



Música de cine

El nexo emocional

SALVADOR G. SERRANO

En ocasiones pasa casi desapercibida, otras veces hace que salgamos de la sala tarareando una melodía que se le ha metido en la cabeza. La música acompaña a las películas desde el mismo nacimiento del cine para reforzar nuestras reacciones emocionales ante una pantalla

Hace casi cien años el artista ruso Vasili Kandinsky pintó la primera acuarela abstracta. En 1911 publicó el manifiesto *De lo espiritual en el arte*. En él declaraba su deseo de que la pintura tuviera la posibilidad de expresarse por sí misma con absoluta libertad. Para Kandinsky no era necesario que el arte fuera figurativo, y los elementos de la pintura, como el color, las formas o las líneas, tenían por sí mismos la capacidad para provocar sensaciones en el individuo.

En su manifiesto el pintor recordaba que ya existía una forma de arte que disponía de total libertad para ser abstracta: la música. Notas, ritmo, acordes o silencios son elementos que combina el compositor con el fin de causar en el oyente sentimientos de todo tipo, tristeza, regocijo, terror o exaltación.

Es algo que han sabido los compositores desde hace siglos. La música no necesita imitar o representar a la naturaleza y nadie lo cuestiona. Esa capacidad indiscutible para impresionar, evocar, enternecer o sobresaltar es, por otro lado, esencial cuando la música se utiliza aplicada a otra forma de arte o acontecimiento, sea una ópera, una misa o una película. En este sentido, para el compositor cinematográfico neoyorquino Bernard Herrmann, es “el eslabón entre la pantalla y el público”, el vínculo emocional que transporta mensajes que las palabras y las imágenes no pueden transmitir.

Este compositor, uno de los más relevantes de la historia del cine, tan célebre

por su genialidad como por su mal genio, nos permite poner un ejemplo de la influencia de la música sobre la imagen. Herrmann trabajó con Alfred Hitchcock en varias películas entre 1955 y 1966. Cuando el director británico acabó de rodar *Psicosis* (1960) y vio el primer montaje de la película se sintió tan decepcionado que quiso reconvertir el filme en un capítulo televisivo de una hora de duración. Sin embargo, el compositor lo convenció de que la música podría cambiar la atmósfera de la cinta. En primer lugar hizo algo muy inusual: utilizar únicamente la sección de cuerda de la orquesta, prescindiendo de vientos de madera, de metal y de percusión. Además, mediante *ostinatos* –frases breves que se repiten de manera obsesiva– sentó las bases psicológicas del argumento.

Tensión y entidad

Al principio de la historia, cuando Janet Leigh huye en su coche tras haber robado el dinero de su empresa, una frase musical repetitiva acompaña el movimiento de los limpiaparabrisas de un modo opresivo, anticipando al espectador que algo le va a pasar a la protagonista, sin duda, nada bueno. Tal como comentaba el propio Herrmann, “de no ser por lo inquietante de la música, Janet Leigh podría encontrarse conduciendo camino del supermercado en vez de huyendo de un delito recién cometido”. La música consiguió proporcionar tensión y entidad a unas imágenes más bien frías.

Para la famosa escena de la ducha en la que Leigh muere asesinada, Hitchcock no quería música. Pensaba que las imágenes bastaban por sí mismas. Sin embargo, Herrmann lo persuadió de nuevo y acompañó la escena con aquellos desgarradores *glissandos* de los violines –efecto conseguido haciendo resbalar los dedos por el mástil del instrumento– que han sido imitados hasta la saciedad. El compositor consiguió con su trabajo manipular las emociones del público logrando una de las mejores bandas sonoras del siglo XX. Asimismo, aquella película que parecía destinada a la televisión, y tal vez al olvido, alcanzó una de las cimas más altas de ese llamado séptimo arte. Herrmann decía: “Hitchcock sólo acaba sus películas al sesenta por ciento; yo tengo que acabarlas para él”.

En este contexto encaja perfectamente la opinión de Alejandro Amenábar, director, guionista, compositor de las bandas sonoras de sus películas y gran coleccionista de música de cine. En el prólogo del libro de los hermanos Heriberto y Sergio Navarro titulado *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, Amenábar escribía lo siguiente: “Se suele decir que la buena música de cine es aquella que no percibimos de manera consciente, la que se deja oír sin que nos demos cuenta. Es cierto sólo en parte, ya que, si bien es un elemento destinado a dejarse sentir a un nivel casi subliminal por parte del espectador, una buena banda sonora es el detonante emocional imprescindible para

acercar las historias al público, capaz de cambiar de modo radical el sentido de una secuencia y hasta de toda una película”.

Pero el trabajo de los compositores cinematográficos con frecuencia no se ha valorado en la medida que comenta Amenábar. Algunos de los directores más destacados han concedido poca o muy poca importancia a la música. Hitchcock era uno de éstos. Acabó peleado con Herrmann tras rechazar la partitura que este último escribió para *Cortina rasgada* (1966). El director francés Claude Chabrol dijo años más tarde: “Después de que Hitchcock se desembarazara de Herrmann, la música de sus películas únicamente considero que era interesante cuando imitaba a la de Herrmann”. Otra de sus “víctimas” fue Miklos Rozsa, uno de los grandes del período clásico.

El compositor húngaro escribió la banda sonora de *Recuerda* (1955), un trabajo con interesantes innovaciones, como la introducción de un instrumento electrónico llamado *theremin*, que proporcionó un aire fantasmagórico a las escenas oníricas y amnésicas del personaje interpretado por Gregory Peck. Nadie discute hoy que la de *Recuerda* es una de las mejores bandas sonoras de la historia, pero a Hitchcock no le

gustó y nunca volvió a trabajar con Rozsa. De hecho, ni siquiera se volvieron a ver.

También en unas cuantas películas de Ingmar Bergman la música brilla por su ausencia. Lo mismo ocurre en la filmografía de Luis Buñuel. Woody Allen ha prescindido casi siempre de música original para sus películas, con la única excepción de *El sueño de Casandra* (2007), banda sonora escrita por Philip Glass. Y otro director actual, Quentin Tarantino, también ha preferido llenar sus películas de canciones y temas de *spaghetti westerns* que en su día se utilizaron en otras películas.

Por el contrario, en el otro lado de la balanza nos encontramos con cineastas que han apreciado el valor de la música para resaltar lo que desean expresar en sus películas, incluso formando sólidas parejas de hecho –artísticas, evidentemente– con sus compositores “fetiche”. En este sentido, sobresalen los tandems formados por Steven Spielberg y John Williams, Tim Burton y Danny Elfman o Kenneth Branagh y Patrick Doyle.

El proceso

Pero veamos cómo funciona esto de poner música a una película. Por un lado nos

encontramos con los musicales, que requieren un proceso distinto al habitual porque parten de piezas y canciones escritas de antemano. Sobre esas composiciones ya creadas se ruedan los números con sus canciones y coreografías, siendo la música el primer elemento sobre el que se monta todo lo demás. Las adaptaciones cinematográficas de musicales de Broadway o del West End londinense deben hacerse de ese modo.

No obstante, en la gran mayoría de películas el compositor es el último en subirse al carro. Cuando el montaje ya ha concluido, comienza la labor de escribir la partitura, encadenar nota tras nota, crear las texturas, la atmósfera, ajustar los tiempos y, si todo funciona a gusto del director o del productor, grabar la banda sonora.

Aunque no siempre es así. En algunos casos en los que existe una buena relación entre director y compositor, éste comienza a trabajar desde la preproducción. John Williams, el más popular de los compositores cinematográficos, ha trabajado con Steven Spielberg en todas sus películas desde 1974, con la excepción de *El color púrpura*, de cuya banda sonora se encargó Quincy Jones, quien, por cierto, fue acusado y condenado por plagio por este trabajo. Pues bien, Williams acostumbra a meterse en el proyecto desde el primer momento, pensando ya en el enfoque musical tan sólo con el guión en la mano. El compositor asiste al rodaje en ciertas ocasiones y comienza a elaborar piezas que se desarrollarán con el tiempo hasta adquirir su construcción definitiva una vez la película haya pasado por la sala de montaje.

Hay ocasiones en que la implicación del compositor es aún mayor. El escocés Patrick Doyle, músico habitual de los filmes de Kenneth Branagh, participa incluso como actor secundario, interpretando piezas vocales como “Non Nobis Domine” en *Enrique V* (1989) o “Sigh No More Ladies” en *Mucho ruido y pocas nueces* (1993). Evidentemente, también son temas ya escritos antes de iniciar la filmación. Sin embargo, tomando como ejemplo estas dos adaptaciones shakespearianas, toda la música instrumental se compuso a posteriori, con el montaje finalizado.

Esta forma de implicarse en el proceso de producción tuvo como antecedentes al ruso Sergei Prokofiev, que trabajó de igual a igual con Sergei M. Eisenstein en *Alexander Nevsky* (1938). Mientras el director montaba algunas escenas para que encajaran con la música pregrabada, en

Janet Leigh en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960) / ALBUM.





A la izquierda, Max Steiner, el padre de la banda sonora. A la derecha, cartel de la película *King Kong* de Ernest B. Schoedsack (1933) / ALBUM.

otras secuencias fue el compositor quien escribió las piezas para que se adaptaran al montaje. Lo mismo hizo poco después Bernard Herrmann en *Ciudadano Kane* (1941). El compositor asistía a las sesiones de rodaje para tomar notas y la grabación de la música se llevó a cabo durante un largo período, simultáneo con la fase de filmación, de modo que Orson Welles rodó secuencias a partir de números musicales completos ya grabados.

Lo que sí está bien claro es que la música cinematográfica es un elemento más al servicio de un todo, lo mismo que la fotografía, el vestuario o los efectos especiales. Es un arte cuyo fin reside en transmitir o evocar las sensaciones pretendidas en el espectador. Independientemente de que sea bonita, compleja, emotiva o insustancial en su escucha aislada, lo importante es que funcione en cada una de las escenas. Y eso hay quien lo consigue con mayor o menor profesionalidad y con mayor o menor talento.

Un poco de historia

Aunque el cine sonoro no apareció hasta finales de los años veinte del pasado siglo, la música ya estaba presente incluso en las proyecciones de los mismísimos herma-

nos Lumière a partir de 1895. Ya fuera para dotar de mayor esplendor al espectáculo o para disimular el ruido que hacían los primeros proyectores, siempre había un pianista o un pequeño conjunto musical interpretando piezas del repertorio clásico. Oír la *Patética* de Tchaikovsky en escenas de amor o la obertura de *Guillermo Tell* en las de acción era de lo más usual.

La idea de escribir música específicamente para el cine no tardó en llegar. Se acepta que la primera partitura compuesta propiamente para una película fue *El asesinato del duque de Guisa* (1908), música que debemos a una figura de renombre como fue el compositor francés Camille Saint-Saëns. Más tarde la convirtió en una pieza de concierto (*Opus 128* para cuerda piano y armonio).

Uno de los pioneros en el mundo de la música para el cine fue Joseph Carl Breil, quien escribió varias piezas para *El nacimiento de una nación* (1915) –el primer filme que se estrenó públicamente con acompañamiento de una gran orquesta en directo–, pensaba que cada película se vería beneficiada de su propia música, igual que sucedía con la ópera.

Y mientras se hacía indispensable para el cine mudo, lo paradójico es que cuando

llegó el sonoro –la primera película fue *El cantor de jazz* (1927)– se asumió la noción de que el uso de música en las películas tenía que estar justificado con las imágenes. Es decir, que si sonaba alguna melodía era porque había músicos en la escena, alguien encendía la radio o ponía en marcha una gramola, por ejemplo. Es lo que se conoce como música diegética, música que implica mostrar la fuente de la que procede.

La música de fondo o incidental quedó apartada en los primeros años del sonoro y relegada únicamente a los títulos de créditos. Hasta que Max Steiner propuso cambiar las cosas. Este compositor vienes, ahijado de Richard Strauss y alumno de Mahler y Brahms, era el supervisor musical de la RKO. Planteó el uso de partituras compuestas específicamente para el cine como música incidental. Es lo que hizo por primera vez en *La melodía de la vida* (1932), escribiendo una pieza para una escena no musical. Además, introdujo en el cine el empleo de *leitmotifs* –temas asociados a personajes o lugares tal como hacía Wagner en sus óperas–, el uso de la música para establecer conexiones emocionales con el espectador y la idea de sincronizar la composición a la acción que



Carteles de las películas *Desayuno con diamantes* (izquierda) de Blake Edwards (1961) y de *Alrededor de la medianoche* (derecha) de Bertrand Tavernier (1986) / ALBUM.

se desarrollaba en la pantalla, elementos que en la actualidad se dan por supuestos en buena parte de películas.

La primera composición cinematográfica que reunió todos esos ingredientes tuvo como protagonista a un gran gorila. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack ya habían rodado y montado *King Kong* (1933), pero los efectos de animación eran muy rudimentarios y el “monstruoso” simio resultaba poco creíble. Steiner escribió muchos minutos de música original con el claro propósito de influir psicológicamente en el público, anticipando y acompañando la aparición de un monstruo aterrador que, en ausencia de música, podría haber sido fuente de sonoras carcajadas. Podría afirmarse que Steiner salvó a la RKO de la ruina con su poderosa música. En los años treinta, Hollywood se alimentó de la profesionalidad y genialidad de un grupo de compositores procedentes de Europa, en algunos casos huyendo de la atmósfera previa a la Segunda Guerra Mundial. El checo Erich Wolfgang Korngold (*Robin de los bosques*, 1938), el alemán Franz Waxman (*Rebeca*, 1940), el húngaro Miklos

Rozsa (*Ben-Hur*, 1959) y el ruso Dimitri Tiomkin (*Horizontes perdidos*, 1937) formaron con Steiner un magnífico repóker de europeos que, junto con norteamericanos como Alfred Newman (*Cumbres borrascosas*, 1939) y Bernard Herrmann, protagonizaron la edad de oro de la música de cine norteamericana.

Sin embargo, imperaba el estilo sinfónico inspirado en la música romántica y el impresionismo de finales del siglo XIX, algo que fue cambiando progresivamente con apuestas musicales más arriesgadas. En los cincuenta, la música de cine se abrió al jazz. La primera película que incorporó algunos fragmentos de este género fue *Un tranvía llamado deseo* (1951), con partitura de Alex North. Pero la primera banda sonora exclusivamente de jazz fue *El hombre del brazo de oro* (1955), de Elmer Bernstein. Este tipo de música ha legado grandes trabajos para la pantalla, desde *Anatomía de un asesinato* (1959), de Duke Ellington hasta *Alrededor de la medianoche* (1986), con la que Herbie Hancock consiguió el Oscar.

De los años cincuenta data también la primera banda sonora electrónica. Aun-

que ocasionalmente se habían utilizado en algunas películas instrumentos como las Ondas Martenot o el ya comentado *theremin*, los hermanos Louis y Bebe Barron utilizaron exclusivamente este tipo de instrumentos en *Planeta prohibido* (1956).

Los gustos cambiaban. El público parecía cansado de composiciones para orquesta sinfónica y la industria le ofreció música más directa y digerible. El pop y el *soft jazz* tomaron la alternativa y el estilo implantado por Henry Mancini (*Desayuno con diamantes*, 1961) fue el dominante durante los años sesenta. Y en esa línea de “jazz blando” comenzaron a mostrar su talento durante aquellos años algunos de los grandes compositores de finales de siglo, como John Williams, Jerry Goldsmith o John Barry, mientras un italiano llamado Ennio Morricone renovaba el lenguaje musical del *western* utilizando guitarras eléctricas y silbidos en filmes de su compatriota Sergio Leone.

Por otro lado, los discos que incluían canciones de películas se vendían bien y nuevos músicos más orientados al pop y a la melodía comercial se hicieron su

hueco. Eso sí, dejando algunas canciones inolvidables como las de *Dos hombres y un destino* (1969), de Burt Bacharach; *Verano del 42* (1970), de Michel Legrand, o *Tal como éramos* (1973), de Marvin Hamlisch. Las bandas sonoras basadas en canciones ya no nos han abandonado desde entonces y en cuanto a ventas son las que desde siempre han tenido más éxito. Desde el sonido disco de *Fiebre del sábado noche* (1977) y el revival rockero de *Grease* (1978) hasta las más recientes *Moulin Rouge* (2001) y *Mamma Mia!* (2008), sin olvidar las adaptaciones de musicales de Broadway como *Chicago* (2002), *El fantasma de la ópera* (2004) o *Sweeney Todd* (2007), han representado un filón para productoras y discográficas.

En los setenta, cuando el sinfonismo parecía perdido, las películas de catástrofes, una galaxia muy lejana y John Williams lo resucitaron. El compositor, que en su día había sido pianista en la orquesta de Mancini, creó impactantes partituras orquestales para *La aventura del Poseidón* (1972), *Terremoto* (1974) y *El coloso en llamas* (1974), pero sobre todo despertó en mucha gente el interés por esa música que sonaba de fondo en las películas con *La guerra de las galaxias* (1977), *Superman* (1978) y la saga de Indiana Jones iniciada con *En busca del arca perdida* (1980). Williams recuperó el sonido espectacular de los filmes de aventuras compuestos por Erich Wolfgang Korngold en los años treinta y cuarenta, y el éxito de *La guerra de las galaxias* –película y música– supuso un aluvión de trabajos sinfónicos exportados desde Hollywood. Jerry Goldsmith (*Star Trek*, 1979), Basil Poledouris (*Conan el bárbaro*, 1982), Bruce Broughton (*El secreto de la pirámide*, 1985), Alan Silvestri (*Regreso al futuro*, 1985) o James Horner (*Willow*, 1988) nos dejaron aquellos años magníficas bandas sonoras para gran orquesta, al mismo tiempo que otros músicos conseguían poner de moda partituras basadas en la electrónica pura y dura, caso de Giorgio Moroder (*El expreso de medianoche*, 1978), Vangelis (*Carros de fuego*, 1981) o Harold Faltermeyer (*Superdetective en Hollywood*, 1984).

Tampoco faltaron incursiones de estrellas del pop-rock en el campo de la música de cine, en algunos casos con resultados fantásticos o, cuando menos, interesantes. Queen abordó la ciencia-ficción de *Flash Gordon* (1980), Mike Olfield sobrecogió con *Los gritos del silencio* (1984), mientras que el líder de Dire Straits, Mark Knopfler, se implicó en varios filmes con notable éxito, caso de *Un tipo genial* (1983) o *La princesa prometida* (1987).

En los años noventa, al tiempo que Alan Menken se hacía nada menos que con ocho Oscars gracias a las películas de animación de unos estudios Disney resucitados (por música original y canciones de *La sirenita*, *La bella y la bestia*, *Aladdin*, *Pocahontas*), un alemán autodidacta aterrizado en Hollywood comenzó a ganar popularidad a partir de sus trabajos para *Rain Man* (1988) y *Paseando a Miss Daisy* (1989). Hans Zimmer, además, creó el estudio musical Media Ventures, del que ha salido una nueva hornada de numerosos compositores cinematográficos. Su sonido, basado en un buen dominio de los sintetizadores, potentes

percusiones y un estilo de fuerte pegada en el público joven, fue el que dominó las películas de acción de los noventa, como *Llamaradas* (1991) o *La roca* (1996).

El nuevo siglo se inauguró con otra obra capital, la trilogía de *El señor de los anillos* (2001-2003), formada por Howard Shore, un compositor canadiense de texturas oscuras, hasta entonces más conocido por sus colaboraciones con el director David Cronenberg. El panorama actual sigue dominado por prestigiosos veteranos todavía en activo como John Williams, expertos con una amplia filmografía a sus espaldas, como Hans Zimmer, James Newton Howard (*El bos-*

Música de cine en España



Cartel de la película *Cometas en el cielo*, de Marc Forster (2007) / ALBUM.

En los años sesenta y setenta encontramos los primeros renovadores de la música cinematográfica en España. Carmelo Bernaola, Antón García Abril y Luis de Pablo comenzaron a cambiar un panorama en el que el cine nacional no había apenas destacado. También a finales de los sesenta comenzó a trabajar para el cine José Nieto –ex batería de Los Pekenikes–, que desde entonces ha colaborado estrechamente con Vicente Aranda y Pilar Miró. A su juicio, “el poder que tiene la música de aclarar diferentemente una secuencia, de ‘elegir’ entre las múltiples lecturas posibles las que deseamos escoger al espectador, de desarrollar las emociones, de comentar, de acentuar o suspender un ritmo, hacen que, desde el origen, la música se revele como el elemento primordial que, asociado a la imagen, constituya verdaderamente eso que se llama filme”.

José Nieto, ganador del Goya en seis ocasiones (*El bosque animado*, *La pasión turca*), es el puente que enlaza la música cinematográfica española de finales del franquismo y la actual, que cuenta con nombres propios que han llegado a cotas nunca antes alcanzadas. En primer lugar, hay que citar a Alberto Iglesias, colaborador habitual de Pedro Almodóvar o Julio Medem, que fue el primer compositor español nominado el Oscar por *El jardinero fiel* (2005), y además optó por segunda vez a dicho premio por *Cometas en el cielo* (2007). El segundo español que ha logrado ser candidato la estatuilla de la Academia de Hollywood fue Javier Navarrete por *El laberinto del fauno* (2006). Ambos han alcanzado un enorme prestigio internacional, lo mismo que Roque Baños, ganador de los dos últimos Goyas por *Las trece rosas* (2007) y *Los crímenes de Oxford* (2008). Además de esos tres nombres, el paisaje de la música de cine española está poblado de excelentes compositores veteranos como Ángel Illarramendi, Carles Cases, Juan Bardem o Bingen Mendizábal, así como jóvenes promesas entre las que destaca Fernando Velázquez, autor de *El orfanato*.

Festivales y encuentros

A pesar de que la música de cine ha cobrado cada vez más popularidad con el paso de los años, la celebración de festivales y eventos que reúnan a compositores para hablar de su profesión e interpretar su música en directo son más bien escasos.

Aparte de festivales esporádicos en terreno estadounidense, en Europa se han consolidado los que se desarrollan anualmente en Gante (Bélgica) y Auxerre (Francia). Sin embargo, en los últimos años es España el país que más encuentros de este tipo ha acumulado. Entre 1992 y 2000 Valencia fue la capital española de la música de cine. Por su Congreso Internacional pasaron nombres ilustres como Bill Conti (*Rocky*, 1976) o Maurice Jarre (*Lawrence de Arabia*, 1962).

Otras ciudades de la geografía nacional han ido acogiendo conciertos ocasionales de compositores de cine, caso de Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein, Ennio Morricone o Howard Shore, quien dirigió su *Sinfonía del Anillo* en Sevilla el año 2004.

Sin embargo, el testigo lo ha recogido Úbeda. La ciudad jienense celebrará este año la quinta edición de su festival, un acontecimiento organizado por los propios aficionados y que ha permitido traer a España a compositores como Basil Poledouris (que dirigió por primera vez en público su partitura para *Conan el bárbaro* poco antes de morir), John Powell, John Scott, Bruce Broughton, John Ottman, Bruno Coulais, David Arnold, Brian Tyler, Don Davis o John Debney, entre muchos otros.

Este verano volverá a reunir a amantes de la música de cine llegados de todas partes del planeta con un cartel espectacular presidido por Patrick Doyle, acompañado de Joe Hisaishi, Michael Giacchino, Christopher Young, Claudio Simonetti y Fernando Velázquez, entre otros.

Al mismo tiempo, durante dos años, Madrid acogió Soncinemad, otro festival por el que pasaron Trevor Jones, Harry Gregson-Williams y Alan Silvestri, aunque no ha tenido continuidad. Y por si fuera poco, Tenerife lleva dos años celebrando su evento particular, Fimucité, en el que han participado, entre otros, Trevor Rabin, Mychael Danna, Don Davis y Christopher Young. Todavía no se sabe si este festival volverá a celebrarse este verano, pero en cualquier caso, en conjunto, España se ha mostrado en los últimos tiempos como el país que más ha apostado por la música de cine.

que, 2004), Danny Elfman (*Spiderman*, 2002) o Thomas Newman (*Camino a la perdición*, 2002), así como por jóvenes que han alcanzado o alcanzarán en breve el más alto grado del escalafón, caso de Michael Giacchino –procedente del ámbito de los videojuegos– (*Ratatouille*, 2007) o Brian Tyler (*La conspiración del pánico*, 2008).

En cualquier caso, en lo que a estilos se refiere, la música de cine constituye un universo ecléctico capaz de abarcar cualquier género musical y que ha pasado por sus modas, crisis y altibajos, pero alcanzando hoy día una popularidad que nunca había imaginado. Que un disco de música cinematográfica incidental vendiera 11 millones de copias, como sucedió con *Titanic* (Horner, 1997), o los éxitos discográficos de *Braveheart* (Horner, 1997), *Gladiator* (Zimmer, 2000), *El señor de los anillos* (Shore, 2001-2003) o la saga de *Piratas del Caribe* (Zimmer-Badelt, 2003-2007) así lo demuestran.

Ya sea inspirándose en los clásicos de siempre, el jazz, el pop, la *new age* o los sonidos étnicos de la más variada procedencia, la música sigue siendo parte esencial del séptimo arte gracias a su poder para sumergirnos, tal como lo describió Nietzsche, en un reino de conocimiento primordial e intuitivo, inalcanzable a través de cualquier otra forma de arte.

John Debney dirigiendo *La pasión de Cristo* en el patio del Hospital de Santiago de Úbeda (Jaén) / JULIO RODRÍGUEZ.

