

Música

Los compositores vascos en el 2002: la confirmación de una tendencia

El hecho más notable que atañe no sólo a los compositores vascos de música de cine si no también a todo el cine español contemporáneo en el 2002, ha sido el fallecimiento de dos de los mejores músicos que nos ha dado el siglo en España, pertenecientes a dos autonomías como Euskadi y Catalunya, los dos con un amplio prestigio como músicos de cámara, pero aproximados al cine –un medio para ellos innovador, curioso, misterioso y lejano– por motivos diversos, aunque ninguno negara que la razón principal era el dinero que necesitaban para proseguir sus actividades en la música sería sin pasar estrecheces económicas. Me refiero evidentemente a Carmelo Alonso Bernaola y Xavier Montsalvatge.

Centrándome en Bernaola, tuve el honor de conocerlo personalmente con motivo del libro que me encargó el Festival de Cine de Alcalá de Henares aquel año de 1986 en que querían dedicarlo a la figura del compositor cinematográfico en un término genérico, del mismo modo que en el 15º Festival del año anterior lo habían programado como homenaje al decorador y director artístico español representado por Enrique Alarcón. En el viaje que realicé a Gasteiz y Bilbo fui testigo de su simpatía, generosidad, placer por la buena mesa, desaliño en la conservación de sus partituras cinematográficas y olvido de ciertos detalles, paliados por la excelente memoria de su mujer, la señora María Ruiz, cuyo cerebro era –y es aún, afortunadamente, ya que hablé con ella con motivo del óbito de su marido– un auténtico ordenador que almacenaba datos, recuerdos, detalles y anécdotas referentes a películas, directores y secuencias musicales de sus films. A Carmelo lo vi por última vez durante la primavera del año 2000 en la Sociedad General de Autores de Madrid con motivo de la entrevista que realicé para MediaPark para su serie “Compositores de Cine”, emitida en el CanalStar de Vía Digital. Comprobé que la memoria le fallaba más de lo debido, pero seguía tan dicharachero, divertido y provocador como en sus buenos tiempos. Me preocupé cuando vi la foto que publicó la Revista de la Academia con motivo del Premio que se le debía conceder, ya que adiviné que sufría un grave trastorno en su salud. Su muerte nos ha dejado sin su alegría, su sorna, su agradable conversación y su talento para la banda sonora. Que descanse en paz en el Parnaso musical acompañado de sus melodías más hermosas, de esas de las que él presumía que podía hacer mil al día.

Bernaola no fue el padre de la música vasca para el cine, ya que antes que él Jesús Guridi, compositor de amplio prestigio cuya obra más popular puede ser la zarzuela *El Caserío* dedicó sus esfuerzos al cine, con obras tan hermosas como *Marianela* (Benito Perojo, 1940), cuyo tema principal sigo creyendo que es una de las mejores melodías que nos ha regalado el cine

español. Carmelo exhumó la figura de Guridi y algunas otras de sus partituras cinematográficas más emblemáticas en los Encuentros Cinematográficos de Sevilla, donde sufrió lo suyo enfrentado a los músicos de la Orquesta Nacional de España para poder sacar adelante aquellas partituras suyas –como la de *Verano azul*– y de Guridi que a juicio de sus miembros no tenían la categoría suficiente para ser tocadas por ellos. Eso sucedía en mayo de 1988, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, con motivo del II Encuentro Internacional de Música de Cine.

Mucho ha transcurrido desde entonces y nuevas generaciones arañan puestos de honor entre los grandes compositores de música de cine del actual cine español. Siempre he defendido que de todas las escuelas posibles surgidas de sus diferentes autonomías, la de Euskadi es la que me parece más rica, creativa y con figuras más importantes, y no sólo por sus ilustres antecedentes si no por el talento innato de sus grandes figuras actuales. No me gustaría silenciar el nombre de Francisco Ibáñez Iribarría, el director actual del Taller de Música de Gasteiz –plaza que ocupó en su momento el ilustre Carmelo Alonso Bernaola–, ya que a él le debe el cine español una de las mejores bandas sonoras de los últimos tiempos. Ibáñez, a petición de José Luis Cuerda, creó una obra extraordinaria, única y que el tiempo ha convertido ya en mítica, pues no ha querido reincidir en el cine, lo cual la convierte por su carácter de obra única en toda una rareza digna de estudio. Me refiero evidentemente a la partitura musical de *Así en el cielo como en la tierra* (1995), un retorno a las fuentes más clásicas en los conceptos generales de la banda sonora al estilo de Max Steiner o Erich Wolfgang Korngold, por su desfile incesante de temas para los distintos personajes principales de la obra y su hábil mezcla de música con canciones, algunas de carácter gregoriano para definir aquel cielo maravilloso imaginado por su director. El film data de la pasada década, pero los amantes de la música de cine esperamos con pasión que Ibáñez Iribarría condescienda a adentrarse de nuevo en un género menor del que salió con matrícula de honor. Si lo citamos aquí es porque le añoramos y esperamos con pasión una segunda obra.

Alberto Iglesias es el músico vasco más importante del momento actual y también quizás el mejor, o uno de los mejores, del panorama actual español, en un ranking en el que figuran también el maestro José Nieto, el de más prestigio y un poco el padre espiritual de las nuevas generaciones, y Roque Baños, un compositor murciano imparable con un año 2002 intenso y mágico en el que ha colaborado con los cuatro directores habituales de su filmografía. Pero Alberto Iglesias, con seis Goyas en su haber y colaborador insustituible de Julio Medem, es también el músico de los últimos títulos de Pedro Almodóvar. En el 2002 consiguió el Goya a la mejor música original por su colección inacabable de bellísimos vales decadentes de *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001) –unos vales que hubieran entusiasmado a Luchino Visconti para los salones del Hotel des Bains del Lido en su *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1970)–, que contrastaban en grado sumo con otras músicas más experimentales y contemporáneas del mismo film. Premio que ha vuelto a conseguir en el 2003 por las músicas más reposadas e intimistas de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), aunque un fragmento

como el de la música para el film porno que aparece dentro del film *–El amante menguante*, protagonizado por Paz Vega–, rompa moldes y lo acrediten como nombre a tener en cuenta en el arte de poner nueva música a los grandes clásicos del cine no hablado. Un tercer título a mencionar de Iglesias es su aportación al primer film dirigido por John Malkovich, *Pasos de baile* (2002), una incursión en el cine político centrado en un líder terrorista de un país latinoamericano sometido a una dictadura militar. Junto a los inevitables recuerdos folklóricos para decirnos que estamos en un país del cono sur, destacaría sobre todo las combinaciones de violoncello, violín y piano para los momentos románticos y las incursiones sonoras de cariz contemporáneo para los atentados y los momentos de intriga y tensión.

Ángel Illarramendi nos deslumbró y fascinó con su segundo largometraje para Gracia Querejeta, *El último viaje de Robert Rylands* (1996), donde el tema que describía los paseos en bicicleta por Oxford de sus protagonistas era realmente inolvidable y sumaba otra de las grandes aportaciones a la música del cine español de los últimos lustros. Pero a pesar de que Illarramendi sea otro músico de amplio prestigio sinfónico como músico de cámara, su trayectoria posterior no ha consolidado las esperanzas depositadas en él. Yoyes (Helena Taberna, 2000) volvía a ser maravillosa, ya que sus temas tenían su sello autoral más característico y esas melodías que han hechizado el panorama español en los últimos años, pero cada vez se ha acelerado más este estilo tan parecido al maestro francés Georges Delerue, hasta el punto de que su película *Antigua vida mía* (Hector Olivera, 2001), podría estar firmada sin disgusto por el autor de *Confesiones verdaderas* (*True Confessions*, Ulu Grosbard, 1981), sin que aquél se molestase. En Illarramendi han desaparecido sus grandes melodías y temas, a pesar de que su nombre figura otra vez en el mayor éxito del año del cine argentino, *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), pero tampoco en esta partitura hay un tema musical que pase a la posteridad. Y no querría insistir otra vez en su estilo cercano al maestro francés, porque en definitiva el estilo de Illarramendi es el suyo y no tiene por qué parecerse al de Delerue, ni está en la obligación de conocerle. También podríamos invertir los términos y decir que Delerue se parece al maestro vasco, pero entonces debemos exigirle a nuestro compositor que vuelva a maravillarnos como en *El último viaje de Robert Rylands* y cree temas tan hermosos y perdurables como los que presenta en aquel film. Quede constancia también de su presencia –otra más, después de su debut en *La isla del cangrejo* (Joxean Muñoz, 2000)– en el cine de animación con un film mal distribuido y poco visto, *El rey de la granja* (2002), una película muy ambiciosa de Gregorio Muro y Carlos Zabala, un proyecto hasta el momento único en España en el que se integra la infografía o animación 3D, los efectos digitales, la animación 2D y la imagen real, en una gran variedad de combinaciones perfectamente integradas entre sí, todo ello magnificado por una gran orquesta sinfónica con especial participación de las guitarras.

Antes de llegar al último gran compositor vasco de nuestro cine citemos al músico vascofrancés, nacido en Normandía y residente en San Sebastián, Pascal Gaigne, que en el debut como director de Ramón Salazar, *Piedras*

(2002), ha conseguido su mejor partitura hasta la fecha, sobre todo en escenas como la de Angela Molina ante su colección de zapatos. Pero Gaigne ya nos interesó sobre manera en su anterior film *Silencio roto* (2001), otro drama sobre la Guerra Civil de Montxo Armendáriz, situado en una pequeña aldea.

Montxo Armendáriz, al igual que Imanol Uribe, es un director que parece siempre experimentar con la música en cada uno de sus films, ya que no tiene reparos en cambiar de compositor en cada nuevo título de su filmografía. A él le debemos agradecer que en *Secretos del corazón* confiara en Bingen Mendizábal para que crease otro de los temas definitivos surgidos en el cine español de estos últimos años. Bingen ha tenido en el 2002 una reaparición espectacular, después de que pusiera música a *Visionarios* (Manuel Gutierrez Aragón, 2001) y *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco J. Lombardi, 2000), dos películas muy distintas que demuestran su versatilidad, talento para la imagen, habilidad compositiva, lirismo y también, por qué no, su tenebrismo y facilidad para crear ambientes claustrofóbicos. Dos films muy distintos, la cara y cruz de una misma moneda, con música del mismo autor: *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002) y *Nos miran* (Norberto López, 2002). En el film de Imanol Uribe, Bingen crea una música amable y diáfana centrada en el personaje de Carol, con temas líricos y poéticos que nos encaminan directamente al Bingen de *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997). Un Bingen luminoso y claro, optimista y transparente, capaz de crear para el personaje de Tomiche un tema musical que puede recordar desde el tango argentino a las jivas francesas, en una partitura amplia y extensa que llega a las treinta intervenciones musicales. Pero todo cambia en *Nos miran*. Estrenada casi a la sombra de *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002) y sin su difusión mediática, el film de Norberto López Amado nos devuelve el Bingen Mendizábal de los primeros films de Juanma Bajo Ulloa, aquel que supo aterrorizarnos e inquietarnos en *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993), creador de ambientes cerrados y personajes opresivos, con una música que describe a las mil maravillas desde las paranoias protagonistas hasta los sustos y golpes de efecto de la historia, teniendo siempre en mente el *Tubular Bells* de Mike Oldfield. Aunque en *Nos miran* y por deseo expreso de su productor César Benítez tuviese la valiosa colaboración de Borja Ramos para escribir la música electrónica, su presencia era del todo innecesaria, ya que Bingen Mendizábal es inigualable y el músico más idóneo para captar la esencia de las historias terroríficas y transmitir aquellos miedos y obsesiones a los espectadores mediante su música. Destaquemos para el final el fragmento coral de carácter religioso *Edquis adest?*, una página extraordinaria a cargo de la soprano Estitxu Txurruka que no desmerece en nada de las más brillantes páginas gregorianas escuchadas en las iglesias.

Joan Padrol