidos, o revivir la Edad de Oro, permitirá a los creadores mostrar el lugar de los sueños y de la utopía, una escenografía para la música y para el ballet con intensos ejemplos como los vividos en los jardines de Bóboli en Florencia<sup>1</sup>.

La alegoría de la Primavera y la danza de las tres Gracias se vincularon con las nupcias. El escenario y los objetos se articulaban con cuidado, valorando el sentido simbólico de la puesta en escena. El espejo, como atributo de la diosa del Amor y del deseo, objeto de silenciosa meditación, se vinculó con Venus y la Música. La poesie, pintura de inspiración poética, se enriquecía para aportar la Inventio. Los topos y la riqueza teórica, se instalaban en el tema de la Venus acostada. La combinación de la figura de la diosa con un músico al que contempla será un eje del ideal Neoplatónico. Él es un tañedor de laúd o un organista. El laúd tiene un paisaje agreste, en el otro personaje está un jardín para el amor cortesano. La interpretación del Amor, como protagonista

---

<sup>1</sup> MERINO PERAL, E.: *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografía Arquitectura-Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2005.

en las derivaciones de la vista y del oído, llevará a la superioridad de la mente, del oído.

El idealizado lugar ameno convertido en tópico, el “locus amoenus”, será el espacio indicado para rememorar el emplazamiento de Venus y la Música. El jardín de cristal y de seda, como el ideal de belleza femenino, se enriquece con sempiternas flores simbólicas y con la representación de la eterna Primavera desde clave mitológica. Los jardines de Ficino y de los Humanistas ensalzaron la lira de Orfeo. Los momentos cumbres de la vida cortesana en la Italia del Renacimiento, los solemnes banquetes, especialmente en las villas de los Medici, vivificarán el reinado de Venus en el ideal del paraíso artificial, diferenciando el jardín del parque y del bosque, expresando el contraste entre la urbe y el mundo rural.

Las grutas, elemento esencial del jardín, resultaron ser un recodo adecuado para el universo de Venus y de la Música. En el marco del jardín, Venus y Cupido alimentan las reflexiones sobre el Ideal de Belleza. El lema horaciano “ut pictura poesis”, resultó indispensable para ampliar la visión filosófica del reino de la diosa del Amor. Filóstrato impulsará la idea de la cueva-gruta como escenografía, el máximo exponente está en la gruta de Paris y Elena en el jardín Bóboli (Florencia), obra de Bernardo Buontalenti (1536-1612) convertida en el escenario de Venus para la música y la danza<sup>2</sup>.

*El cortesano* de Castiglione y *El sueño de Polifilo* de Colonna se constituyen en textos determinantes para ensalzar la música en los acontecimientos de Venus. La diosa será el eje del peregrino Polifilo por los caminos de Bóboli; el itinerario del iniciado pasa por el encuentro con músicos y bailarines para llegar al paraíso de Venus. El jardín es el escenario adecuado para Venus que, entre espejos y aguas estancadas, llevan directamente ante la Sabiduría, el sueño de las Musas.

En paralelo a las tablas, la pintura mural, unida estrechamente a la escenografía, canalizará en el Teatro Olímpico de Vicenza la idea de arte total. La villa urbana y suburbana se imponían para albergar fiestas y celebraciones insignes. Entre las casas de campo del Véneto, la villa Maser destacó por su palacio y su jardín; contiene en su interior una suntuosa pintura mural que, como un telón teatral, traduce en planta y alzado un microcosmo que imita el macrocosmo ordenado y perfecto. Las proporciones armónicas, la armonía musical como la armonía del universo, se representaban en la pintura mural y en los diseños arquitectónicos. Las damas pintadas con instrumentos, immortalizaban distintas alegorías musicales. Los Bárbaro, como Plinio, se convirtieron en mecenas y mentores para escenificar una visión elevada y abstracta de la música.

La enseñanza y literatura, en el marco de las Artes Liberales, tienden al lucro y son dignas del hombre libre. La música, como rama de las matemáticas, formaba parte de las Artes Liberales. En las pinturas venecianas y en los textos se cantaban los bosques de Orfeo y de las Musas. El concepto de la teoría musical se articulaba con las

---

<sup>2</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

referencias a las bailarinas de la mitología, a las diosas y a las Ninfas, inmortales en su sueño sobre el monte Parnaso y sobre El Olimpo, lugares elevados e indicados para ensalzar y alabar la Música.

La Idea de la analogía entre la obra poética y el proceso creativo dará origen a la identificación de la obra poética con la música; el crear poético, como la acción de tejer, se irá enriqueciendo con los símbolos y las metáforas. A su vez, la teoría teológica del arte en la literatura, con referentes en textos como *De la música* de Plutarco, nutría los discursos didácticos sobre Arte y Música. Desde la obra de Plutarco, dos musicólogos formulaban y narraban con tópicos: el perfeccionamiento del arte, los artistas como inventores del pasado, alegar que el inventor de la música es Apolo.

La música, desde los clásicos, incita a acciones virtuosas, es eficaz en la guerra. Homero demostró la virtud de la música con el ejemplo de Aquiles que, como Hércules, fueron discípulos del sabio Quirón. La música puede calmar una rebelión, curar la peste, es el canal entre el hombre y la divinidad, permite llegar al equilibrio y al estado de pureza del alma.

La Retórica en el Renacimiento, uniendo pintura y música, permitió a León Batista Alberti, como a Poliziano y a Botticelli, impulsar el sistema didáctico musical y definirlo para la adaptación de la retórica que, con las coincidencias entre la música y literatura, gestaba la adopción de la antigua retórica, contribuyendo a determinar la expresión artística de Occidente.

### **La Música de *Eurídice y Orfeo*. Las melodías de Eros ante la Muerte**

El cine ha creado acordes bellísimos para historias de amor y de muerte, para dramas en relatos y en fábulas mitológicas. No se analizarán las bandas sonoras, aunque se valorará la música cinematográfica aplicada al universo de los personajes y de las historias implicadas en el contexto plástico, en su valor iconográfico y simbólico.

Frente a la dependencia decimonónica y tonal se irán manifestando nuevos lenguajes desde la vanguardia y lo experimental. El romanticismo melódico tardío se impondrá en los orígenes del cine sonoro, las variaciones con sus peligros y dudas serán analizadas por Theodor W. Adorno<sup>3</sup> y Hans Eisler<sup>4</sup>.

La música atonal inscrita en el momento de tensión, en las películas de suspense y terror, se convirtió en cliché. Herrmann lo utilizará en la mítica *Psicosis*; sin embargo, su efecto es empleado, con frecuencia, desafortunadamente.

---

<sup>3</sup> ADORNO, T.W.: *Filosofía de la nueva música*, edit. Sur, Buenos Aires, 1966; del mismo autor destacamos *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Tusquets Editores, Cuadernos Marginales-9, Barcelona, 1984 y *Sobre la música*, Ediciones Paidós y UAB, Barcelona, 2000.

<sup>4</sup> ADORNO, T.W. y EISLER, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.

Una de las narraciones bellas por su reflexión musical, por su expansión y su gran sonoridad, es *Vértigo* de Hitchcock<sup>5</sup>. Es una película de raíz wagneriana. *Vértigo* de Hitchcock parte de la novela de Boilau y Narrajac y se vincula directamente con el mito de Tristán e Isolda. El motor de la música es el amor, fuente de inspiración y génesis de una narración centrada desde el universo femenino. Ofelia, Eurídice y Galatea, son tres de las analogías establecidas en la historia del personaje protagonista<sup>6</sup>. Los símbolos femeninos: las flores, el espejo, el retrato femenino pintado y las aguas simbólicas van nutriendo la mágica historia romántica, gótica y surrealista.

El protagonismo de Wagner se impone en el trabajo del compositor, alma gemela de Hitchcock: Bernard Herrmann. La ópera Tristán e Isolda de Richard Wagner, se integra con la novela de *Entre los muertos*, que bebe de la historia medieval y de la ópera, para construir en la pantalla la imagen de la mujer ideal y su doble; para que partiendo de la imagen de la muerte, se desdoble el amor sagrado y el amor profano. Como en el mito de Pigmalión, se reconstruye la imagen de la amada, idealizada junto a la radical pasión pura de Wagner; el lado aniquilador de la dama se contrapone con la belleza equilibrada y clásica.

Herrmann crea una atmósfera musical dependiente de Wagner para expresar la megalomanía de los espacios arquitectónico-paisajísticos frente a los minúsculos personajes, para permitir reforzar el clima de terror de los escenarios abismales –acantilados y cementerios-, para hacer verosímil la pasión por lo abismal, por lo siniestro. Bernard Herrmann compone la obra en 1958, la orquesta Sinfónica de Londres será dirigida por el compositor Muir Mathieson. Herrmann escribirá una suite para *Vértigo*; se trata de dar énfasis y exaltar el Romanticismo wagneriano de la obra de Hitchcock. El protagonismo del vals del mar y la habanera del horror –la pesadilla- construyen un universo sonoro sublime.

La compleja trama y el lado telúrico, jupiteriano y saturniano, se expresan desde el poder ilimitado y oscuro de la música de Herrmann. La fantasía y lo gótico, la magia de Dalí y los paisajes románticos, comunican a Herrmann con Hitchcock; la pintura y la música encuentran en el cine las posibilidades de intercalar las artes. La verbalización y el logro visual establecen las relaciones entre las artes. Para Herrmann el cine es “una ilusión creada por varias artes que trabajan conjuntamente”.

Herrmann llegó a Hollywood de la mano de Orson Welles; realizando la banda sonora de *Ciudadano Kane*, tradujo los sonidos del lado oscuro del rostro gótico que, desde el Romanticismo extremo y desde Expresionismo, revelan las atmósferas de los paisajes de Welles y del poema inglés de Xanadú. Herrmann constató que los instrumentos de cuerda contienen la gama de color necesaria para crear suspense y misterio; entre violines y violas, celos y contrabajos, las arpas revelan el acontecimiento de la

---

<sup>5</sup> TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1988; SPOTO, D.: *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, Ultramar, Barcelona, 1984.

<sup>6</sup> TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.

ensoñación y de las aguas. Gran parte de las escenas de amor tienen clarinete, un clarinete bajo integrado en el negro de los fundidos para las aguas de Saturno.

Herrmann no fue un revolucionario, al orquestar se aproxima notablemente a Stravinsky. El sonido y los estados de ánimo se revelaban en: las analogías de las arpas con el mar, las escalas diatónicas utilizadas para los ascensos por escaleras, el miedo marcado con un acorde de novena y en la puerta cerrada que anunciaba un timbal.

En realidad, *Vértigo* es un ballet y, como una seriación de coreografías, permite a la música dar fuerza a las imágenes. La pasión de Herrmann empapa la historia de *Vértigo*, la carga emocional de los personajes se impulsa con la música, motor esencial en el cine Hitchcock<sup>7</sup>. La música marca las pautas y la evolución. Los silencios entre los protagonistas, convertidos en Orfeo y Eurídice, en Tristán e Isolda, son interpretados por la música que, canalizadora de anhelos y deseos, muestra los llantos y el dolor. Cada tormento y cada ímpetu serán ampliados por la música, siempre integrada a la imagen visual, plásticamente poderosa en la perspectiva y el color, en la iluminación y la iconografía espacial-temporal. Los silencios y la melancolía, estados vividos y compartidos por el director y el compositor, necesitarán de la música cálida e intensa para proteger a los seres desamparados.

El enigmático universo de las mujeres, las espirales en ojos y escaleras, en peinados ilustrados por Dalí, tendrá en la música romántica una aliada. La expresividad dramática ante la muerte de Madeleine contrasta con el melancólico Scotti, sus angustias llevan al vacío y al sufrimiento del espectador, la variación tétrica incide en el dolor. La música purifica, sugiere y explora las intimidades de los hombres y las mujeres.

Las referencias del Simbolismo y del Modernismo, la explicación de la sinestesia en Wagner con la fusión de varias sensaciones, permiten a la música cinematográfica la vivencia sensorial. Las danzas de Salomé y la obra de Mackintosh, el mítico salón de música con arpas como aposento para las almas, la organicidad de Guimard y la musicalidad de la poesía, las vibraciones armónicas y los trabajos musicales de Victor Horta, Mozart y Gaudí, así como la Viena fines de siglo y la Exposición sobre Beethoven ampliada al friso de Klimt y al reino ideal de los animales, conforman un repertorio de precedentes plasmados en cine desde la música.

El Dadaísmo y el Surrealismo enfatizarán este universo experimentando en sus propuestas cinematográficas. Man Ray creará un lenguaje propio, destacando su repertorio alegórico de damas. La música y la escultura, desde la imagen fotográfica, llevará a la identificación de una espalda de mujer con un violonchelo que, enmarcado en la poética de los objetos, construye una poderosa imagen para soñar con las Musas.

---

<sup>7</sup> COLÓN, C., INFANTE, F., y LOMBARDO, M.: *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Colcc. Alfar Universidad, Sevilla, 1997.

### **La música de Arcadia en el Cine**

En la película *Emma*, la historia de Amor realizada por el director Douglas McGrath se intercala con temas como el destino y la fatalidad. La obra de Austen, autora de la novela, construye a un personaje femenino, Emma, que no reconoce sus propios sentimientos, es una variación de las celestinas. La compositora de la película, Rachel Portman, reconoce la clave de sátira y un cierto tono romántico; con dosis emocionales para plasmar el Romanticismo, Portman indica que la base debe ser mucho más sólida, es el amor Juvenil y la clave está en su vocación de Celestina, nunca está enamorada. Emma no explora su propio corazón, la música trata de marcar una evolución del personaje hasta el cambio final: Emma encuentra a Venus.

En *Emma* se dan varios tipos de música, desde la romántica a la más animada para su trayectoria con sus cambios; una melodía sutil indica que está realizando un juego. En un jardín inglés, bajo una carpa, Emma está cosiendo con su amiga. El concepto de redondez está en la carpa y, al estar tejiendo, los bastidores de coser son redondos. Esta cualidad circular está presente en la música de Portman y en los movimientos de cámara.

La escena de las tejedoras arcádicas se rodó con movimiento lento de cámara, sutiles desplazamientos para valorar la coreografía. Emma envuelve a su compañera, entra y sale, desea meterla en el juego con las palabras y, a la vez, teje. El modo en el que los instrumentos reflejan la ansiedad y las emociones de los personajes está milimétricamente estudiado. Portman introduce los matices adecuados a cada escena, a cada instante. Se escucha un clarinete, es Emma, representa sus emociones y envuelve a su amiga con sonido taimado.

El Violín es la amiga, sus sentimientos vibran como las cuerdas de un violín. El clarinete –Emma– se impuso sobre la Flauta, que se consideró demasiado dulce y romántica. El clarinete es el instrumento mágico, no se ajusta y es difícil de clasificar, es agrídulce como Emma. Portman ganó el Oscar por esta banda sonora.

En *Las Amistades Peligrosas* la historia es más tenebrosa. El director Stephen Frears, desde el inicio, marca el sonido con numerosos violines dependientes del adorado estilo operístico. El compositor de la película, George Fenton, manifestó la determinación de la banda sonora de *Con la muerte en los talones* de Hitchcock. La música actúa en la trama, forma parte del juego y, a su vez, la música cuenta la verdad; aunque se desarrollan distintas historias, los personajes mienten por sistema. En las escenas de amor, la música es triste y melodramática, la música se adelanta a los acontecimientos y, en el tiempo idóneo, la música se detiene porque el juego ha terminado; en ese instante, puede entrar Vivaldi. Un fragmento Barroco expresará la iconografía del mal. La cámara y la música muestran la falsedad y la hipocresía. La creatividad con sus posibilidades genera una fuerza interior para el compositor, encontrando en las diferencias y singularidades el valor único de los genios.

En la película *El paciente inglés*, el director Anthony Minghella desglosa dos historias de Amor en dos reinos de Venus; se trata de dos paisajes alegóricos con dos

iconografías de lugar y de tiempo, como en los lienzos del Amor sacro y del profano. El sonido apasionado y erótico se utiliza para las escenas del desierto, el escenario de soledad se une a los sensuales desnudos de Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton). En la otra historia, el tono es fraternal y tranquilo para Juliette Binoche (Hana) El compositor, Gabriel Yared, es un entusiasta de Bach como Minghella. Ante la apariencia serena, la música encierra una fuerza increíble, tiene lava, agita a los personajes. Bach representa gran parte de la complejidad poderosa historia.

Sobre Hana se elabora la aventura amorosa incompleta, al conocer a un hindú logra tener una aventura amorosa. El acto amoroso entre ambos se va mostrando junto a las pinturas murales renacentistas. Walter Murch, montador y diseñador de sonido, da la forma a las caricias y a los sonidos. Hana acaricia las cuerdas, ríe y suspira, los gestos están encantados. Ella está controlando la situación a sus anchas y la escena es muy expresiva, están enamorados y en la escena la música expresa el amor que crece entre ellos. Aunque fue una escena polémica, había una partitura provisional y se logró construir una bella historia de amor. Es una pieza singular, como un Minueto; se ralentizaba la escena para planear y pensar en un Vals. La escena es difícil y, ajustada a la imagen, permite ver y oír una coreografía con equilibrio adecuado y bipartito que, con la forma detallada de la música, funde lo experimental de las nuevas ideas con los clásicos para encontrar nuevas expresiones para el reino de Venus.

## II. La Música de Ofelia, las aguas de Jacinto

En la película *Las Horas*, las aguas y el sonido de los pájaros, la iconografía de los libros y los espejos de Ofelia, se comunican con las emociones de las damas desde el piano. El despertador y el despertar, el sonido de los relojes y del pensamiento femenino, permite encontrar las claves de los tres personajes femeninos. La música avanza y retrocede, como las tres damas, valientes y ensimismadas; sus pensamientos participan y se empapan de los espacios inundados por las flores<sup>8</sup>.

Ensimismadas, desde las simbólicas ventanas, las damas se unen para representar la dinámica del Tiempo. Como las Parcas y las Hilanderas, tejen sus vidas unificando arte con vida cotidiana. La música se identifica con la actividad de coser, la música teje y narra unificando las tres historias, los tres tiempos y los tres días.

El proceso de la música fue largo para el director Stephen Daldry, la historia de Michael Cunningham rechazaba todo. La música tradicional del cine era demasiado simple y sentimental para las emociones complejas y subyacentes, se trataba de un reto difícil al no pertenecer la historia a un género concreto. David Hare, el guionista, buscaba también un compositor adecuado y la propuesta fue para Philip Glass<sup>9</sup>, un creador vinculado a la tendencia **minimalista** que, desde años setenta, desde Estados Unidos y Gran Bretaña, impulsará la vuelta al lenguaje tonal, a la simplificación y a la retórica de reiteración.

<sup>8</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Ofelias en el cine, aguas en el espejo*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2006.

<sup>9</sup> ARCOS, M.: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006.

Dentro del minimalismo, Nyman creará para el cine piezas insólitas. La música de Michael Nyman, unida a la cinematografía de Peter Greenaway, se convierte en un elemento estructural y establece un ritmo determinado en la narración; incluso, Nyman compone la música antes de realizar Greenaway la película. La imagen se adecua a la música en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, largometraje en el que destacan la importancia de la mujer y de los líquidos. El agua, el mito de Ofelia y la exaltación de las damas son algunos de los temas destacados de la obra de Greenaway. En *Conspiración de mujeres*, el mar y los ríos, bajo los sonidos de Nyman, se convierten en el medio esencial para las mujeres y para explorar la espiritualidad.

La película *Las Horas* trata de arte, de cómo el arte afecta a la vida, algo poco frecuente. ¿Cómo funciona la música en este contexto? Desde un primer momento, al visualizar la película, a Philip Glass le pareció que la música debería mostrar una estructura unificada. La historia es muy complicada y la música desempeña un papel importante. Para que fuera fácil comprender los mundos y los tiempos, para fundir las historias y los recuerdos, la música tenía que ser el hilo conductor. Se podía pensar que hay una música para cada periodo, pero no fue así. La misma música se utilizó para las tres historias. Según reaparecen los personajes, aparecían las variaciones de los temas, para dar la impresión que la música se oye durante toda la película. Cuando se escucha por vez primera, parece que empieza y se detiene. La próxima vez sigue adelante, como cada mañana cuando no sabes si estás despierto o dormido. La música hace eso, empieza y se detiene, luego continua, se detiene y luego sigue adelante.

Glass eligió el Piano porque quería un instrumento que fuera personal, que pudiera cruzar las épocas fácilmente. El piano puede hacerlo y lo combinó con una gran orquesta de cuerda para dar más densidad y amplitud al sonido.

Estamos mirando atrás en el Tiempo, el viaje atrás y adelante al mismo tiempo lleva al epílogo. En el desenlace se escucha al personaje de Virginia Woolf (Nicole Kidman), habla de enfrentarse a la vida, para ella el suicidio no era un acontecimiento trágico, sino un acto de voluntad que llenaría su vida para intercalar el mito de Ofelia en su existencia. La música no traduce la idea convencional de la muerte, más bien es una decisión existencial que, desde el punto de vista emocional, lo expresa el sonido. Las imágenes son sorprendentemente neutras y, aunque los rostros tienen una carga emocional intensa, la música fácilmente pueden manipularlas. La dirección de la música es como una flecha disparada en el aire, le sigue todo lo demás.

El director destaca la complejidad del trabajo de Glass y define su música como “otro flujo de conciencia dentro de la película”. Es otro personaje que une, complica y amplía cualquier escena; a veces, existe un espacio entre la imagen y la música, un contrapunto entre las dos. En el espacio de los silencios las mujeres se fortalecen.

### **Los silencios de Jacinto, la música para la soledad**

En la película *Brokeback Mountain*, Ang Lee unifica la música con el paisaje de Soledad. Entre los viajes al paraíso, a Arcadia<sup>10</sup>, el compositor Santiago Santaolalla construye una música integrada al interior de los protagonistas, dos hombres enamorados y atormentados por la sociedad. Esta gran historia de amor, clásica y sincera, se articula desde la agitadora madre naturaleza.

El ronroco, un instrumento musical pequeño de Perú, Bolivia y Argentina, se constituye en el instrumento clave para unir al músico con Lee. Mientras Santaolalla estaba tocándolo, llegó Lee y se conocieron. Una guitarra acústica y otros instrumentos de cuerda permitieron representar la Tierra, un elemento esencial en la historia. A su vez, se trataba de representar el espacio abierto. ¿Cómo imaginarse la música para colorear este paisaje? La tierra, frente al Cielo, establecía la dialéctica de la composición.

La música descubre lo que pasa en el cielo. El cielo es grande y complicado, tiene grandeza y las nubes tienen un valor sentimental. Antes de rodar ya tenía las canciones y la música, incorporaron los instrumentos de cuerda antes de rodar la película. Lee necesitaba, sin embargo, esparcir la música. Las texturas del sonido y los tonos se debían prolongar. La música, muy sensorial y sentida, penetraba en los sentimientos ásperos de los vaqueros. Los silencios de Jack-Jacinto (Jake Gyllenhaal) y Ennis (Heath Ledger), entre largos periodos de silencio, sienten en la música el abismo. La habilidad de Lee para utilizar la música, permite explorar el concepto de Silencio en la música y en el relato de Annie Proulx.

Ang Lee alargó algunos silencios. No hay notas, pero la música te absorbe y el espectador nota el espacio vacío, espera la nota, es un anhelo; aunque no hay notas, la música absorbe, el silencio se apodera de los personajes y, aunque los jóvenes hablan poco, la riqueza de los tonos de los chicos se apodera y sobrepasa su capacidad de comunicación, los sentimientos con su dolor se incorporan a la vivencia del espectador.

Como en los lienzos de san Jerónimo, Santiago Santaolalla es diligente y generoso al fusionar personajes y paisaje. Los cielos ardientes y los sentimientos entre hombres solitarios, entre el drama y el sufrimiento de la soledad contemplativa de Jacinto, traducen con la música el ánimo solitario. Ahondando en los silencios, la música ilumina el universo de Apolo y Jacinto que, desde el espejo sereno, determinan la trampa de los sonidos del aire.

---

<sup>10</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Brokeback Mountain, el Paraíso de Eros*, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y Universidad Rey Juan Carlos, Ávila, 2007.













