

LA BÚSQUEDA DE LO BELLO EN LA COMPILATION SCORE DE *LA GRAN BELLEZA* DE PAOLO SORRENTINO

The Search of the Beautiful in the Compilation Score of The Great Beauty by Paolo Sorrentino

José SÁNCHEZ SANZ 

Universidad Europea de Madrid
joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es

RESUMEN. La *compilation soundtrack*, es decir, la música de una película compuesta por medio de temas preexistentes sincronizados, es una forma de entender la música para cine que comenzó a utilizarse en la producción cinematográfica durante la segunda mitad del siglo pasado. Diferentes directores han utilizado desde entonces esta forma de acompañamiento musical con intenciones muy diversas. Si existe un rasgo de estilo característico en el trabajo del director Paolo Sorrentino es el del uso de esta forma de aplicación de la música al relato audiovisual. Los temas que componen las *compilation soundtracks* que este director teje en sus películas configuran una forma especial de apoyo narrativo por parte de la música a la acción que se presenta en la pantalla. Una combinación de temas que van desde la música más popular y comercial a temas que se encuadran dentro de la denominada música clásica contemporánea y que definen un acompañamiento que llega a ser característica esencial en todos los relatos audiovisuales de los que es responsable el cineasta italiano. Su gran cultura de escucha queda patente en la eficiencia que muestra en la recopilación de los temas utilizados. En la película *La Gran Belleza*, Sorrentino configura una selección musical en la que combina músicas de una gran delicadeza y refinamiento con el sonido más estridente y discotequero. Por medio de esta selección de músicas se refleja la búsqueda de la belleza y la autenticidad del personaje protagonista, Jep Gambardella, perdido en un mundo dominado por la apariencia y el hedonismo. El *collage* de temas musicales

que Sorrentino utiliza en esta película puede resultar disperso y falto de sentido, pero define un propósito claro de aportar contemporaneidad al relato y una intención expresiva que genera, en muchos de los casos desde la apelación al espectador, un sentido narrativo transparente y directo.

Palabras clave: música; cine; *Compilation Soundtrack*; Sorrentino; sincronización de músicas.

ABSTRACT. The compilation soundtrack, or accompany a film using synchronized pre-existing themes, is a way of understanding film music that began to be used in film production during the second half of the last century. Since then, different filmmakers have used this kind of musical accompaniment with very different intentions. If there is a characteristic feature of style in the work of Paolo Sorrentino, it is the use of this form of application of music to the filmic narrative. The themes that make up the compilation soundtracks that this director weaves into his films configure a special form of using the music as narrative support for the action that is presented on the screen. A combination of themes that range from the most popular and commercial music to themes that fall within the so-called contemporary classical music, define an accompaniment that becomes an essential characteristic in all the audio-visual stories made by the Italian filmmaker. His great listening culture is evident in the efficiency he shows in compiling the songs used. In the film *The Great Beauty*, Sorrentino configures a musical selection working with the combination of music of great delicacy and refinement with the most strident and disco sound. Through this selection of music, the search for beauty and authenticity of the main character, Jep Gambardella, is reflected, lost in a world dominated by appearance and hedonism. The collage of musical themes that Sorrentino uses in this film may be scattered and meaningless, but it defines a clear purpose of bringing contemporaneity to the story, and an expressive intention that generates, in many ways from the viewer point of view, a sense transparent and direct narrative.

Keywords: Music; film; *Compilation Soundtrack*; Sorrentino; music synchronization.

El acompañamiento musical de una película, o producto audiovisual, por medio de una compilación de músicas de diferentes personas autoras o de distintas fuentes, ya sean estas músicas preexistentes o no, es lo que se denomina en inglés

compilation score o *compilation soundtrack* y es una práctica habitual en el cine contemporáneo. Los inicios de este uso se remontan a los años 60 en los que la industria discográfica estaba cobrando un gran protagonismo y su expansión hacia el ámbito cinematográfico resultaba una importante posibilidad de desarrollo comercial. Como indican Kalinak (2010) y Hubbert (2015) los usos de la música popular aplicada a las películas volvían a ser como en el cine mudo, en los tiempos de las *cue sheet* y los *fake books*, en los que los temas populares se mezclaban con la música de concierto de diferentes épocas creando lo que Michel Chion (1997) denominaba utilizando el concepto inglés *melting pot*, es decir, se mezclaban para acompañar el mismo relato audiovisual. Maurizio Corbella (2020) comenta que el concepto italiano *compilazione musicale*, cuya traducción al castellano es compilación musical, está referido directamente a este uso de músicas diferentes en el cine mudo, por lo que prefiere en su artículo utilizar el término anglosajón *compilation soundtrack* para referirse a las colecciones de temas sincronizados utilizadas en el audiovisual contemporáneo. En el presente texto se utilizará el término compilación musical como traducción directa, así como el utilizado por Kalinak (2010) *compilation score* que resulta más ajustado a la idea que se trata de definir. El término inglés *score* se refiere a la partitura musical, lo que implica un mayor compromiso estético a la hora de elaborar un planteamiento musical aplicado a un relato audiovisual.

Kalinak (2010) destaca una de las características esenciales de las *compilation scores* al compararlas con la música compuesta específicamente para la película, que aquellas utilizan unos temas que al ser preexistentes, en su mayor parte, refieren a significados que son ajenos a la narración, lo que, como bien dice Hubbert (2015), genera unas asociaciones extrafílmicas que pueden aportar un gran poder de expresión a la narrativa audiovisual. Los directores y directoras que hacen uso de la *compilation score* se involucran en el proceso de creación de la película de una forma holística. Corbella (2020) define esta labor como una composición de segundo grado, una selección de fragmentos musicales que se articulan en la película y que el investigador italiano compara con la técnica del *found footage*. Estos fragmentos musicales han sido manejados con gran pericia por diferentes directores a lo largo de la reciente práctica cinematográfica. Gorbman (2007) los califica de melómanos, ya que esta selección de músicas se convierte en una parte importante de su autoría. Justamente, la época en la que arrancan estas prácticas es en la que se inicia la posmodernidad (Corbella, 2020) con uno de sus principales elementos, la reutilización o el reciclaje de elementos previos. Como bien indica Hubbert (2015), la llegada de las cintas magnetofónicas regrabables aportaba a la cultura la idea de la *mixtape*, que se ha actualizado al concepto digital de la *playlist*. Es interesante el caso de uno de los directores postmodernos por excelencia, Quentin Tarantino, especialista en crear la música de sus películas por medio de la compilación, que ha realizado una *playlist* para Spotify con los

temas de sus películas para disfrute de sus fans, dando autonomía sonora a temas que eran preexistentes a las películas (Valentini, 2020). El caso de Tarantino es paradigmático en este ámbito, ya que su forma de trabajar la música de sus películas queda completamente acorde a la forma en la que elabora sus relatos, por medio del reciclaje, la reinención y la reinterpretación. El uso de la *compilation soundtrack* se ha convertido en la actualidad en símbolo de una nueva forma de autor (*new authorism* como lo denomina Corbella [2020]).

1. LA *PLAYLIST* DE SORRENTINO

En 2017, Warner lanzó un pack de 5 discos que llevaba por título *Paolo Sorrentino. Music for films* en el que se combinaban tanto los temas sincronizados en sus películas como los que fueron compuestos para ellas por autores como Pasquale Catalano, Theo Theardo o Lele Marchitelli. El nombre de Paolo Sorrentino aparece en el disco de la música de su cine como si de un compositor se tratara, y es que el uso que hace de la música en sus películas es especial. En su infancia y juventud, el director italiano estuvo tan interesado por la música como por el cine. Tuvo que abandonar, con gran pesar, su carrera como batería (Mendieta, 2022), pero nunca abandonó su melomanía. Si se tiene en cuenta que uno de los temas a los que más recurre el director napolitano en sus relatos es el de la nostalgia (Kilbourn, 2020), esta selección musical tiene mucho del sentido lúdico que puede tener este sentimiento tal y como lo señala Simon Reynolds (2012). Los temas musicales que aparecen en esta colección pueden encuadrarse en las siguientes categorías: músicas que refieren a la infancia y adolescencia del director, propuestas del *indie pop* y *rock* finisecular, temas de electrónica de ambiente, música clásica, planteamientos integrados en lo que se llamaría la clásica contemporánea, temas comerciales de baile y, por último, la canción italiana. Esta clasificación definiría lo que Michel Chion (1997) llama *melting pot*, y que caracteriza las selecciones musicales que Paolo Sorrentino realiza para acompañar musicalmente a sus películas y que ha mantenido fielmente a lo largo de toda su producción. Esta combinación de músicas es comparada por Valentini (2020) con un *set* de DJ en el que el director ameniza las fiestas en las que se convierten sus películas. De la cinta de *cassette* a la actual *playlist* (o como se verá más adelante, el *mash-up*) ha pasado toda una época en la que los aficionados a la música han podido recopilar aquella música que les gusta en colecciones individualizadas. La *playlist* de Sorrentino recopila aquellas que definen su mundo personal que es el que le impulsa a contar sus relatos. Los temas sincronizados dejan de ser un mero acompañamiento o una mera ilustración para convertirse en el fundamento de una narrativa. Por medio de un *collage* de elementos encontrados, a lo *found footage*, como se ha comentado anteriormente, Sorrentino elabora unos planteamientos musicales para sus relatos audiovisuales

de una manera muy personal y que definen un estilo propio que hace que cada película tenga su entidad y que a la vez formen un conjunto coherente.

La práctica de la compilación musical, según Valentini (2020), permite una estrecha cohesión entre la práctica cinematográfica y musical que lleva a disolver las fronteras entre ambos medios. Mendieta (2022), al referirse al cine de Sorrentino, recurre al término intertextualidad, que Genette (1989) en su clasificación de literatura en segundo grado refería a la obra de Julia Kristeva (1981). La intertextualidad, como bien señala Barthes (1993), se encuentra en la comunicación entre las obras, que produce una textualidad infinita y eso es algo con lo que Sorrentino disfruta. Sus películas tienen mucho de la recopilación de elementos anteriores tanto del cine, como de la literatura, como de la música, del arte y la cultura en general, uno de los grandes rasgos de la postmodernidad, aunque, como defiende Cangiano (2020), a pesar de utilizar herramientas postmodernas en su cine, el director napolitano plantea cuestiones, como la búsqueda de la propia identidad, muy alejadas de los presupuestos de esta corriente de pensamiento. Las músicas que selecciona Sorrentino son intertextos que al ser aplicados a su narrativa configuran nuevos significados y nuevos sentidos. Como indica Hubbert (2015), estas músicas han ganado un nuevo valor de sentido en el relato.

2. *LA GRAN BELLEZA*, CASO DE ESTUDIO

La Gran Belleza (*La Grande Bellezza*, 2013) es la película que más popular se ha hecho dentro de la filmografía del director napolitano. La consecución del Óscar a la mejor película en lengua extranjera favoreció su repercusión. Mendieta (2022) la denomina película-evento, utilizando el término acuñado por la autora Nancy Berthier (2013) en su artículo sobre la película *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y que se refiere al impacto que la película ha tenido en relación a su recepción en la época que le corresponde y a su trascendencia como relato para generaciones futuras. La monumentalidad de *La Gran Belleza* radica en una combinación de elementos que llama la atención del público. Mendieta se pregunta si es por el magnetismo de su personaje protagonista, Jep Gambardella, interpretado de forma magnífica por un habitual en el cine de Sorrentino, Toni Servillo, o por la originalidad a la hora de reinterpretar todas las referencias que el director utiliza para homenajear a cineastas (y músicos) que han influido en su vida y en su carrera, o porque ha sido una de las películas que más impacto ha causado entre la crítica y la investigación sobre cine y medios audiovisuales. También podría referirse al concepto de evento trabajado por Badiou (1999); una ruptura, un cambio de reglas que provoca una situación nueva, en este caso, un cambio en nuestra concepción de la narración cinematográfica. Valentini (2020) asimila la idea de evento a la fiesta que crea Sorrentino por medio de su *set* de

DJ que dialoga con su audiencia, construyendo una continuidad ininterrumpida capaz de sondear los estados de ánimo y las respuestas de los oyentes, siguiendo sus inclinaciones, pero también arrastrándolos a su propio mundo musical; así las recopilaciones que realiza en sus películas apoyan el movimiento emocional del espectador y entran en comunicación con él dentro y fuera de la sala.

En los títulos de crédito finales de la película aparece un autor de lo que sería la música original, Lelle Marchitelli, uno de los colaboradores habituales de Sorrentino en las películas *Silvio y los otros* (*Loro*, 2018) y *Fue la mano de Dios* (*È stata la mano di Dio*, 2021) o las series *The Young Pope* (2016) y *The New Pope* (2019). Los temas originales de este autor en *La Gran Belleza*, en un estilo que mezcla la música electrónica con los instrumentos acústicos, pasan completamente desapercibidos ante el poder que tienen los temas sincronizados. Estos cobran un protagonismo muy alto que hace que la partitura de Marchitelli, a pesar de ser una composición destacable, tenga un valor prácticamente accesorio en la película. Esa es la razón por la que, en este caso, es más interesante analizar el uso de la *compilation score* y descubrir la forma en la que los temas seleccionados interactúan con la historia. Para ello hay que encontrar su relación con las claves de la narración. Si se tiene en cuenta la gran cantidad de temas sincronizados en la película, una labor analítica exhaustiva merecería el espacio de un trabajo de mayores dimensiones. Por ello se procede a analizar la función de las músicas con respecto a la idea principal del relato, la búsqueda de la belleza, en tres aplicaciones: la presentación de la ciudad de Roma como modelo de belleza lleno de contrastes, la construcción musical del personaje de Ramona como bello contraste al protagonista y el uso del tema «Les Beatitudes» como acompañamiento a la búsqueda de la belleza por parte del personaje. Una característica muy importante en la aplicación de la compilación de músicas en *La Gran Belleza* es que Sorrentino edita los temas para que abran y cierren de forma natural sin proceder al habitual fundido. Esta técnica produce la impresión al espectador de que los temas están compuestos para la película, que son exclusivos, y aporta un valor añadido a su importancia en el metraje.

3. LA BELLEZA

La belleza o, como reza el título de la película *La Gran Belleza*, es uno de los temas que definen el relato. En el clímax de la historia, sor María pregunta al protagonista, Jep Gambardella, por la razón de su bloqueo creativo, a lo que este responde que la búsqueda de esa Gran Belleza es lo que ha provocado que no volviese a escribir una novela desde *El aparato humano*, su gran éxito de juventud.

Sorrentino trabaja a lo largo de su filmografía y de su obra literaria sobre los temas que le preocupan y que aparecen regularmente en sus relatos. Mendieta (2022) realiza una buena síntesis de ellos: la crisis del sujeto contemporáneo; el

paso del tiempo y la memoria, y la reflexión sobre el acto creativo y la obra de arte. Es tal la claridad con la que Sorrentino muestra estas preocupaciones que otros autores como Kilbourn (2021), Neerenberg (2021), Cangiano (2021) o Valentini (2020) llegan a la misma conclusión. Estas ideas forman una unidad temática a lo largo de su filmografía (Mariani, 2021). En el caso de *La Gran Belleza* la búsqueda de esta quimera en su trabajo creativo hace que el protagonista sufra una crisis de identidad en la que el paso del tiempo tiene un papel capital. Una crisis que le conduce a una pérdida de relevancia y es ahí donde Gambardella encuentra el verdadero peligro; no tener nada que aportar después de su novela de juventud (Mariani, 2021). El protagonista sufre la misma crisis que sufría el personaje de Cheyenne en la película anterior de Sorrentino, *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, 2011). Ambos personajes son artistas con una crisis creativa debido al agotamiento del paso del tiempo y el alejamiento de su propia realidad. El caso de Gambardella no es un músico como Cheyenne. Es un escritor que se desarrolla en la crítica de arte, lo que aporta una capacidad más poliédrica al personaje a la hora de evaluar la belleza en otras propuestas ajenas a la suya.

Los temas musicales sincronizados en la película acompañan esa búsqueda de la belleza, así como la pérdida del rumbo y la crisis. La belleza es mostrada en la película como una suma de contrastes a caballo entre una idealidad y de una mundanidad siempre en pugna, aunque acordes en cuanto descripción de la vida en su más puro realismo. En lo concerniente a la música es el enfrentamiento entre música popular y música que podría llamarse culta. La música popular ha sido una herramienta para acercar el cine a la realidad. Sorrentino enfrenta esta realidad al ideal de belleza que representa la música clásica contemporánea o la electrónica más experimental en una labor de captar todos los matices de la actualidad.

3.1. *Roma, modelo de belleza*

La existencia de Jep se diluye entre, como dice el propio personaje, el «bla, bla, bla» y las congas que no van a ningún sitio. Son esas fiestas, plagadas de música de baile popular y comercial, en las que el protagonista se sumerge y se deja llevar mientras el tiempo pasa. Estas fiestas se contrastan con la tranquilidad y monumentalidad de la ciudad de Roma, la llamada *Città Eterna*, y que es utilizada en la película como modelo de belleza. Sorrentino aporta a la ciudad una voz propia (Gammon, 2021) que se nos muestra plagada de contrastes, una constante en el cine del napolitano (Barisonzi, 2021; Mendieta, 2022), lo que le da la posibilidad de dar una visión más compleja y a la vez elaborada del universo que pretende retratar. Es por ello que recurre a esta táctica en las dos secuencias que abren la película y que muestran, por medio de la imagen, del sonido y de la música, la voz de una ciudad que se presenta bella en sus propias contradicciones. En el arranque, en el

parque de la colina Janículo, mientras un coro femenino canta el tema «I Lie» que David Lang compuso expresamente para ese momento (Mendieta, 2022; Valentini, 2020; Kilbourn, 2021), las imágenes contrastan la belleza de la arquitectura y de los bustos del pasado, contra la cotidianidad contemporánea que realiza acciones que interfieren con ese ambiente envuelto en un halo de belleza mística. El ambiente sonoro creado por el coro y el correr del agua es roto por los gritos y los ruidos de los personajes que pueblan el espacio. Finalmente, los turistas, algo habitual en cualquier ciudad actual, cierran este pequeño mosaico de contradicciones. A partir del desfallecimiento que sufre el turista al mirar la ciudad, y de las últimas notas de las voces del tema de Lang acompañado por el fluir del agua mientras la cámara se desliza para revelar esa ciudad letal en su magnificencia (Gammon, 2021), se escucha un grito que nos lleva a la otra parte de Roma, la perdición de Gambardella. Ya no es de día, es de noche y el tema «A Far l'Amore Comincia tú» cantado por Raffaella Carrà y remezclado por Bob Sinclair suena de forma estridente. Ya no hay tranquilidad, el movimiento frenético de los personajes que pueblan una fiesta en una azotea romana sigue el ritmo de la música. La secuencia completa podría haberse limitado a mostrar la fiesta con temas diegéticos sincronizados, pero Sorrentino va a desarrollar un juego en el que imagen, sonido y música se combinan para elaborar una narrativa en diferentes niveles. En relación con la música, el director realiza lo que Simon Reynolds (2010) denomina un *mash-up*, una combinación de diferentes músicas que se superponen y con las que juega con su rítmica y su temporalidad. Como muestra de ello está el uso que hace del tema de Carrà y Sinclair, editado para que encaje con las acciones y los planos de los personajes y aguante el tiempo necesario. Unos mariachis que pululan por la fiesta superponen su música alegre a este tema en varias ocasiones creando una cacofonía que perturba el desarrollo de la fiesta (Tuan, 2021). Cuando la música se focaliza en el personaje de la *stripper* que está en un espacio interior y que actúa mientras observa a la gente divertirse fuera, la música se interrumpe y suena el tema «More than Scarlet» del grupo Decoder Ring. Las *strippers* miran desde su espacio apartado la fiesta mientras realizan su performance y esta música aporta a esa acción un aura tranquila y mágica, al contrario de lo que se está viviendo fuera. Tras esta interrupción la fiesta continúa en el exterior y las *strippers* son mostradas desde el punto de vista de la fiesta como su contrapunto visual. El tema de Decoder Ring es recuperado en el momento en el que Dadina, la jefa de Jep, al despertarse tras quedar dormida en la azotea durante la fiesta, entra en el espacio de las *strippers*. La música aporta a ese lugar un halo de tranquilidad y de paz que contrasta con la fiesta y que es lo que Dadina descubre tras amanecer perdida en la azotea. Hay otra aparición de este tema más adelante, cuando Jep y Romano observan besarse a los compañeros de piso de este último. Es el amor de juventud que les aísla en su inocencia, la misma que tenía la mirada de las *strippers*. En la secuencia de la fiesta inicial, el tema de Carrà y Sinclair finaliza y arranca el tema

«Mueve la Colita» de El Gato DJ. Este tema produce que los asistentes se pongan en posición de realizar una coreografía. Las filas de bailarines y bailarinas encuadran al fondo el espacio en el que las *strippers* realizan su performance. Mientras la coreografía se desarrolla llega el cierre del *mash-up*; la canción y la imagen se ralentizan y Jep se coloca frente a la cámara completamente ajeno del resto de la fiesta para que su voz *over* recite el monólogo de presentación del personaje. Ese monólogo en el que define a su personaje como alguien destinado a la sensibilidad. Tras el paréntesis, la música vuelve a su ritmo y la cámara se aleja enfocando la azotea desde la lejanía, la música apenas se escucha. En la noche romana se dibuja el título de la película.

La trama de contrastes de este inicio muestra un *collage* de sensaciones que definen con claridad a una ciudad como Roma, bella en todas sus capas. Barisonzi (2021) considera que esta secuencia muestra aquello que es bello y lo que no lo es, o en realidad muestra las diferentes caras de la belleza. Es la voz de la ciudad. Como indica la misma autora, es la combinación entre la apariencia y la sustancia. Kilbourn (2020) destaca la inscripción de la fuente de la colina Janículo sobre la que se fija uno de los planos: «Roma o muerte», es el juego entre los dos extremos. El tema sereno y místico de David Lang se confronta con la versión de Rafaella Carrà, así como el día a la noche y la colina Janículo a la azotea bulliciosa. El tranquilo tema de Decoder Ring contrasta con la fiesta exterior y aleja a las *strippers* del caos exterior aportándoles un aura de tranquilidad y una mirada sencilla que cuestiona aquello que ve fuera de su espacio aislado. La ralentización de la fiesta y su algarabía nos abre la puerta a un personaje que se sincera ante la cámara dejando un poso de confusión acerca de esa idea de belleza que marca su existencia. Los cambios musicales se convierten en paréntesis y notas a pie de página que van complementando el sentido de la acción en un continuo juego de idas y venidas. Este prólogo demuestra cómo la música es clave a la hora de definir un universo narrativo complejo y cargado de matices. La gran belleza, como indica Facchini (2021), es un gran espectáculo circense en el que cabe todo tipo de actuaciones. Los temas rápidos que identifican la fiesta, la noche, acompañan a las imágenes ágiles y los planos cortos. Los temas lentos de electrónica de ambiente, o de clásica contemporánea, acompañan los momentos tranquilos y reflexivos (Tuan, 2021).

3.2. *Ramona, el amor por el contraste*

Uno de los personajes más interesantes para analizar desde el punto de vista del uso de la música es el de Ramona, la mujer que se convierte en el punto de apoyo de Jep. Como bien indica Kilbourn (2020), los dos personajes más importantes en el universo del protagonista de *La Gran Belleza* son su amigo Romano y la que será su novia Ramona. Cada uno de los nombres es un anagrama del otro y ambos

llevan a la ciudad de Roma dentro de sus letras, este hecho produce que destaquen sobre el resto y sean un reflejo de lo que es Roma para el protagonista. Romano es la otra cara de Jep, un perdedor extraviado en una ciudad que le supera, pero que es capaz de crear una apuesta artística que Jep admira.

Ramona está muy alejada de Elisa, su amor de juventud, y cautiva a Jep simplemente por ser lo completamente opuesto a él en todos los sentidos. Ramona es una completa extraña al universo superficial que rodea al escritor. Jep trata, a modo de Pigmalión, de enseñarle un mundo del que va desconfiando poco a poco, según realiza esta labor educativa. Ramona se nos presenta en un local de *striptease*, regentado por Egidio, su propio padre, como un personaje terrenal. Dentro del juego de contrastes de la película, la tranquila música de cuerda y voz femenina del tercer movimiento de la *Tercera Sinfonía* del compositor polaco Henryk Górecki (1976), y que acompaña el paseo de Jep hasta el local, es sustituida en cuanto entra en el local por el tema «Moody» de la banda de *postpunk* de los años 70 y 80 del siglo pasado ESG. Tras un diálogo con Egidio ella aparece en escena realizando su actuación con una música de baile con aire de los años 90. Cuando termina, se acerca a la mesa en la que se encuentran los personajes masculinos y entabla la primera conversación que tiene con Jep mientras suena el tema «Take my Breath away» del DJ brasileño Guy Boratto, que desarrolló su carrera a finales de los 90 y principios del siglo XXI hasta la actualidad. La presentación de Ramona se realiza en un local cargado de claroscuros y que es ambientado diegéticamente por música popular de baile que abarca casi tres décadas de este género. Ramona, con su fuerte acento romano, su sinceridad brutal y su forma de vestir ordinaria (Facchini, 2021), le confiesa a Jep que no está hecha para las cosas bonitas, está muy lejos de ese universo y más aún de su búsqueda de la belleza. Por eso atrae al protagonista.

Tras rechazar su turno en esa clínica de estética mezcla entre santuario religioso y supermercado, Jep decide volver a encontrarse con Ramona. El tema «Forever» del cantautor italiano Antonello Venditti empieza a sonar sobre el plano del médico, que vestido casi de autoridad religiosa inyecta bótox a sus clientes frenéticamente. Un plano de Jep tras escuchar su turno nos muestra la duda mientras la imagen se funde con el agua de la piscina en la que Ramona se está bañando subida a un flotador porque no sabe nadar. En el siguiente plano la cámara se acerca a Ramona que mira a alguien que está detrás del plano. En el momento que la voz de Ramona se dirige a ese alguien, que es Jep escondido tras los barrotes de la puerta, la canción de Venditti pasa a sonar de forma diegética proveniente de una radio que se encuentra en ese espacio. Toda la secuencia suena la canción en segundo plano, que vuelve a pasar fuera de la diégesis en el último encuadre sobre Jep. La canción acompaña la elipsis al restaurante en el que la cámara se acerca a un personaje en una mesa. La música se cierra cuando esta persona saluda a

Jep que se encuentra comiendo con Ramona. El tema de Venditti, aparte de ser utilizado para aportar continuidad al discurso según los criterios básicos de la música de cine fijados por Claudia Gorbman (1987), sirve para definir al personaje de Ramona. Un tema romántico cantado por un cantautor popular acompaña a una mujer sencilla, que reconoce que no está acostumbrada a que los hombres quieran conocerla. Valentini (2020) señala la relación que hay entre el uso de la canción en esta película y el videoclip que se hizo para ella protagonizado por Venditti. En él, el cantante camina por lugares característicos de Roma siguiendo a una joven, que curiosamente es Olivia Magnani, actriz que interpretaba a la mujer por la que el personaje Titta di Girolamo (Toni Servillo) perdía la cabeza en la segunda película de Sorrentino, *Las consecuencias del amor* (*Le conseguenze dell'amore*, 2004). Por lo tanto, se produce un efecto intertextual al comparar a Jep con Venditti y a su vez con Titta di Girolamo. Personajes persiguiendo un amor, que resulta ser imposible para los tres.

Facchini (2021) destaca la importancia que toma la muerte en la trama de la película. El monólogo final de Jep arranca diciendo que todo empieza con la muerte, como la película, que pasaba de la cita inicial de Céline al desvanecimiento del turista. Dos muertes, la de su amor de juventud, Elisa, y la de su amor en la película, Ramona, marcan el arco dramático. La de Ramona no es mostrada, es evocada de una forma en la que la música y el sonido le imponen una gran carga de significado. Jep le ha enseñado las formas básicas para comportarse en un funeral, más concretamente el de Andrea, el joven suicida hijo de su amiga Viola. Tras esa secuencia, los dos personajes comparten un espacio de intimidad en la casa de Jep. Este invita a Ramona a ver el mar en el techo de su habitación, ella lo mira y responde que también lo ve. Sobre un plano de la ventana abierta y los curtidos pies de ella a contraluz, se comienza a escuchar el tema de Damien Jurado «Everything Trying», aparentemente desde un aparato de radio que es el del bar de la secuencia siguiente. Un grupo de jóvenes ríe, uno de ellos se separa del grupo y se cruza con Jep. Con una mirada desafiante ese joven le indica que ese no es su lugar. El protagonista entiende el desafío y se dirige hacia la parte de atrás del establecimiento, un lugar lleno de cajas de botellas, paredes sin adornos y ancianos de ambos sexos que beben y le saludan. Esa parte del bar se convierte en una máquina del tiempo que lleva a Jep a su realidad. Su tiempo ya pasó. Cuando va a dirigirse al servicio, una anciana, maquillada y vestida con colores vivos, como si quisiera parar el tiempo, toma la mano del protagonista y le detiene. Este comienza a llorar mientras observa a una pareja formada por un hombre mayor y una mujer joven que bromean entre ellos. Jep suelta la mano de la mujer para salir de allí y se detiene cuando esta le dice «Y ahora, quién va a cuidar de ti». Jep se gira y sobre un primer plano de su rostro la música cambia de diegética a extradiegética y enlaza con secuencias que muestran la soledad de Viola tras perder a su hijo y la soledad de Egidio al perder a su hija. La canción se cierra mostrando

la soledad de Jep mientras contempla el Costa Concordia naufragado frente a la isla de Giglio. La metáfora del crucero naufragado se complementa con la letra de la canción de Jurado, que habla sobre una pérdida y la recuperación por medio de un viaje por el agua («sail back to you»).

Dentro de la estructura narrativa, esta secuencia cierra el segundo acto de la película, en el que el protagonista ha entablado una sólida relación con el personaje de Ramona a pesar de ser completamente lo opuesto a lo que significa Jep y su mundo. Otros temas ilustran esta relación, pero los analizados son una muestra de la imaginación de Sorrentino a la hora de seleccionar músicas con un significado que hace que las diferentes canciones se complementen en una *playlist* con su propio sentido.

3.3. «Les Beatitudes»

Si hay un tema musical sincronizado que caracteriza esta película es «Les Beatitudes» del compositor ruso Vladimir Martynov e interpretado por el Kronos Quartet. Este tema es el que más veces aparece, en concreto cuatro. Al ser el tema que cierra la película, queda en el público la sensación de que es el tema principal. Su recurrencia a lo largo facilita el sentido que el director quiere dar a esta sencilla pieza para cuarteto basada en una misma fórmula armónica que, en estilo minimalista, se repite con diferentes arreglos.

La primera aparición se produce en un momento importante desde la narrativa, ya que es el final del primer acto. Se han presentado todos los personajes y se ha establecido el principal conflicto, la muerte de Elisa, el amor de juventud de Jep. Tras el primer encuentro con Ramona, este sale a la noche romana en su rol de *flaneur* (Mendieta, 2020; Kilbourn, 2020). En su paseo se cruza con una mujer a la que identifica como la actriz Fanny Ardant, musa y pareja sentimental, por un tiempo, del director François Truffaut y «mito viviente del cine francés» (Belinchón, 2018). Desde el momento en el que el protagonista identifica a Ardant se gira y ya se escuchan las primeras notas del tema de Martynov. Jep llama la atención de la actriz («Madame Ardant»), a lo que ella responde con un *oui* en francés. Se produce entonces un cruce de miradas entre ella y él. Jep sonríe y a su vez hace sonreír a la actriz francesa mientras la música sigue sonando. El breve encuentro finaliza con un sencillo buenas noches que inicia ella y responde él. Ella se gira y parte. Jep mantiene su sonrisa mientras la mira marchar por las calles de la noche romana. La música continúa acompañando la elipsis a la siguiente secuencia; Jep, desde la terraza de su casa, hace un simpático brindis al enigmático vecino que le observa fumando hierático desde el balcón. La música se cierra sobre un *travelling* que avanza contra la dirección de una mujer que, en un escenario lleno de lujo, porta un espejo antiguo sobre el que en el último momento vemos reflejada la

figura de Jep borrosa por el embalaje. La aparición de Fanny Ardant, aparte de la idea del cameo, es uno de los momentos que consigue hacer que Jep se detenga a observar algo que le provoca cierto placer. Un placer que refleja dos elementos importantes dentro del universo de Sorrentino, la belleza y el paso del tiempo. Fanny Ardant es la muestra de que el paso del tiempo no es algo negativo y que la belleza es algo más que visiones del pasado. Ardant se presenta espléndida ante los ojos de Jep, lo que le hace sonreír y aparte compartir ese momento con su vecino, aunque este mantenga su postura enigmática. La imagen con la que cierra el tema es una vuelta a la rutina de Jep, su figura distorsionada en el espejo le devuelve a su realidad. De ahí que el tema termine para dar paso a la secuencia de esa clínica de cirugía estética a la que va el protagonista para poder solucionar la imagen distorsionada del espejo.

El tema de Martynov vuelve a aparecer en el momento en el que Jep asiste a la exposición del fotógrafo Ron Sweet. Como bien indica Mendieta (2022), esta exposición conmueve a Gambardella, así como otras manifestaciones artísticas que encuentra en su camino no lo hacen. Sweet expone en las paredes de Villa Giulia el resultado de un experimento que empezó su padre y que él continuó; fotografías sacadas de su rostro cada día de su vida, desde la infancia. Es un encuentro del artista con su pasado y con la otredad de su yo sin ningún artificio (Mendieta, 2022). En este momento el protagonista se da cuenta de lo importante que es la memoria para reencontrarse (Mendieta, 2022). Según Barthes (1990), la fotografía es la mejor forma de obtener rasgos del pasado, ya que su detalle sobre la realidad es prácticamente absoluto. Ron Sweet dispone de una información sobre su pasado que Jep nunca podría tener, y eso es lo que maravilla al protagonista de la película. Es, como comenta Cangiano (2021), el mecanismo de la memoria. La música arranca sobre un primer plano de Jep en contrapicado que observa con interés las fotografías para continuar en un plano general que muestra al protagonista de espaldas observando una pequeña parte de la gran exposición de pequeñas imágenes con la evolución del rostro de Ron Sweet. La cámara se acerca haciendo una panorámica a la exposición como si fuese un plano subjetivo del protagonista que observa y comparte con el espectador. A partir de ahí, el montaje se va a alternar entre los primeros planos de Jep, la panorámica sobre las fotos y la panorámica en plano general del protagonista observador, hasta que la cámara se detiene y se acerca al rostro de Gambardella emocionado con esa exhibición que muestra el paso del tiempo de una forma tan cruda. La secuencia se cierra con la cámara aproximándose a Ron Sweet y un plano general de espaldas del protagonista mirando el final de la exposición. La música se cierra, aunque prácticamente es interrumpida por la ágil música de piano de la siguiente secuencia, la de la boda. La música de Martynov vuelve a acompañar un momento en el que Jep se detiene a observar algo que le llama la atención y que le genera un sentimiento ajeno a

todos aquellos que se suceden en su vida cotidiana. En este caso es una exhibición de una de las cosas que más preocupan a Jep, el paso del tiempo.

La siguiente aparición del tema es en un momento que cambia con respecto a los dos previamente mencionados, ya que Jep es secundario en la acción y solamente aparece al final. Los condes di Colonna di Reggio han pasado una horrible noche al tenerse que hacer pasar por sus rivales históricos, los condes de Odescalchi, que no estaban en Roma, solo para contentar a sor María. Llegan a su palacio después de la velada y la condesa decide no ir a la vivienda y subir a la parte superior de su palacio, la del museo. La cámara sigue en un largo *travelling* el avance de la condesa por las estancias. Las sillas se acumulan esperando a los asistentes del día siguiente y la mujer camina rápidamente, con ansia, hasta llegar a la atracción de una de las salas. Introduce una moneda en un dispensador mientras la cámara gira alrededor de una vitrina mostrando su interior, una cuna que se ilumina en la oscuridad. La condesa escucha por un auricular la narración guía, en la que se cuenta su nacimiento y su infancia en ese palacio que su padre, por culpa de las deudas, tuvo que vender. La voz de la narradora cierra la secuencia contando cómo la pequeña Elisabetta Colonna di Reggio vivió en esas habitaciones una infancia feliz y sin preocupaciones. La música continúa mientras el montaje nos conduce a una panorámica vertical sobre el rostro de sor María bebiendo de una taza. El ruido que hace la taza con el pulso tembloroso de la monja se funde con el de Jep dando vueltas a su café al salir al exterior. La música se cierra al mismo tiempo que el asistente de sor María pide a Jep que no haga ruido, ya que han parado los flamencos en la terraza a descansar. A pesar de no ser Jep el protagonista de la acción, el bloque de música está situado justamente antes del diálogo más importante de toda la película; el momento en el que sor María le pregunta a Jep por qué no ha escrito otro libro y ante la respuesta de su búsqueda de la Gran Belleza, ella le habla de las raíces que come; son importantes. El juego de Sorrentino aquí es muy claro y da otra pista más del significado del tema de Martynov. Sor María, con su consejo, invita a Jep a hacer como la condesa, a buscar esas raíces que son importantes, esa ancla que necesita para sentirse vivo y poder buscar el consuelo que nunca ha encontrado en su búsqueda.

La última vez que se escucha «Les Beatitudes» es en el final de la película, a partir de que arranca el trayecto en barca sobre el río Tíber y los créditos. Mientras que en todas las apariciones anteriores el tema ha sido interrumpido por medio de una exquisita edición que no permite percibir los cortes, en este momento aparece completo. Según Cangiano (2021), el trayecto que toma la barca sobre la que se sitúa la cámara en este plano final conduce a ese mar en el que se encuentra Gambardella en la anterior secuencia, el mar napolitano en el que se encuentran sus raíces.

El título del tema es «Les Beatitudes», las bienaventuranzas, aquello que nos purifica el corazón para llegar hasta Dios, hasta lo supremo. Ese supremo es la

Gran Belleza, y Gambardella lucha buscando esa autenticidad que le libere de ese paso del tiempo sepultado por el «bla, bla, bla» y que le ha dejado con la sensación de no haber encontrado su lugar en el mundo. Cangiano (2021) compara el trayecto del protagonista de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el que se acostaba temprano, con el de Jep Gambardella que, como reconoce en uno de los momentos de la película, se acostaba demasiado tarde. El paso del tiempo ha estado asociado en las tres apariciones previas del tema, ya sea en la espléndida figura de Fanny Ardant, en el mecanismo de la memoria de Ron Sweet o en el ancla vital de la cuna de la condesa. El tema de Martynov cierra la película con ese viaje ligero en barca y que le lleva fuera de Roma, a ese mar napolitano en el que el protagonista encuentra definitivamente ese punto de referencia al que agarrarse para encontrar su verdadero lugar y su motivación creativa. Esa magdalena proustiana que con solo probarla le conduce a sus raíces y le marca el camino a seguir.

4. CONCLUSIONES

Como Sorrentino comenta en una entrevista, una película produce un espectro de emociones demasiado grande como para ser interpretado por un solo compositor (citado en Kilbourn, 2020). Diversas compositoras y diversos compositores aportan su grano de arena a esta partitura que coordina Sorrentino y que está más cerca de la *playlist* o del *set* de DJ que comenta Valentini (2020) que de la tradicional partitura original para una película. Esta misma autora destaca la posibilidad heurística de esta aplicación de la música capaz de romper realmente la experiencia consolidada de la banda sonora para una redefinición completamente nueva del equilibrio entre lo sonoro y lo visual. Sobre todo, una exposición de sus mecanismos y la implicación del espectador en la escucha activa. Sorrentino disfruta y se divierte con la música buscando las relaciones intertextuales que se producen entre los temas y la narración. Es una labor mucho más creativa que la simple selección de músicas. El director napolitano abandonó la carrera musical, pero esto no fue razón para ver la música desde otro punto de vista, el de utilizar la obra de otras y de otros para aportar sentido a su narrativa. Atento a las formas actuales, elabora sus *mixtapes* con los temas que le gustan, que escucha habitualmente, y que posiblemente le ayuden a configurar las historias en su mente. Luego las aplica y juega con ellas aprovechando todas sus posibilidades. En el resto de películas de su filmografía la música está presente de la misma forma convirtiéndose en artífice de la resignificación. Sorrentino abre una nueva dimensión a canciones que tuvieron su tiempo y su lugar y que ahora pertenecen a su narrativa.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Barisonzi, M. (2021). The Great Beauty: A Journey Through Art and Relations in Search for Beauty. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 109-120). Intellect.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto. Seguido por Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI.
- Belinchón, G. (2018). Fanny Ardant: «Por experiencia sé que quien escoge ser libre lo pagará caro». *El País*. <https://cutt.ly/TCAYFU5>
- Berthier, N. (2013). Viridiana, una «película-evento». In A. Martínez Herránz (Ed.), *La España de Viridiana* (pp. 341-355). Prensas universitarias de Zaragoza.
- Cangiano, M. (2021). Against Postmodernism. Paolo Sorrentino and the search of authenticity. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 24-36). Intellect.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Corbella, M. (2020). Introduzione. La Compilation Soundtrack come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano. *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4(7), 7-28. <https://bit.ly/3WcnJx6>
- Facchini, M. (2021). A Journey from Death to Life: Spectacular Realism and the 'Unamenability' of Reality in Paolo Sorrentino's The Great Beauty. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 37-56). Intellect.
- Gammon, A. (2021). Interpolating the 'blah, blah, blah': The Great Beauty's Vocal Rome. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 93-108). Intellect.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. In E. Goldmark, L. Kramer, & R. Leppert (Eds.), *Beyond the Soundtrack* (pp. 149-162).
- Hubbert, J. (2015). The Compilation Soundtrack from the 1960 to the present. In D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford Handbook of film music studies* (pp. 291-318). Oxford University press.
- Kalinak, K. M. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2020). *The cinema of Paolo Sorrentino. Commitment to style*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Mariani, A. (2021). Introduction: The creative and artistic trajectory of Paolo Sorrentino. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. xvii-xxx). Intellect.
- Mendieta, E. (2022). *Paolo Sorrentino*. Ediciones Cátedra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Sorrentino, P. (Dir.) (2013). *La gran belleza* [Film]. Indigo Film, Medusa Film, Babe Film.

JOSÉ SÁNCHEZ SANZ
LA BÚSQUEDA DE LO BELLO EN LA *COMPILATION SCORE*
DE *LA GRAN BELLEZA* DE PAOLO SORRENTINO

- Tuan, L. (2021). Paolo Sorrentino's Cinematic Excess. In A. Mariani (Ed.), *Paolo Sorrentino's cinema and television* (pp. 37-56). Intellect.
- Valentini, P. (2020). Un DJ set d'autore. Pratiche compilative nel cinema di Paolo Sorrentino. *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 4(7), 137-153. <https://bit.ly/3khmnDP>

