

Por un puñado de gloria: Morricone como icono de la cultura popular

Manuel J. Lombardo

En una secuencia del film de Nanni Moretti *Caro Diario* (1994), concretamente dentro del capítulo que lleva por título *Islas*, el alcalde de uno de los pueblos insulares le comenta al personaje del propio Moretti, viajero insatisfecho en busca de tranquilidad, que su gran sueño político pasa por una puesta en escena de la isla del Adriático como decorado natural iluminado por Vittorio Storaro y con una música de fondo compuesta por Ennio Morricone. De alguna manera, Moretti ponía en boca de aquel mandatario un tanto ridiculizado el sentir de muchos italianos sobre sus más definitorias y exportables señas de identidad artísticas relacionadas con el siempre atractivo universo del cine. Si el director de fotografía Vittorio Storaro se ha convertido, gracias a sus colaboraciones junto a Bernardo Bertolucci o Francis Ford Coppola y a sus numerosos y prestigiosos premios internacionales, en el mejor representante mundial de una larguísima tradición de *pintores de la luz* dentro de la historia del arte visual italiano, no es menos cierto y relevante el lugar de prestigioso privilegio que ocupa el compositor Ennio Morricone (Roma, 1928) dentro de la cultura oficial y popular de la Italia de la segunda mitad del siglo XX, muy especialmente desde que, a comienzos de los años sesenta, cuando casi arrancaba su carrera profesional en el cine (*In federale*, de Luciano Salce, 1961), se encontrara con el gran director Sergio Leone en *Por un puñado de dólares* (1964) para conformar y definir junto a él la estética y el sonido absolutamente identificables del así llamado *spaghetti-western*, uno de los géneros del cine popular europeo que mayor suerte han corrido en las taquillas de medio mundo desde los años sesenta hasta nuestros días.

Obviamente, la posterior y prolífica carrera popular de Morricone dentro del cine italiano, europeo e internacional (una carrera forjada en un eclecticismo estilístico y una constante huida hacia delante para escapar del encasillamiento y la banalización a la que sus muchos imitadores sometieron su aportación al sonido del *western*: el *sonido Morricone*), su continuado trabajo autónomo para las salas de conciertos al margen de la gran pantalla y su estrecha relación con agrupaciones de vanguardia e instituciones oficiales de la música italiana contemporánea como el Gruppo de Improvvisazione Nuova Consonanza y la Accademia Nazionale di Santa Cecilia en Roma, han hecho de su obra musical toda una *marca registrada* de prestigio y calidad incontestables y de su nombre (incluso de su apellido) uno de los iconos más importantes y

reconocidos de la cultura italiana de los últimos cuarenta años. Por expresarlo en otros términos, Morricone es, posiblemente, el primer gran exponente de la *teoría del autor* dentro de la música cinematográfica europea, cuyo nombre se eleva incluso en importancia por encima de los títulos y los directores para los que trabaja.

No es de extrañar así que cuando un hijo de la imagen, la cultura de los videoclubes y las tiendas de discos como Quentin Tarantino, cuyo cine se erige en el auténtico paradigma que define hoy la posmodernidad dentro de la historia del cine, toma prestados en sus películas *riffs* de guitarras y ecos de segunda mano de los inconfundibles sonidos de aquellos *spaghetti-westerns* y sus respectivas asociaciones visuales (de *Pulp Fiction* a *Kill Bill*), está no sólo haciendo uno de sus muchos homenajes y juegos de citas al cine que más le ha influido, sino actualizando para las nuevas generaciones de espectadores el lugar, ya plenamente mítico, de Morricone como auténtico icono de la cultura popular del siglo XX.

Entre lo culto y lo popular

Pocos compositores de la historia del cine han alcanzado un grado de popularidad y fama tan elevado como el conseguido por Ennio Morricone, quien además ni siquiera ha necesitado un Oscar de Hollywood para ello. Y lo ha hecho paradójicamente desde presupuestos estéticos que, en algunos casos, distan mucho de lo que comúnmente entenderíamos hoy dentro de los parámetros habituales de la música de consumo masivo.

Con Morricone y su peculiar posicionamiento en esa encrucijada entre lo culto y lo popular, entre la *high* y la *low culture*, entre una exigencia creativa nunca acomodaticia y una utilización desprejuiciada de la industria discográfica como medio de difusión masiva de su música (a falta de datos estadísticos definitivos, el compositor ostenta todos los récords de bandas sonoras editadas en disco o cd), nos encontramos ante un caso insólito en el que el lenguaje musical de la vanguardia y la experimentación sonora pueden ir asombrosamente de la mano de la funcionalidad, la apertura de nuevos territorios expresivos en las relaciones música-cine y el mercado y la industria cultural hasta extremos de insospechada integración y buenos resultados.

Prometedor estudiante de trompeta en el conservatorio, Morricone se ganó la vida en los años cincuenta como arreglista de artistas y cantantes pop (Rita Pavone, Domenico Modugno, Mina, Jimmy Fontana, Nico Fidenco, Gianni Morandi, Gino Paoli o Mario Lanza en Italia, además

de Chet Baker, Chico Buarque, Charles Aznavour o Paul Anka en Europa y América), especialmente para la filial italiana del sello RCA, participó luego activamente en alguno de los grupos de música contemporánea más innovadores y radicales, se hizo de oro vendiendo discos de vinilo (incesantemente reeditados posteriormente en CD) de sus bandas sonoras para las películas de Sergio Leone, alcanzó la fama y la popularidad internacional con ellos, trabajó frenéticamente para el cine italiano y europeo durante dos décadas hasta ser llamado por Hollywood en proyectos de directores de prestigio, para finalmente ser reconocido hoy como maestro e influencia directa o indirecta entre una larguísima lista de compositores (de cine o no) y músicos pertenecientes a la esfera del rock (de los Rolling Stones a Dire Straits o Guns and Roses), el pop (de Pet Shop Boys a Craig Armstrong), el jazz (de Charlie Haden a John Zorn, quienes, junto a otros muchos intérpretes, han incorporado los temas cinematográficos de Morricone a su repertorio de nuevos *standards*) o la música electrónica destinada a las pistas de baile (que ha hecho del *sampler* un instrumento esencial de creación y de Morricone uno de los compositores más *sampleados*; véanse los trabajos de Triology o de conocidos DJ's como David Holmes).

Un lugar en la Historia

Esta trayectoria, de la que todavía se pueden ver los últimos resultados (discos de canciones junto a Dulce Pontes, trabajos para el cine español –*La luz prodigiosa*–, giras de conciertos, homenajes, ediciones en DVD) es algo que, sin duda, merece un lugar propio y con mayúsculas en las historias sociológicas de la música de nuestro tiempo y que escapa a las habituales taxonomías analíticas que tienden a enclaustrar a sus objetos de estudio en cómodos y simplificadores compartimentos estanco.

Con Morricone nos hayamos frente al verdadero paradigma del compositor de cine como *autor*, además de frente al paradigma del músico eminentemente moderno, posmoderno incluso antes de tiempo y de que la etiqueta alcanzara notoriedad teórica, nudo gordiano de síntesis entre la asimilación de la tradición con mayúsculas (repasen entre su filmografía y su obra autónoma sus juegos barrocos y sus constantes citas a la música antigua por *obligaciones* de recreación histórica) y el desarrollo y proyección de la música de cine hacia territorios de fértil y creativa liberación de los estereotipos creados por el Hollywood clásico en un apasionante recorrido por la producción cinematográfica de *autor* nacida de los *nuevos cines* (Pasolini,

Bertolucci, Cavani, Petri, Bellocchio, Taviani), el cine popular europeo (Leone, Montaldo, Verneuil, Molinaro, Faenza, Tornatore), las producciones norteamericanas con pedigrí autorial (Malick, DePalma, Joffe, Nichols, Beatty, Levinson, Stone) e incluso de los géneros *menores* como el *soft-porno* o el *Giallo* de Mario Bava o Dario Argento, que van a recorrer los últimos cuarenta años de la historia del cine.

Tomando prestadas las palabras al musicólogo Sergio Miceli, el mejor conocedor y estudioso de la obra del compositor y autor de la ejemplar monografía *Morricone, la música, el cine* (Ed. Mitemas, Mostra de Valencia, 1997), “un estudio que abarque la entera producción de Morricone –libre de prejuicios (al menos, de prejuicios conscientes) o distinciones jerárquicas, basado en la convicción de que un compositor sólo puede ser entendido en profundidad conociendo su obra por entero- implica un cierto carácter *experimental*. Esta multiplicidad pone constantemente en duda la (presunta) homogeneidad metalingüística de la exégesis musical, ya que obliga a enfrentarse con un número de lenguajes y metalenguajes equivalente a la cantidad de aspectos considerados, dado que en el estudio de la obra de Morricone la aplicación de un único y rígido punto de vista carecería de sentido”.

En la existencia de una multiplicidad de Morricones posibles detrás de la marca de autoría *Morricone* habremos de reconocer la propia enorme magnitud de una carrera musical tan rica como inabarcable, tan ecléctica como fácilmente identificable (no ya para los especialistas sino para el gran público), tan prolífica como dispersa, tan arriesgada como comercial, tan inmediata como meditada, tan popular como realmente desconocida en profundidad, tan exigente como *kitsch*, tan autoconsciente como sorprendente a cada nuevo giro, a cada nuevo filme, a cada nueva obra.

En fin, por éstas y algunas otra razones, muchas de ellas sin duda de carácter estrictamente personal y sentimental, otras asociadas a nuestra propia e inalienable experiencia como espectadores de cine y melómanos insaciables, Morricone emerge como una referencia demasiado importante en nuestras vidas como para dejar pasar la oportunidad de dejar escritas en este texto unas líneas de agradecimiento por su infatigable labor creativa, su inagotable capacidad para maravillarnos una y otra vez con sus cuerdas sostenidas en contrapunto, sus gamberradas instrumentales de eterno adolescente o su talento para componer melodías que es difícil sacarse de la cabeza.

Bibliografía de referencia:

Miceli, Sergio (1997) *Morricone, la música, el cine*. Mitemas, Mostra de Valencia.

Miceli, Sergio (2000) *Musica e cine nella cultura del Novecento*. Sansoni, Milano.

Smith, Jeff (1998) *The sounds of commerce. Marketing Popular Film Music*. Columbia University Press, New York.