

¿Por qué los villanos prefieren la música clásica?

Perversión refinada y canon musical en el cine

Why do *baddies* prefer classical music?

Refined perversion and musical canon in cinema

Judith Helvia García Martín

Universidad de Salamanca

helvia@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5775-3925>

RESUMEN

El cine contiene una larga lista de villanos que han mostrado su predilección por el canon musical europeo decimonónico. Nos preguntaremos desde cuándo se observa esta tendencia, tratando de rastrear algunos de los pasos que la “música clásica” ha seguido para terminar siendo la favorita de “los malos”. También buscaremos las posibles interpretaciones y significados que adquiere este repertorio cuando se saca de su contexto y se vincula a estos personajes.

Palabras clave: Música clásica, cine, Estados Unidos, villano, canon musical.



¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

ABSTRACT

Movies contain a long record of villains who have expressed their predilection for 19th Century European musical canon. We will ask ourselves when and why this trend is observed, trying to trace some of the steps that “classical music” has taken to end up being the favorite of the *baddies*. We will also look for possible interpretations and meanings that this repertoire acquires when it is removed from its context and linked to these characters.

Key Words: Classical music, cinema, United States, villain, musical canon.

García Martín, J. H. (2023). ¿Por qué los villanos prefieren la música clásica? Perversión refinada y canon musical en el cine. *Cuadernos de Investigación Musical*, (18), pp. 182-210.

Como todo cinéfilo sabe, si un personaje toca música clásica en el mundo del cine, es intrínsecamente malvado y sin redención posible: personajes como el malvado Capitán Nemo en 20.000 Leguas de viaje submarino [dir. Richard Fleischer, 1954], interpretando a Bach en el órgano y al loco Laird Cregar en Concierto macabro [dir. John Brahm, 1945] tocando el maníaco concierto para piano de Bernard Herrmann mientras la casa se incendia. Entonces supuse que el amor de los malos por Bach era un cliché cinematográfico, una especie de último recurso para intentar caracterizarlos
(Ken Russell, citado en Cooke, 2008, p. 439)

1. INTRODUCCIÓN

Ante un título que utiliza de forma tan osada el término “música clásica”, el lector probablemente desea conocer de entrada qué consideraremos aquí como tal. Como no es nuestra intención definir lo que es o no es música clásica, nos remitimos a Brown (1994, p. 39) que, en relación a los estudios de la música en el cine, se refiere a ella como “música erudita, música que se opone a formas más populares, ya sean canciones, bailes, jazz o lo que sea”¹. Claro que, acto seguido, nos preguntaríamos a qué se refiere Brown cuando habla de “música erudita” (*bigbrow music*)². Sin embargo, esta discusión no tiene cabida aquí ya que, hablando del ámbito cinematográfico, lo importante es lo que el público general, ajeno a las

¹ Esta misma estrategia de definir la “música clásica” no por lo que es, sino por oposición a lo que no es, es establecida también por Randel (1999, p. 253), que en su diccionario define el término como aquel que se refiere a la música culta o seria, contraponiéndola a la música popular (ni que decir tiene que cualquiera de estas dos definiciones abre múltiples cuestiones que matizar).

² Las citas de autores y de películas en otros idiomas se expondrán traducidas al castellano por la autora del artículo para mayor comodidad del lector. A los títulos de las películas, en original en el cuerpo del texto, se les añadirá la traducción en España en el apartado de *Filmografía*.

consideraciones académicas sobre repertorios musicales, entienda como “música clásica” (y lo que el emisor del mensaje les presente como tal). En una encuesta totalmente informal se preguntó a varios conocidos neoyorquinos con diversos grados y campos de formación que entendían dentro de este concepto. Sus respuestas no mostraron las inquietudes y dudas que esta cuestión suscita entre los musicólogos, y para ellos estaba claro que estaríamos hablando de “música de orquesta”, “sinfonía”, “música de cámara”, “Beethoven”, “ópera”, “Mozart”... Aquellos tan perennes en el tiempo que son clásicos y modernos al mismo tiempo (Radigales, 2005, p. 14). Y muchos conocían este repertorio principalmente a través del cine y la televisión. Al fin y al cabo, como indica Montoya Rubio (2016, p. 322), el cine trasluce una serie de idearios y postulados asumidos sin reflexión y, entre ellos, está precisamente el repertorio del que hablamos y sus significados asociados.

Luego el público conoce el canon, ese del que habla Webber (1999), el repertorio que se ha destilado hasta la actualidad en los ámbitos pedagógico, interpretativo y escolástico. Pues bien, a estas alturas bien podríamos añadir el canon audiovisual ya que, como ya se ha estudiado en abundancia, este conjunto de piezas cuenta con una larga tradición de apariciones diegéticas y extradiegéticas en el cine. Pero, ¿en qué medida responden las obras recogidas en estas apariciones cinematográficas a lo que entendemos por “música clásica”? Seguramente el lector no se sorprenderá ante las conclusiones indicadas por García Martín (2018, p. 401) en relación a las funciones de la música clásica diegética en el cine negro hollywoodiense de los años 40: era principalmente decimonónica, instrumental y de compositores de procedencia germana (o, en su defecto, ópera italiana).

Este repertorio ha estado en la historia del cine desde sus orígenes, aunque su uso ha evolucionado. Como señala Kramer (2014, p. 354), la música clásica es el paradigma de la encarnación cinematográfica, desde sus inicios acompañando al cine silente, hasta las partituras cinematográficas de carácter sinfónico, pasando por innumerables apariciones diegéticas. Spring (2013) ofrece un interesante relato sobre su convivencia con la canción popular en el cine mudo hasta la llegada del sonoro. Más adelante, su uso extradiegético entre los años 30 y 50 no tendría mucho sentido en el contexto de bandas sonoras originales que ya de por sí tenían claras reminiscencias del tardorromanticismo³. Por ello, su inclusión en

³ Al respecto de la importación de los estilos musicales europeos a Hollywood, resulta interesante el estudio de Horowitz (2008) sobre cómo los refugiados europeos de las revoluciones y guerras de primera mitad del siglo XX transformaron las artes escénicas estadounidenses. Como añade Brown (1994, p. 96) “No sorprende que, dados los orígenes vieneses de compositores de cine del primer Hollywood como Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold, y el origen centroeuropeo de muchos otros como Franz Waxman, mucha de la música que acompañó a las primeras películas sonoras tuviera un indudable perfil tardorromántico”. Sin embargo, Cooke matiza este argumento. Según este autor, muchos de estos compositores venían precisamente condicionados por su formación en la Segunda Escuela de Viena. Al llegar a Hollywood a principios de los años treinta, cambiaron el lenguaje schoenbergiano por el característico romanticismo sinfónico y tonal que solemos encontrar en las partituras filmicas porque muchos de ellos ya habían desarrollado parte de su carrera en el teatro musical comercial (Cooke, 2008, p. 78). Así, técnicas tradicionales de la música incidental (operística) como el *leitmotiv* o el subrayado del diálogo en estilo de recitativo, que habían funcionado anteriormente para comunicar significado al espectador, siguieron utilizándose hasta los años 60. Así lo señala también Palmer (citado en Spring, 2013, p. 128): “Cuando Steiner empezó a componer, escogió un idioma que inicialmente era los restos y desechos de influencias románticas centroeuropeas decimonónicas, populares y, en menor medida, clásicas: una pizca de Liszt, una pizca de Wagner, pizcas de cualquiera de los Strausses, Lehár, Friml, Romberg, Victor Herbert, con el aliño ocasional de Gershwin, Berlín o Rodgers”.

**¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE**

bandas sonoras a partir de los años 60, durante los cuales el idioma *pop* se incorpora a las partituras fílmicas, hace que sus apariciones destaquen aún más que en períodos anteriores (Cooke, 2008, p. 422).

Dentro de este contexto encontramos frecuentemente en el cine el fenómeno sobre el que aquí queremos llamar la atención: la relación entre el antagonista (que representa la maldad) y su gusto por la música clásica, o la tendencia de los directores a caracterizarlo a través de ella. Esto, *a priori*, podría ser una paradoja, ya que este repertorio tiene asociados valores de bondad en tanto en cuanto representa “equilibrio y orden, resultado de la formación del canon musical. Por ello es asumida como buena y, por asimilación y herencia del pensamiento platónico, lo bueno es bello” (García Martín, 2018, p. 396). Según esto, la música clásica adquiere valor de símbolo por su excelencia, por su aproximación a la perfección⁴, mientras que las conductas malvadas aparecen como antisímbolo. Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿por qué la música clásica, que como concepto implica tradicionalmente valores relacionados con la bondad, aparece tan estrechamente ligada a su opuesto, llegando incluso a pervertirse (especialmente en los últimos cincuenta años)? ¿Qué interpretaciones pueden darse al poner en relación y yuxtaponer el símbolo y el antisímbolo, la maldad del antagonista con la bondad la música clásica? ¿Cómo explicar la frecuencia con que los directores recurren, como decía la cita inicial de Russell al comienzo de este artículo, a utilizar este cliché cinematográfico como último recurso de caracterización? ¿Cómo se llegó a este punto? Sólo los encargados de su elección (director o compositor, como responsables artísticos de la película y su banda sonora) pueden dar una explicación del porqué de su decisión, que sin duda responde a una idea crítica (Radigales, 2005, p. 21). Así que nuestras interpretaciones estarán inevitablemente impregnadas de subjetividad y, por lo tanto, son conjeturas a las que llegaremos ejerciendo una “hermenéutica de la sospecha”⁵ para tratar de responder a algunas de estas preguntas a través de una muestra todo lo amplia posible sin exceder los límites razonables en un artículo académico.

2. SIGNIFICADOS REDUNDANTES: LA MÚSICA CLÁSICA COMO SÍMBOLO DE LA BONDAD

Al relacionar dos cosas puede ocurrir que los significados de ambas sean homogéneos, reflejando un mismo fenómeno. En este caso, emplearíamos una hermenéutica de la semejanza, analogía o univocidad, es decir, aquélla en la que algo se interpreta desplegando los múltiples sentidos por semejanzas existentes. En este caso, se da la reiteración y las variaciones sobre una idea común. Sería el caso en el que la música clásica se identifica con la bondad, con lo elevado, con la belleza y, por lo tanto, con personajes o acciones que encarnen estos valores. Ilustraremos estos significados redundantes mediante tres ejemplos.

⁴ A la perfección en cuanto esta es identificada con la complejidad, parámetro que tomamos prestado de nuevo de Brown: “podríamos calificar la música clásica por la complejidad de su composición” (1994, p. 39).

⁵ Podemos permitirnos el lujo de realizar estas interpretaciones gracias, como indica Buhler, a la simbiosis de los estudios de música e imagen con herramientas de la Psicología, la Sociología o la Semiótica a partir de la Segunda Guerra Mundial. Resultado de ello, a partir de los años 80 los estudios anteriores sobre el análisis de la música en la imagen, la edición o la narrativa empezaron “a cambiar a medida que las metodologías pasaron de la fase de construcción teórica hacia formas de facilitar y autorizar la interpretación” (Buhler, 2014, p. 195).

Cuando Andy ordena el material de la biblioteca en *The Shawshank Redemption*, encuentra un disco con la grabación de “Che soave zeffiretto” (*Le nozze di Figaro*). Por su educación (Citron, 2014, p. 59) Andy cree que, independientemente del origen de sus compañeros de prisión, escuchar el dúo puede ser para ellos una experiencia estéticamente bella con reminiscencias de libertad (Cooke, 2008, p. 143). Por ello, contraviniendo las órdenes de la prisión, decide arrojar algo de luz en el quehacer diario de sus camaradas poniéndola en la megafonía. Y la experiencia les resultó *quasi* mística, como describe su amigo Red:

Supongo que cantaban sobre algo tan hermoso que no podía expresarse con palabras, y que precisamente por eso te hacía palpar el corazón. Os aseguro que esas voces te elevaban más alto y más lejos de lo que nadie viviendo en un lugar tan gris pudiera soñar. Fue como si un hermoso pájaro hubiese entrado en nuestra monótona jaula y hubiese disuelto aquellos muros. Y por unos breves instantes, hasta el último hombre de Shawshank se sintió libre.

Algo similar, aunque con connotaciones diferentes (como decíamos, variaciones sobre una misma idea), ocurre en *La vita è bella*. En medio del horror de un campo de concentración, Guido encuentra la forma de hacer llegar a su mujer un mensaje de amor, poniendo en un gramófono una grabación de “Belle nuit, ô nuit d’amour”, más conocida como “Barcarole” (*Hoffmanns Erzählungen*). En este caso, la pieza actúa con una función narrativa, de manera que nos retrotrae al momento en que Guido y Dora viven una noche romántica bajo la lluvia tras acudir a la ópera. La vivencia de Dora, al igual que la de los presos de Shawshank, roza el éxtasis. Al ver su cara (un largo primer plano estático de 20 segundos), ¿cómo no pensar en las representaciones pictóricas de santas y vírgenes en trance del barroco español o italiano? Por otro lado, en lo que concierne a la reflexión de este artículo, este ejemplo nos interesa por cuanto el disco de la “Barcarole” se encuentra entre la selección musical de los oficiales nazis donde se celebra la cena a la que asiste Guido. ¿Es casualidad que Benigni eligiera una pieza de un compositor judío y la colocara precisamente ahí?

En ambos casos, la música clásica actúa: por un lado, con una función narrativa aludiendo a características del personaje, o como leitmotiv y elemento mnemotécnico de eventos ocurridos con anterioridad a la escena (Fraile, 2004, p. 34); y, por otro, expresiva, ya que se quiere hacer vivir al espectador la sublimidad de esa experiencia. En ambos casos funcionaría también como símbolo de contrautopía (la belleza en medio de la desgracia)⁶. Un último ejemplo acerca de estos significados redundantes queda muy claramente dibujado en *Fallen Angel*, en la que el protagonista se ve en el dilema de elegir entre dos mujeres: la camarera Stella, inconveniente y desleal, que trabaja en un café y a la que le gusta disfrutar de los placeres mundanos, como beber, ir a la playa y bailar; y June Mills, tradicional y honesta, que toca el órgano en la iglesia. ¿Adivinan qué escucha cada una? Por supuesto, *swing* y música clásica, respectivamente. Se asocia por tanto a Stella, la *femme fatale*, a la música popular y el

⁶ García Martín (2009, p. 911) describe varios ejemplos de la utilización de la música en el audiovisual como símbolo de felicidad cuya interpretación se vuelve antitética en la representación de la contrautopía.

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

placer hedonista; mientras que June, la mujer con valores de bondad, es representada, a través de la música que interpreta, con las tres grandes “B” de la música clásica (Bach, Beethoven y Brahms) y, aún más, la elección del instrumento y el contexto en el que lo toca la envuelven en un halo de espiritualidad. No hay por tanto significados equívocos y, mediante estas asociaciones, se perpetúa la idea de la vinculación de la música clásica a lo bello, bueno y equilibrado (June), mientras que la música popular representa lo mundano y no siempre conveniente (Stella) (García Martín 2018, p. 397)⁷.

Este último ejemplo resulta muy oportuno para retomar la pregunta que nos hacíamos anteriormente. Si en 1945 la mujer virtuosa toca Beethoven en el órgano y la *femme fatale* baila *swing*, en algún momento cambiaron las tornas, ya que casi cincuenta años después en *Sleeping with the Enemy*, el hombre maltratador escucha Berlioz y el hombre amable canta y baila *pop*. ¿Podemos encontrar el momento y la causa de este cambio?

2.1. ARTE Y ELITISMO EN EL CINE.

Desde hace tiempo existe la tendencia que liga la música clásica, si bien no con la maldad *a priori*, sí con conceptos poco queridos por el público como la cultura elitista, el esnobismo o la petulancia. Así lo señalan, entre otros, Cooke, quien hace un breve repaso a esta “estrecha identificación entre la elegancia de la música clásica y clase social, refinamiento y riqueza”, proporcionando varios ejemplos (Cooke, 2008, p. 439); también Citron (2014, p. 54) se refiere a cómo la ópera, usada de forma diegética o extradiegética, ha ayudado en varias ocasiones a añadir un significado de cultura elevada (entre otras funciones). Los factores por los que este repertorio termina adquiriendo estas connotaciones (dentro y fuera del cine) son complejas y extensas de exponer aquí: podríamos hablar de canon, de historia de la recepción, de crítica... Pero podemos traer a colación lo indicado por García Martín (2018, p. 392). Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos (y con él la producción fílmica en la que se enmarca la mayoría de las películas analizadas en esta muestra), su creciente influencia cultural y la de su clase trabajadora, empiezan a desplazar la herencia europea, anteriormente evocada entre quienes deseaban mostrarse cosmopolitas, y que ahora:

... lucha por sobrevivir frente a la pujante identidad norteamericana: todo lo que represente a aquella, incluyendo la música clásica, se asocia a lo viejo, lo caduco y [...] lo elitista. Mientras tanto, la música estadounidense, principalmente de carácter popular como el *jazz*, ya no se circunscribía al *nightclub*. Tras varias décadas [...] por fin se hacía con las grandes salas de conciertos, y se veía como signo de la reafirmación de la identidad norteamericana y sus valores (progreso y modernidad), frente a esa música de la vieja y cansada Europa⁸.

⁷ Para más información sobre la obsesión de Stella por la canción *Slowly* y su significado, consultar Miklitsch (2011, p. 124).

⁸ Este proceso de canonización de la música popular se entiende en el contexto del deseo de los estadounidenses de que su cultura erudita evolucionara también a partir de las obras de compositores “nativos” (Horowitz, 2005, p. XIII).

En este punto nos vienen a la cabeza algunas reflexiones acerca de esta lucha entre las identidades norteamericana y la europea a través de la música en el cine. Brown (1994, p. 111) señala que “el matrimonio entre el cine sonoro y la música trajo, y continúa trayendo, la música clásica a un país que tiene una tradición de resistencia a las artes eruditas”. Horowitz considera que la música clásica, “nacida en Europa, importada a los Estados Unidos, ha ocupado desde la Primera Guerra Mundial un rincón cada vez más extraño e insular de la experiencia estadounidense” (Horowitz, 2008, p. XVII). Por último, resulta sintomático que Halfyard (2006) realice un estudio en el que establece que existe una distinción clara en la forma de representar a los intérpretes de música clásica en el cine. Según la autora, mientras que en las producciones de Hollywood estos personajes suelen aparecer como individuos negativos y amenazantes a los valores americanos encarnados en la cultura popular, en el cine europeo las representaciones son más diversas y con una caracterización más neutra.

Todo esto acaba reflejado en que podemos encontrar el cine hollywoodiense trufado de comentarios como el que nos proporciona el ejemplo temprano *A Star is Born*. Cuando Esther y Danny acuden al concierto en el Hollywood Bowl, Danny comenta a propósito del programa: “El programa será muy bueno esta noche. Música del amigo Beethoven. Yo soy un gran admirador suyo. Y Chopin, tampoco está nada mal. Pero a mí me gustaría que tocaran algo que pudieras salir silbando”.

Al fin y al cabo, la música clásica no dejaba de ser un injerto trasplantado, que acabó cediendo el protagonismo en la vida musical estadounidense a géneros autóctonos, siendo la música popular la contribución americana más significativa (Horowitz, 2005, p. XIII)⁹. Así pues, la utilización repetida de este repertorio vinculado a esas connotaciones de élite, de una cultura alejada del espectador medio, acabaría desembocando en el desarrollo de la antipatía del gran público que, automáticamente, se predispone contra todo personaje asociado a esta música (que, en principio, no tiene por qué ser un villano, pero ya no será del agrado del espectador, y ese sería el primer paso en la construcción de esa asociación música clásica-maldad). Por el contrario, el espectador desea identificarse con lo que el sociólogo húngaro Georg Luckács denominó *héroe mediocre*, un hombre corriente en su escenario local que permite ver con más claridad la vida y los conflictos sociales de una época (Burke, 2003, p. 337-39). García Martín (2018, p. 395) señala un ejemplo de esta contraposición de hombre culto, pero fuera de la realidad, con el héroe popular, a propósito de *The Dark Mirror*. En ella el Dr. Elliot, psiquiatra, escucha tranquilamente en su casa una sinfonía de Brahms. En ese

⁹ Partiendo de esta reflexión, nos vienen a la cabeza las representaciones del coro de Saint Katherine en *Sister Act*. Pensemos en la interpretación del himno *Salve Regina* y su traducción al inglés, *Hail Holy Queen*. La pieza consta de dos partes: una primera en estilo homofónico que recuerda a un coral; y la segunda en una versión entre el *rock&roll* y el *gospel*. El primer estilo, más tradicional, solo atrae a feligreses de edad avanzada, cuyo número no evita que el recinto de la iglesia resulte tristemente vacío. Sin embargo, la segunda parte consigue seducir a los jóvenes que deambulan por la calle. Por lo tanto, ese estilo popular y autóctono será el que encarne la nueva realidad generacional y cultural del deprimido barrio donde tiene lugar la acción. Esta representación de gustos musicales contrasta con iniciativas recientes en entornos similares al que se ve en la película, como pueden ser *The Harlem Chamber Players*: <https://www.harlemchamberplayers.org/about-us> [Consulta: 21 de enero de 2023].

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

momento, recibe la visita del detective Stevenson quien, al entrar en la casa, arruga el gesto diciendo “No me importa la música moderna. Es la música buena la que me aburre”¹⁰.

Multitud de ejemplos más recientes plasman esta vinculación, pero solo citaremos dos. Cómo olvidar el hilarante proceso de “pulido a la europea” del matrimonio Winkler (ex – ladrón y ex – stripper de Nueva Jersey) en *Small Time Crooks*. Esta transformación comienza con una escena que Allen ambienta con *Frühlingsstimmen* (Strauss). En ella la pareja organiza una cena para confraternizar con la alta sociedad neoyorquina, y trata de ganarse su respeto ejerciendo como mecenas de *La Traviata*, que Frenchy llama “música seria”.

En la secuela de *Scusa ma ti chiamo amore, Scusa ma ti voglio sposare*, la pareja formada por Niki y Alex parece haber superado las dificultades que implican los 20 años de diferencia que les separan, y se disponen a casarse. Para ello, deciden que sus familias se conozcan previamente, evento que prevén catastrófico, ya que ambas son totalmente opuestas: por un lado, los padres de Niki, antiguos okupas e integrantes de un grupo de música *punk*; y por otro, los padres de Alex, amantes del orden, conservadores y muy ricos. Como cabía esperar, la cena resulta incómoda ya que, para agradar a los padres de Alex, los de Niki se hacen pasar por antiguos intérpretes de clave, asociando en un momento de la conversación la música *punk* al caos y la música de cámara a la madurez, la estabilidad y, en definitiva y tal como lo presenta la película, al hastío¹¹.

3. SIGNIFICADOS OPUESTOS: LOS VILLANOS ESCUCHAN MÚSICA CLÁSICA

Llegados a este punto, el símbolo de bondad y belleza que era la música clásica se convierte en contra- símbolo al asociarse con lo antipático y lo impopular. Asumimos que es algo ajeno al gran público y que sólo interesa a los personajes de determinada procedencia cultural y social, ya sea como elemento que embellece una fachada que presentar al espectador o bien porque realmente encuentran en ella un mensaje que les llena. Pero, ¿en qué momento se produce ese salto de asociarla con lo impopular a hacerlo con la maldad? Obviamente es un proceso gradual. Encontramos manifestaciones tempranas en las que la aparición de música clásica diegética asociada al villano no tiene tanto que ver con una intención de establecer contraste con el mal o de reflejar su personalidad o estatus, sino con cuestiones funcionales narrativas.

En *Dracula* (1931) el vampiro elige a su próxima víctima en un concierto en el que se escucha la “Overture” de *Die Meistersinger von Nürnberg*, elegida quizás para representar el origen europeo del conde. Pero sin duda uno de los ejemplos más representativos está presente en *M*. El uso de “I Dovregubbens hall” (*Peer Gynt*) como *leitmotiv* silbado por el

¹⁰ En versión original “I don’t mind ordinary music. Is the wonderful stuff that bores me”. Respecto a las connotaciones de esta traducción en el doblaje al castellano, consultar también García Martín (2018, p. 395).

¹¹ No solo este repertorio musical es visto como gusto exclusivo de personas acaudaladas. Igualmente, el arte expuesto en museos (al igual que la música clásica se escucha en los salones de conciertos) es presentado como un interés característico de los grupos acomodados económicamente. Así, en la escena final de *The Thomas Crown Affair* (John McTiernan, 1999), el detective Michael McCann desiste de perseguir el último cuadro robado del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, ya que tiene otras ocupaciones más reales y perentorias que buscar un cuadro que, según sus palabras, sólo importa a unos pocos adinerados.

asesino Hans Beckert cuando selecciona sus víctimas y planea sus crímenes tiene más que ver con: 1) su función expresiva: las características musicales de la pieza (como, por ejemplo, el uso de cromatismos), como buena música incidental, generan el estado de expectación requerido; 2) su función narrativa: por la similitud de las acciones llevadas a cabo en cuanto clandestinas, en el caso de Peer Gynt huir de la gruta, y en el de Beckert cometer un asesinato; 3) su función narrativa de elipsis y anticipación de un acontecimiento: adelanta la llegada del asesino, apareciendo la melodía a menudo con el personaje aún fuera de campo. Estas funciones que, en principio nada tienen que ver con la representación de la maldad, sino con lo que ocurre en la escena (probablemente porque estamos ante una película alemana de los años 30) constituyen, en cambio, un ejemplo del primer acercamiento a este proceso.

En este camino de asociación de música clásica a emociones negativas con función narrativa, merece mención aparte *The Dark Mirror*, por cuanto representa un caso curioso dentro de las traducciones culturales producidas durante los doblajes al castellano. En la versión doblada de esta película no se conserva la banda sonora original, sino que han desaparecido los bloques musicales de Tiomkin, los sonidos se han simplificado recreándose solo los principales, y partes de la banda sonora original han sido sustituidas por una pieza preexistente no presente en la película original, y que en la doblada se usa con función narrativa como veremos a continuación. El protagonista es un psiquiatra que estudia las diferencias de carácter entre dos hermanas gemelas: Ruth, la bondadosa; y Terry, la malvada. Como decíamos, aquí nos interesa la versión doblada al castellano, ya que en la misma aparecerá de manera recurrente a lo largo de todo el filme el comienzo del “Prelude” de *Tristan und Isolda*, que se repite varias veces actuando como *leitmotiv* de emociones y situaciones negativas: los celos entre las dos hermanas, cuando Terry hace luz de gas a Ruth, cuando esta siente que va a perder el control de su mente... Cabe preguntarse entonces por qué esta pieza, que no tiene presencia en la versión original, es utilizada como *leitmotiv* en la doblada. En la leyenda de Tristán (López Alcaraz, 2001, p. 130) el héroe se relaciona con dos Isoldas: la primera, de la que se enamora, Isolda la bella o Isolda de Irlanda; y la segunda, con la que se casa, Isolda la de las manos blancas. Sin embargo, Tristán siempre amó a la primera, lo que provoca los celos de la segunda. Así pues, esta dualidad entre dos mujeres que comparten no sólo el nombre, sino también el hombre al que aman, siendo sólo una de ellas correspondida, se traslada a *The Dark Mirror*. Aquí, quien escogió la obra parece querer personificar las dos Isoldas en las hermanas gemelas, de las cuales es siempre Ruth la que conquista el cariño de los demás, provocando los celos de su hermana Terry. ¿Podríamos hablar, en este caso, de que quien escogió el “Preludio” apela a la intelectualidad del espectador, a su conocimiento (*a priori*) en materia musical y a su relación (*a posteriori*) con las imágenes sonorizadas con dicho segmento (Radigales, 2005, p. 20)? Tal vez sea mucho decir y, sin embargo, la coincidencia es demasiado notable como para pensar que la elección fue hecha al azar.

Como decíamos, en estos ejemplos no se hace uso de la música clásica específicamente como elemento de contraste con la maldad. Creemos que esto se consolida más adelante. García Martín (2018) nos da una pista sobre un paso intermedio. Este artículo ofrece una relación de situaciones a través de una amplia muestra de películas de cine negro de los años 40 en las que se observa cómo la música clásica diegética es utilizada para representar diversos

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

tipos de crisis, desde la crisis cultural, pasando por la social para llegar a la que aquí más nos interesa: la personal. Siendo el cine negro precisamente un género que representa como ninguno las luces y sombras de todos sus personajes, es aquí donde empezamos a observar la utilización de esta música como elemento narrativo representante del conflicto.

Así pues, hasta aquí hemos encontrado algunos elementos que nos han conducido al asentamiento de la relación entre música clásica y la maldad o los villanos cinematográficos. Por un lado, su temprana asociación al elitismo y por tanto a personajes y contextos impopulares; y, por otro, su utilización en el cine de los años 40 como ingrediente que resalta las crisis personales, normalmente asociadas a la experimentación de emociones negativas. La relación de este repertorio con según qué representaciones de la maldad (conectadas directamente con estas dos corrientes mencionadas), sería el siguiente y lógico paso.

Al yuxtaponer la maldad a la música clásica como símbolo del bien, se relacionan por contraposición. Se crea un fuerte contraste entre ambas y, como en la técnica pictórica del claroscuro, los matices adquieren mayor relieve y el contraste de luces y sombras crea un espacio visual más perceptible a los sentidos. Eso sucede también cuando se relacionan aspectos del mal y del bien cuando, por ejemplo, se contraponen el protagonista y el antagonista, el villano y el héroe, encarnados a menudo en representaciones maniqueas. Relacionar la maldad/perversión con la música clásica constituiría, por tanto, un modelo de interpretación por contraste y no por semejanza, y tendríamos que emplear la hermenéutica del contraste. Se trata de tomar conciencia de algo no tal como ese algo se manifiesta, sino en la dialéctica con su contrario, viendo o interpretando un concepto a través de su opuesto.

Esta interpretación por contraste abre aspectos inéditos al descubrir al otro no en el mismo otro, sino en su adversario o contrafigura. La relación en este caso es susceptible de múltiples respuestas y connotaciones, dado que puede establecerse con diferentes pretensiones (habría que poner en práctica la hermenéutica de la equivocidad). Este es, de hecho, el caso más frecuente y en el que las interpretaciones pueden resultar más ricas e interesantes. Como establece Cormack, el uso de música clásica en el cine, lejos de ser un recurso menos original y creativo por ser preexistente o de empobrecer los posibles significados, en realidad los multiplica, ya que su ambigüedad aumenta al ser este repertorio extraído de su contexto original (Cormack, 2006, p. 19-20)¹². Aquí la música clásica no describe, sino que contra- describe. Y de ese modo cuestiona lo malo y perverso, que viene visto a través del tamiz de la bondad y la belleza posibles, pero ausentes. Los ideales bondadosos presentes en la música clásica aparecen como rasgos de un cuadro que acentúan la oscuridad de los hechos o personalidades a los que acompañan, contrastándolos con la luz de un símbolo opuesto (García Martín, 2009, p. 912).

Ejemplificaremos este ejercicio de claroscuro a través de varios casos en los que la música clásica se escucha de forma diegética y es elegida por el villano (aunque en última instancia sea una elección del director o compositor, que en pantalla sea el personaje quien decide su disfrute acentúa aún más este contraste en su caracterización).

¹² Si bien es cierto que el uso excesivo de determinadas obras ha establecido tal relación de esclavismo y sumisión con la imagen, que ya no admiten significados abiertos (Radigales, 2005, p. 15).

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN

Hablemos de villanos memorables. El profesor James Moriarty recibe a Sherlock Homes en su despacho (y más tarde le torturará) mientras escucha a Schubert (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*). Lex Luthor manifiesta sus gustos musicales declarándose amante de las interpretaciones de Liberace (*Superman II*), silbando melodías de Mozart en la cárcel (*Superman IV*) o escuchando en su guarida obras de Vivaldi, Mozart y Bizet (*Superman Returns*). Los villanos terroristas y traficantes de armas nucleares también gustan de escuchar e interpretar música clásica. Olson (*The Sum of all Fears*) disfruta en la soledad de las arias de Verdi y Puccini sabiendo que, mientras tanto, sus transacciones comerciales provocan centenares de muertes. Dusan Gavrish (*The Peacemaker*) muestra una gran sensibilidad interpretando a Chopin, mientras planea un atentado en Nueva York. Villanos que son recordados por ser tóxicos para sus parejas entrarían también en este exclusivo club. Como Alex Forrest (*Fatal Attraction*), de quien hablaremos más adelante. O Martin Burney (*Sleeping With the Enemy*), un hombre aparentemente perfecto, que disfruta escuchando Berlioz mientras maltrata a su mujer.

Beethoven como máximo exponente de la cultura musical alemana, y su *9. Sinfonía* como símbolo de la fraternidad, se prestan a usos antagónicos en *A Clockwork Orange*. Los crímenes de la banda de Alex reflejan diversos aspectos de la filosofía nihilista, como la conciencia de que la vida no tiene sentido, la percepción de la existencia como algo absurdo... Esto les lleva a creerse exentos de cualquier norma social y, como consecuencia, desarrollan conductas psicópatas extremadamente violentas. El daño infligido a sus semejantes nos resulta aún más doloroso por cuanto quien lo ejecuta resulta ser un gran admirador del autor de uno de los símbolos de fraternidad más asentados en la cultura occidental. De forma parecida Stansfield (*Leon*), también con rasgos de psicopatía y sadismo, reflexiona momentos antes de asesinar a sangre fría a una familia entera:

Me encantan estos breves momentos de calma antes de la tormenta. Siempre me recuerdan a Beethoven [...]. Las oberturas hasta hacen que se me acelere la sangre. Tiene fuerza. Salvando las oberturas, para ser sincero, reconozco que luego es un poco aburrido [...]. Tú prefieres a Mozart. A mí también me gusta [...]. Pero para este tipo de trabajo, es demasiado ligero, así que suelo escuchar a tipos de más peso.

La representación de personajes del movimiento nazi en el cine facilita, por evidentes connotaciones geográficas, su asociación con la música clásica. No hay que olvidar que la primera literatura musicológica germana ha sido una de las principales contribuyentes a la construcción de un canon en el que los compositores de esta procedencia son abundantes. Pero, además, nos adelanta otro de los aspectos que veremos más adelante, y es la vinculación de los personajes nazis con la maldad refinada¹³. El villano (no tan villano) Alexander Sebastian en *Notorious* recibe en su casa como invitados a un grupo de científicos que intenta reorganizar el movimiento nazi desde Río de Janeiro, y alguien ameniza la velada con

¹³ Esto es señalado por muchos autores, como Jaume Radigales (2005, p. 23), quien menciona la emblemática escena de *Apocalypse Now* y su *Ritt der Walküren* para poner en relación el papel de los Estados Unidos en Vietnam con los comportamientos de refinada maldad propios de los nazis.

**¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE**

“Chopin”, *Carnaval* (Schumann). Aunque sin duda una de las escenas más memorables en esta triple asociación música clásica- villanos- nazis es aquella en *The Schindler's list* en la que, durante la evacuación del gueto de Cracovia, un fugitivo se oculta dentro de un piano. Este elemento, aparentemente inofensivo, será el desencadenante del desastre: un pie mal puesto hace sonar las cuerdas y le delata. El “Prelude” de la *II Englische Suite* de Bach interpretado por un oficial será entonces el marco estructural de la escena en la que, mientras se masacra a todas las personas que estaban escondidas, dos soldados discuten de forma trivial por encima del ruido del tiroteo sobre si la obra pertenece a Mozart o a Bach. Ya lo decía Russell en la cita que abre este artículo: el amor de los malos por Bach es un cliché cinematográfico.

En todos estos ejemplos es el villano el que elige (al menos ante el espectador) este repertorio por diversas razones: por procedencia cultural (oficial nazi), por identificación con un personaje (como el caso que veremos más adelante, Alex Forrest), como representación de su educación (Lex Luthor, Martin Burney) o porque el propio villano afianza así su autopercepción de *Übermensch* (Alex, Stansfield, Lex Luthor de nuevo...) apropiándose de un repertorio que considera superior, un caso descrito también por García Martín (2018, p. 399) en relación al villano en *Brute Force*. Sin embargo, existen otros casos en los que la música clásica se muestra al margen de la elección del villano. Es entonces el director o el compositor el que quiere establecer un diálogo directo con el espectador, utilizando un lenguaje común (símbolos que han adquirido significados que ambos comparten).

En el momento en el que el ex – terrorista Hans Gruber (*Die Hard*) abre la caja fuerte para obtener el botín de su atraco, el último movimiento de la *9. Sinfonie* funciona de forma estructural (enfatisa un punto climático de la trama) y narrativa (qué mayor felicidad para el delincuente que conseguir su objetivo). Los actos delictivos de Dorothy Macha, Jake Green y Sorter en *Revolver* se acompañan de fragmentos del *Requiem* de Mozart y de la *Mondscheinsonate*. Y Loki (*The Avengers*) lleva a cabo su primer acto de dominación de la raza humana en Stuttgart en una recepción amenizada por el *Streichquartett n° 13 “Rosamunde”* (Schubert).

4. LA MÚSICA CLÁSICA COMO INSTRUMENTO DE LA MALDAD.

En este apartado veremos cómo la música clásica puede actuar de forma instrumental para la maldad: como elemento terapéutico, como elemento descriptivo y para resaltar la sofisticación de una acción perversa. Así, esta música se pone al servicio de la maldad y por ello implica una cierta corrupción de sí misma, expropiándose su valor simbólico de lo bueno y excelente al ponerse al servicio del mal.

4.1. LA MÚSICA CLÁSICA COMO TERAPIA PARA EL VILLANO

En los siguientes ejemplos, la maldad aparece como actos crueles o de desesperación que son consecuencia de las alteraciones producidas por trastornos mentales, más que por oposición a la conducta correcta. Aquí, la apelación del villano a la música clásica, por su equilibrio, permite interpretar tal uso como terapia autoadministrada, tendencia heredera de la fase anterior en la que hemos identificado que se utilizaba este repertorio en momentos de crisis personales. En estos casos los personajes utilizan su escucha para calmarse, paliar su soledad o como amplificador de sus emociones. Por lo tanto estarían utilizando, de manera inconsciente, lo que en Musicoterapia se conoce como “técnicas de exploración emocional”, en las que el paciente explora musicalmente sus emociones para adquirir mayor conciencia y regulación de las mismas; y “técnicas referenciales”, que le ayudan a situarse mejor en el mapa de sus propias vivencias para comprenderlas mejor (Mateos Hernández, 2011, p. 134).

En *Highway 301* Mary, la esposa de un gánster, es consciente de las acciones delictivas de su marido y sus cómplices. A pesar de esto, prefiere cerrar los ojos ante ellas y disfrutar de los frutos de dichos crímenes. Aparece como una mujer que ha dado la espalda a cualquier código ético, llegando a intervenir ella misma en los delitos. Y, sin embargo, su mayor entretenimiento consiste en escuchar programas radiofónicos especializados en música litúrgica de órgano que recuerda a la del Cecilianismo y el Motu Proprio de 1903. El hecho de que un personaje aparentemente carente de valores escuche de forma casi compulsiva un repertorio con fuertes connotaciones espirituales puede verse como una búsqueda de la tranquilidad en medio de la vida criminal.

También es posible que Annie Wilkes (*Misery*), admiradora de Liberace por lo que podemos deducir al ver fotos suyas encima de la chimenea y junto al teléfono, escuche sus adaptaciones y arreglos de los “clásicos populares” para paliar su soledad (más contrastante nos resulta que rompa los tobillos del escritor Paul Sheldon mientras el pianista interpreta en la radio el primer movimiento de la *Mondscheinsonate*).

Por último, Alex Forrest (*Fatal Attraction*) se siente identificada con Cio-Cio-San, y por ello la mente atormentada de esta villana con trastorno límite de personalidad da rienda suelta a su frustración escuchando *Madame Butterfly*, amplificando su dolor mediante su escucha y legitimándolo en la intimidación. Butterfly cantando “Già il sole!” actúa como elemento narrativo al establecer un paralelismo entre la joven japonesa, que conserva la esperanza de que Pinkerton vuelva, y Alex, que ve cómo ambas han sido utilizadas para una aventura casual, y ambas abandonadas.

4.2. LA MÚSICA CLÁSICA COMO ELEMENTO CONTEXTUALIZADOR DEL VILLANO

Como indica Cooke (2008, p. 437), uno de los usos más comunes y menos creativos de la música clásica ha sido como elemento contextualizador de un período o nacionalidad especialmente desde los años 50. Y, por supuesto, encontramos varios casos de villanos situados en una época o lugar gracias al repertorio que interpretan o es de su gusto (ya hemos hablado del soldado nazi en *The Schindler's List*) y, por lo tanto, aquí la música clásica tendría una función descriptiva o estética.

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

El vampiro Lestat (*Interview with the Vampire*) es cruel y de gustos sofisticados y, de acuerdo con la descripción de Anne Rice en la novela, aficionado a tocar el clavicordio, aunque la autora en ningún momento hace mención al repertorio que interpreta:

Hizo dos acordes con las manos. Tenía un gran alcance y, en una vida mortal, hubiera sido un buen pianista. Pero tocaba sin sentimiento, siempre estaba fuera de la música, sacándola del piano como por arte de magia, por el virtuosismo de sus sentidos y su dominio de vampiro; la música no salía a través de él, no era arrancada por él mismo (Rice, 2014, p. 128).

Lestat proporciona a su hija vampírica Claudia clases de piano, y él mismo toca en dos ocasiones, antes y después de la traición de Louis y Claudia. Estas escenas, ocurridas en las primeras décadas del siglo XIX en Nueva Orleans, son musicalizadas con la *Sonata en Fa # Mayor* (Soler) y con el segundo movimiento de la *Sonata n.º 59* (Haydn). Estamos, pues, ante dos villanos elitistas, que pueden permitirse una clase de instrumento y que, a principios del siglo XIX en territorios del “Nuevo Mundo” con una fuerte presencia española y francesa¹⁴, interpretan repertorio europeo dieciochesco. Por cierto, es de agradecer la inclusión de la obra de Soler, un autor que raramente encontramos en el canon interpretativo cinematográfico.

Cooke (2008, p. 438) señala también que la ópera decimonónica italiana ha sido utilizada para caracterizar tanto a italianos europeos como a italoamericanos. Y Franke (2006, p. 37) va un paso más allá, indicando que este repertorio ha contribuido a la caracterización del mafioso italoamericano como grupo étnico. Por ello no resulta sorprendente su uso en *The Untouchables*. Al Capone, contrabandista de alcohol durante la Ley Seca (entre sus delitos menores), ordena el asesinato de uno de los personajes más queridos del filme. Cuando el delito está consumado, un sicario le informa mientras él se encuentra en la ópera acudiendo a una representación de *Pagliacci*. En ese momento, Al Capone llora de emoción ante la interpretación de “Vesti la Giuba”. En este ejemplo, la música funciona como una evidente alusión a la ascendencia italiana del villano y su fuerte tradición operística; pero también observamos en ella un elemento de contraste, ya que llora conmovido ante la interpretación del aria, pero no se inmuta ante la consumación de un asesinato encargado con él.

Un ejemplo muy similar se halla en *The Godfather: Part III*. La familia Corleone asiste al debut de Anthony, hijo del patriarca Michael, en la representación de *Cavalleria Rusticana*. Durante la misma, el *consigliere* de la familia Tataglia, Osvaldo Altobello, muere envenenado por unos *cannoli* que le ofrece su propia ahijada, Connie. Aunque el principal antagonista aquí es Osvaldo, hay que recordar que también Michael y Connie son las cabezas de una organización criminal. La música clásica funciona aquí de tres formas. Por un lado, tal y como indica Citron (2014, p. 56), nos lleva a las raíces sicilianas de los Corleone a través del

¹⁴ Louis cuenta en la novela cómo Lestat compraba las más recientes importaciones de España y Francia (Rice, 2014, p. 98).

argumento de la ópera, aludiendo a los códigos de justicia sicilianos. En segundo lugar, ejerce de marco estructural en una secuencia que muestra las medidas tomadas por los Corleone ante quienes les traicionan. Por último, resalta la belleza formal de la manera en la que este crimen es perpetrado: Altobello muere a manos de su ahijada, sin ruido, envenenado por un postre tradicional siciliano y escuchando una de las óperas italianas más populares. Por eso, este ejemplo nos sirve para ilustrar cómo la música clásica es instrumento de la maldad para contextualizar, pero también como bello envoltorio de una acción perversa llevada a cabo con refinamiento, lo que nos lleva al siguiente punto.

4.3. LA MÚSICA CLÁSICA REALZA LA MALDAD VIRTUOSÍSTICA

Finalmente, la maldad y la perversión son males en sí mismos al matar, torturar, dañar... Pero la maldad puede ser refinada y elegante en el modo de ser perpetrada. Aquí, el refinamiento en la ejecución de la maldad, y el disfrute del criminal con la comisión de la misma son resaltados con la música clásica, que en sí misma implica virtuosismo y que es elegida por el villano como parte de su cuidada puesta en escena. En el concepto clásico de virtud, lo virtuoso es el contenido de la acción ejecutada. Sin embargo, tal y como aquí lo traemos a colación, el villano puede cometer una acción cuyo contenido sea perverso, pero cuya forma sea tan refinada que sea virtuosa. La virtud de la cosa no está en el contenido del acto, sino en la forma de la ejecución. El deseo del villano de sublimar su acto convirtiéndolo en una experiencia estética al elegir un repertorio que considera tan exclusivo como su intelecto le vincula, de nuevo, a esa autopercepción de *Übermensch*, y estos significados descenderían de la tendencia mencionada que vincula arte y elitismo.

El rico magnate y amante del mundo marino Karl Stromberg pone en peligro la precaria paz entre Estados Unidos y la URSS en *The Spy Who Loved Me*. Su plan consiste en provocar una guerra nuclear entre ambos países para eliminar las ciudades terrestres e instalar una nueva civilización bajo el mar. Él mismo ya reside en una estructura submarina, *Atlantis*. En ella ha instalado un sofisticado sistema para deshacerse de sus enemigos: a través de una trampilla, sus víctimas caen en un acuario en el que acecha un tiburón, que las devora mientras él contempla el espectáculo a través de un cristal. Dado que cada vez que se abren las contraventanas del mismo, decoradas con *El nacimiento de Venus* (Boticelli), suenan arreglos de diversas obras del repertorio clásico (ver anexo), la belleza del asesinato encomendado a la naturaleza queda aún más realzada al ser musicalizada con un repertorio que el homicida considera elevado.

Y precisamente en la parodia de la Saga Bond *Get Smart* se conserva esta misma visión del villano. Conrad von Siegfried es un violinista aficionado y vicepresidente de la sección de Relaciones Públicas y Terror de la organización terrorista KAOS. Eterno enemigo de Max, planea asesinar al presidente de los Estados Unidos. Este ha sido invitado a un concierto en el que se interpretará la *9. Sinfonía* de Beethoven, y Siegfried ha programado una bomba para que explote en el acorde final del último movimiento. De esta manera, una obra cuyo texto habla sobre la fraternidad se convierte en un peligroso detonador que traerá la destrucción. Cabe señalar que, mientras el villano Siegfried toca el violín y es admirador de Beethoven, el presidente de los Estados Unidos aparece terriblemente aburrido durante el concierto

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

(volvemos de nuevo a la representación hiperbólica de la contraposición del villano de nombre germano que utiliza a Beethoven como arma de destrucción masiva, y el héroe estadounidense que reniega de esta música).

James Moriarty (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*) juega con Holmes una partida de ajedrez metafórica, dejando pistas sobre sus próximos crímenes. Su intención es controlar el suministro internacional de armamento y después crear la demanda provocando una guerra mundial. Para ello, comete una serie de atentados y responsabiliza de los mismos a grupos terroristas de diferentes países. Uno de ellos se produce durante una conferencia de comercio en París, al mismo tiempo que Moriarty acude a la representación de *Don Giovanni*. Hace colocar la bomba dentro de la tarta que se va a servir a los conferenciantes, decorada con palabras como “Libertas” y “Humanitas”. Para que no pueda evitar la masacre, atrae a Holmes con pistas falsas a la ópera, donde el detective se da finalmente cuenta de la trampa. La elección del trío “Don Giovanni, a cenar teco” para enmarcar esta secuencia con montaje paralelo (la acción del atentado y la de la ópera) hace funcionar a la música no solo de forma estructural, sino también narrativa: igual que la estatua de Don Pedro acepta la invitación a cenar de Don Giovanni, Sherlock Holmes se convierte también en el convidado de piedra presentándose a la cita de Moriarty.

Pero uno de los ejemplos más representativos en el que la música clásica resalta el refinamiento de una acción perversa es, sin duda, *The Silence of the Lambs*. Tal como indican las novelas de Thomas Harris, Hannibal Lecter sufrió varios traumas en la infancia que conformaron el criminal en que se convertiría (la muerte de sus padres en la Segunda Guerra Mundial y el asesinato de su hermana, devorada por sus verdugos). Su necesidad de vengar una y otra vez la muerte de su hermana, mezcladas con las influencias de una infancia vivida en un ambiente aristócrata, le llevan a castigar a personas groseras asesinandolas y comiéndose sus órganos cocinados sofisticadamente. Sus gustos artísticos aparecen como exquisitos (de nuevo justificados por su procedencia familiar), y se muestra como un artista dotado. Tan capaz es de realizar un admirable carboncillo de una vista panorámica de Florencia, como de disfrutar de las *Goldberg-Variationen* con la cara cubierta de sangre tras haberse comido el rostro de uno de sus guardianes, haberle destrozado el cráneo al otro y haber creado un elaborado bodegón tenebrista con los cadáveres¹⁵.

5. RECAPITULACIÓN Y REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este artículo hemos puesto el foco sobre un hecho ya señalado por varios autores, aunque no tratado de manera monográfica: la vinculación de la música clásica con el concepto de maldad en el cine, ya sea encarnada en un hecho o, normalmente, en el personaje del villano o antagonista. Hemos analizado este fenómeno a través de una muestra relativamente amplia (aunque buceando en la discografía anexa encontraríamos muchos más

¹⁵ No podemos dejar de notar las evidentes semejanzas de esta escena con las de la prisión de plástico en la que se encuentra Magneto en *X2*. Al igual que Hannibal lee un libro de poesía mientras escucha Bach cuando mata a sus guardias, Magneto lee una novela artúrica en compañía de Mozart cuando el vigilante le lleva el almuerzo e, igualmente, lo asesina de forma brutal.

casos) en la que predominan las películas estadounidenses de carácter comercial de los últimos cuarenta años.

Una de las primeras cuestiones que planteábamos era a qué nos referiríamos con el término “música clásica”, y nos apoyamos en definiciones que, en realidad, dejan muchas preguntas en el aire. Esta “música erudita” (Brown, 1994) ha llegado a formar su canon gracias a factores como la crítica, el mecenazgo, la ideología o las ediciones impresas (Webber, 1999). Sin embargo, quizá sea más interesante preguntarse qué se entiende por música clásica en el contexto en el que se producen estas películas. Siendo autóctona europea, Horowitz, gracias a la perspectiva que le otorga su doble condición de crítico musical en el *New York Times* y de productor de conciertos (2005, p. XVII), la define como un “trasplante mutante” en los escenarios americanos. Y desde ahí, va a encontrar sus propias resonancias y funciones en el cine estadounidense.

A partir de aquí, resulta interesante ver cómo el cine se convierte en altavoz del repertorio clásico y en otro factor más para reafirmarlo, perpetuarlo y transmitirlo, realizando su propio proceso de criba y convirtiéndose, junto con la televisión, en uno de los principales transmisores de los “clásicos populares”. Consultando las referencias discográficas al final de este artículo podemos ver recopilatorios que muestran cómo el cine norteamericano recogió el guante del canon europeo, incluyendo en sus películas, de forma diegética o extradiegética, a los “sospechosos habituales” del barroco alemán e italiano, del romanticismo alemán y de la ópera italiana y francesa.

Aunque esta es una tendencia que se observa en el cine americano principalmente a partir de los años ochenta, este repertorio no acabó en Hollywood por casualidad. En su introducción a un público que, tal vez no iría a la Ópera Metropolitana, pero sí iba al cine, tuvo mucho que ver el origen de la gran cantidad de directores y compositores que llegaron desde Europa a Estados Unidos en los años treinta. En palabras de Horowitz, gente como Schönberg y Stravinsky (y, añadimos, Steiner, Korngold, Waxman y tantos otros) arrastraron a América sus traumas políticos y estéticos (Horowitz, 2005, p. 526), además de un lenguaje musical tardorromántico. Esto se recogió en el cine de las dos décadas siguientes, ya fuera en la música incidental o en la selección de la diegética preexistente. Dada la procedencia centroeuropea de muchos de estos creadores no resulta extraño que, tanto si el repertorio era seleccionado por los directores como si lo era por los compositores, acabara siendo integrado por un conjunto de obras tan homogéneo como la propia procedencia geográfica y cultural de sus autores, siendo que los directores estarían acostumbrados a él como canon interpretativo, y los compositores lo considerarían canon escolástico.

Estas apariciones de música clásica en el cine sonoro van a ser en estos primeros años principalmente diegéticas y, en un principio, no directamente vinculadas con el concepto de maldad o el villano. Al fin y al cabo, la música por sí sola es asemántica, pero el uso que se haga de ella puede remitir a una ideología o pensamiento que el director quiera dar al discurso audiovisual (Radigales, 2005, p. 21). Su selección tiene que ver con los gustos importados de los creadores cinematográficos que, como hemos observado, chocaban con los del público autóctono. Como resultado, la música clásica se utiliza con funciones narrativas para la

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

representación de crisis culturales, sociales y personales (García Martín, 2018). Un primer paso, creemos, hacia el posterior tratamiento de vinculación con la maldad.

El siguiente nivel estaría constituido por el proceso de reafirmación cultural estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial y la canonización de su repertorio popular como principal aportación americana (Horowitz, 2005) en detrimento de la música clásica, que progresivamente es relegada a ámbitos más aislados (Horowitz, 2008). Este fue probablemente uno de los factores que provocaron que este repertorio acabara vinculándose en el cine a lo elitista, lo antiguo, lo que no interesa al gran público. Que un personaje lo escuchara, aunque no fuera el villano, suponía ganarse la antipatía de los espectadores.

Y de ahí pasaríamos al siguiente y último nivel, en el que a partir de los años 80 se multiplican exponencialmente las apariciones de música clásica diegética y extradiegética vinculadas al villano- antagonista o a acciones de maldad. Y, de todos los usos y funciones que se le pueden dar a este repertorio, este sea tal vez de los más interesantes, ya que el hecho de que sea música preexistente no implica que su uso sea menos creativo, más bien al contrario: extrayéndola de su contexto original se da lugar a múltiples interpretaciones. Como indica Montoya Rubio (2016, p. 327) en relación a su modelo de análisis de los “temas franquicia”¹⁶, se produce el “rapto del contenido primigenio de una música para su adopción en una película que reubica su significado y le crea uno alternativo”. Aplicando la “hermenéutica de la sospecha”¹⁷, de la univocidad y de la equivocidad (Beuchot, 2015), hemos pasado a desglosar posibles significados para este fenómeno: que la música clásica, originalmente un símbolo de belleza, equilibrio y bondad, haya pasado a yuxtaponerse al símbolo de la maldad en el cine, que es el villano.

Una de las primeras cuestiones con las que nos encontramos es la forma que toman estos dos símbolos. En el caso de la música clásica, ya indicábamos anteriormente lo recogido en los recopilatorios listados en la Discografía. En cuanto a los villanos caracterizados con estas obras, en la mayoría de los casos expuestos tienen un perfil común. Son hombres blancos, de mediana edad, que cuentan con riqueza, poder o educación excelente, o las tres cosas a la vez. Muchos de ellos (incluidas las pocas mujeres que figuran en esta lista) presentan rasgos de diversos trastornos: megalomanía, psicopatía, trastorno bipolar, trastorno límite de la personalidad... Además, como indica Cooke (2008, p. 439) la música clásica es utilizada con función anempática para representar grandes villanos de ascendencia no estadounidense. Repasamos varios de los citados aquí: Hans Gruber es alemán, Dusan Gavrich yugoslavo, Lestat francés, Al Capone y los Corleone de ascendencia italiana, Karl Stromberg sueco (como también podría serlo su alter ego Conrad Siedfried), Hannibal Lecter lituano, Magneto (originalmente, Max Eisenhardt) polaco y Alexander Sebastian y el oficial

¹⁶ Montoya Rubio (2016) detalla estas resignificaciones de piezas que aparecen en una obra cinematográfica que resulta tan emblemática, que se convierten en “franquicia” (recurrente en otras películas, series, anuncios... cuyos significados ya no remiten a la obra en sí, sino a aquella aparición audiovisual emblemática). Dentro de nuestra muestra de análisis encontramos claros ejemplos en la *9 Sinfonía* en *A Clockwork Orange* o las *Variaciones Goldberg* en *The Silence of the Lambs*.

¹⁷ Citando a Ricoeur, Gadamer explica que existe una dicotomía entre la “creencia en la integridad de los textos y la inteligibilidad de su significado, y el esfuerzo opuesto por desenmascarar las pretensiones que se ocultan tras la llamada objetividad” (Gadamer, 1997, p. 130)

nazi, supuestamente alemanes. Queda establecido, por tanto, que el perfil del villano que disfruta de la música clásica tiene un fuerte sesgo de género, clase social y procedencia geográfica, además de cierta predominancia de afecciones relacionadas con la salud mental.

Una vez definida la forma que adoptan estos símbolos antagónicos yuxtapuestos, quedaban por repasar las situaciones en las que dicha yuxtaposición se producía y lo que esta significaba. La música clásica surge de forma diegética en los casos en los que se quiere caracterizar al villano mediante sus gustos musicales, normalmente en escenas que reproducen algún momento de su intimidad y, por lo tanto, pretenden ser una descripción sincera del personaje. Otros casos, menos frecuentes, son aquellos en los que la música clásica sirve como marco, ya sea diegética o extradiegética, para una acción violenta, actuando con una función estructural y narrativa.

En todos los casos, la música clásica funciona como elemento de contraste. Pero, además, hay situaciones en las que podemos añadir matices que enriquecen esa función narrativa. Por un lado, encontramos ejemplos en los que la música clásica, por sus significados adquiridos de equilibrio y belleza, es utilizada como elemento terapéutico; en otras ocasiones sirve para contextualizar el lugar y la época del villano; y, por último, la música clásica se presenta como un elegante envoltorio de acciones perversas llevadas a cabo con refinamiento o virtuosismo.

Otra cuestión interesante que debemos observar es qué ocurre cuando las películas constituyen adaptaciones literarias. ¿Encontramos correspondencia entre lo que dice la fuente original y lo que se plasma en la pantalla en cuanto a la inclusión de música? Esta traducción de un idioma a otro ¿se ha hecho de forma literal, o ha habido interpretaciones libres? Y, en el segundo caso ¿de qué forma se han llevado a cabo? En la muestra analizada lo que parece predominar es la interpretación libre. Ni Annie Wilkes escucha música mientras rompe los tobillos de su prisionero (King, 2017 [1987]); ni, por supuesto, Karl Stromberg tiene un salón que reproduce música clásica cuando abre sus contraventanas, ya que el personaje fue creado para la película (Fleming 2012 [1977]); ni James Moriarty, que apenas aparece en las aventuras de Holmes, despliega sus gustos musicales mientras comete sus crímenes (Doyle, 1975 [1892]); ni Ozzie Altobello es asesinado viendo *Cavalleria rusticana* (Winegardner, 2006); ni Andy Dufresne hace escuchar a sus compañeros a Mozart (King, 2016 [1982]); ni, finalmente, hay un oficial nazi interpretando Bach (ni ningún otro compositor) al piano mientras se evacúa el gueto de Cracovia (Keneally, 1995 [1984]). Son, por tanto, escenas incluidas deliberadamente por los directores. En cambio, Rice sí menciona la habilidad interpretativa de Lestat, como indicamos anteriormente, aunque en ningún momento hace mención al repertorio que ejecuta (Rice, 2014 [1976]).

La excepción aquí sería *The Silence of the Lambs*. La adaptación del pasaje de la masacre de los guardias es extremadamente fiel a la novela, estando la música muy presente a lo largo de la descripción de toda la escena (Harris, 1988, p. 213-219), y habiéndose mencionado específicamente las *Goldberg Variationen* también durante la entrevista entre Lecter y la Senadora Martin. En todos los demás casos, es competencia de los creadores de la película decidir usar la música clásica como: marco estructural y con función narrativa de contraste para una escena violenta (caso de *Misery*, *The Godfather: Part III* y *The Schindler's List*); en un

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

entorno sombrío para reforzar la idea de contrautopía (*The Shamsbank Redemption*); o como elemento de caracterización de un personaje malvado (en *The Spy Who Loved Me*, *Interview with the Vampire* y *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*). Y es entonces cuando entra en juego el lenguaje compartido entre emisor y receptor del mensaje (director/ compositor y público). El primero escoge símbolos con significados comunes, que sabe que el segundo va a entender, pues solamente la música que previamente tenga un elemento discursivo ligado a una idea puede llegar a ser portadora de un mensaje (Radigales, 2005, p. 21).

Nos queda, por tanto, plantear preguntas a futuro sobre esta cuestión. En primer lugar, ¿qué otros matices observaríamos en esa relación música clásica- maldad si trabajáramos con una muestra audiovisual más amplia en la que, además, incluyéramos series, videojuegos e incluso publicidad? Probablemente llegaríamos a conclusiones similares, pues la transferencia de significados en la transmedialidad es fluida y, con frecuencia, acrítica o poco revisionista. Solo tenemos que observar un par de ejemplos de los muchos, muchos existentes, para ilustrarlo. En la miniserie polaca *Król* (*El rey de Varsovia*) el villano Janusz Radziwilek celebra en un prostíbulo que es el nuevo dueño del crimen organizado de Varsovia. Mientras se afeita, se escucha, *a priori* parece que de forma extradiegética, la *Fuge a-Moll* de *Das Wohltemperierte Klavier*¹⁸. Pero a medida que avanza el *travelling*, vemos que, en realidad, es una pieza diegética que está tocando el pianista del burdel. Esa obra, no elegida por el villano, no parece encajar en el contexto, tanto más cuando todo lo que toca a continuación es música más adecuada para un cabaret. Es, por tanto, una música deliberadamente escogida para realzar la representación de la satisfacción de Janusz con sus actos criminales. Otro caso sería la caracterización del pederasta de ascendencia anglosajona Angus Speelman en la serie sudafricana *Reyka*, quien parece tener debilidad por las inquietantes sonoridades de Satie, y la primera vez que se presenta tanto al público como a la protagonista, lo hace interpretando la *Gnosienne n° 1*¹⁹.

Sigamos preguntándonos. Buena parte de las películas aludidas son comerciales, así que, ¿encontraríamos los mismos usos y significados en películas de cine independiente? La mayoría de las películas de la muestra son estadounidenses, y se han elegido por la enorme influencia de la estética de su industria a nivel mundial, pero si hiciéramos una comparativa entre el cine estadounidense y el europeo²⁰, ¿observaríamos en el segundo una evolución de los usos de la música clásica similar a la del primero? Aunque ya adelantábamos que Halfyard (2006) encontraba diferencias en relación a las representaciones de los intérpretes de música clásica en el cine de Hollywood y el europeo, los casos descritos en el párrafo anterior y en relación al tipo de usos desgranados en este artículo adelantan que, por lo menos en la actualidad, estos significados están consolidados. En caso de encontrar estos mismos significados de crisis, elitismo y maldad en el europeo (como así parece ser) ¿son importados? De ser así ¿en qué momento se asumieron como propios? Y, por último, ¿podríamos medir la forma en la que el cine ha supuesto un elemento más en la formación y transmisión del

¹⁸ *Król* (2020), temporada 1, episodio 4 (00:28:40).

¹⁹ *Reyka* (2021), temporada 1, episodio 1 (00:03:08).

²⁰ Al respecto de lo que sería cada cual reflexionan Mera y Burnand (2006, p. 2)

canon musical clásico, influyendo en programaciones de conciertos y en las selecciones didácticas para el aprendizaje de instrumentos?

BIBLIOGRAFÍA

- Beuchot, M. (2015). Elementos esenciales de una hermenéutica analógica. *Dianoia*, LX(74). pp. 127-145.
- Brook, V (2009). *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*. Nueva Jersey: Rutgers University press.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- Buhler, J. (2014). Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound. En *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 188-225). Nueva York: Oxford University Press.
- Citron, M. (2014). Opera and Film. En D. Neumeyer (Ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (44-71). Nueva York: Oxford University Press.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Cormack, M. (2006). The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film. En P. Powrie & R. Stilwell (Eds.). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (pp. 19-30). Burlington: Ashgate.
- Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine* [Extracto del Trabajo de Grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Franke, L. (2006). The Godfather Part III: Film, Opera and the Generation of Meaning. En P. Powrie & R. Stilwell (Eds.). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (pp. 31-46). Burlington: Ashgate.
- Gadamer, H. G. (1997). La hermenéutica de la sospecha. En G. Aranzueque (Coord.). *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur* (pp. 127-136). Madrid: Vicedecanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.
- García Martín, J. H. (2009). What a Wonderful World o la construcción de mundos simbólicos. En M. Olarte (Ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp. 903-920). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

- García Martín, J. H. (2018). La musicalización diegética de la crisis en el cine negro hollywoodiense de los años 40. La música clásica como signo del conflicto. *Área abierta*, XVIII, pp. 389-404.
- Horowitz, J. (2005). *Classical Music in America: A History of its Rise and Fall*. Nueva York: W. W. Norton.
- Horowitz, J. (2008). *Artists in Exile. How refugees from twentieth- Century War and Revolution transformed the American Performing Arts*. Nueva York: Harper.
- Halfyard, J. K. (2006). Screen Playing: cinematic representations of classical music performance and European identity. En M. Mera & D. Burnand (Eds.). *European Film Music* (pp. 73-85). London and Burlington: Ashgate Publications.
- Kramer, L. (2014). Classical Music, Virtual Bodies, Narrative Film. En D. Neumeyer (Ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 351- 365). Nueva York: Oxford University Press.
- López Alcaraz, J. (2001). Tristán e Iseo. Imágenes modernas de una leyenda medieval. *Estudios Románicos, XIII-XIV*, pp. 127-154.
- Mateos Hernández, L. A. (2011). Fundamentos Musicoterapia. En L. A. Mateos Hernández (Ed.). *Terapias artístico creativas* (pp. 105-144). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Mera, M. & Burnand, D. (Eds.) (2006). *European Film Music* (73-85). London and Burlington: Ashgate Publications.
- Miklitsch, R. (2011). *Siren City: Sound and Source Music in Classic American Noir*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Montoya Rubio, J. C. (2016). Clásicos populares gracias al cine. La banda sonora como agente generador de significados musicales. En S. de Andrés Bailón (Ed.). *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 321-334). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Radigales, J. (2005). Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos. En M. Olarte (Ed.). *La música en los medios audiovisuales* (pp. 13-32). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Randel, D. (1999). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Spring, K. (2013). *Saying it with songs: popular music and the coming of sound to Hollywood cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN

Webber, W. (1999). The History of Musical Canon. En N. Cook & M. Everest (Eds.). *Rethinking Music* (pp. 336-355). Oxford: Oxford University Press.

OBRAS LITERARIAS

Doyle, A. C. (1975). *The complete adventures and memoirs of Sherlock Holmes: a facsimile of the original Strand magazine stories, 1891-1893*. Nueva York: C. N. Porter.

Fleming, I. (2012). *The Spy Who Loved Me*. Las Vegas: Thomas & Mercer Edition.

Keneally, T. (1995). *El arca de Schindler*. Barcelona: Salvant.

King, S. (2016). *Different Seasons*. Nueva York: Scribner.

King, S. (2017). *Misery*. Nueva York: Pocket Books.

Rice, A. (2014). *Interview with the Vampire*. Nueva York: Ballantine Books.

Winegardner, M. (2004). *The Godfather Returns*. Nueva York: Random House.

Winegardner, M. (2006). *The Godfather's Revenge*. Nueva York: Putnam.

FILMOGRAFÍA

M. 1931. Dir. Fritz Lang. Nero- Film A.G.

Drácula. 1931. Dir. Tod Browning & Karl Freund. Universal.

A Star is Born (Ha nacido una estrella). 1937. Dir. William A. Wellman. United Artists.

Fallen Angel (¿Ángel o diablo?). 1945. Dir. Otto Preminger. 20th Century Fox.

The dark mirror (A través del espejo). 1946. Dir. Robert Siodmak, International Pictures.

Notorious (Encadenados). 1946. Dir. Alfred Hitchcock. RKO.

Brute Force (Fuerza bruta). 1947. Dir. Jules Dassin. Universal International Pictures.

Highway 301 (Carretera 301). 1950. Dir. Andrew L. Stone, Warner Bros. Pictures.

A Clockwork Orange (La naranja mecánica). 1971. Dir. Stanley Kubrick, Warner Bros. Pictures / Hawk Films.

The Spy Who Loved Me (La espía que me amó). 1977. Dir. Lewis Gilbert. EON Productions.

Superman II (Superman II. La aventura continúa). 1980. Dir. Richard Lester, Dovemead Films / Film Export A.G / International Film Production.

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

- Fatal Attraction (Atracción fatal)*. 1987. Dir. Adrian Lyne, Paramount Pictures.
- Superman IV: The Quest for Peace (Superman IV. En busca de la paz)*. 1987. Dir. Sidney J. Furie. Warner Bros. Pictures.
- The Untouchables (Los Intocables de Eliot Ness)*. 1987. Dir. Brian de Palma. Paramount Pictures.
- Die Hard (La jungla de cristal)*. 1988. Dir. John Mc Tiernan. 20th Century Fox.
- Misery (Misery)*. 1990. Dir. Rob Reiner. Castle Rock Entertainment.
- The Godfather: Part III (El Padrino. Parte III)*. 1990. Dir. Francis Ford Coppola. Paramount Pictures.
- The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos)*. 1991. Dir. Jonathan Demme. Orion Pictures.
- Sleeping with the Enemy (Durmiendo con su enemigo)*. 1991. Dir. Joseph Ruben. 20th Century Fox.
- Sister Act (Sister Act: una monja de cuidado)*. 1992. Dir. Emile Ardolino. Touchstone Pictures.
- Schindler's List (La lista de Schindler)*. 1993. Dir. Steven Spielberg. Universal Pictures.
- Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles (Entrevista con el vampiro)*. 1994. Dir. Neil Jordan. Geffen Pictures.
- Leon (El profesional)*. 1994. Dir. Luc Besson. Gaumont.
- The Shawshank Redemption (Cadena perpetua)*. 1994. Dir. Frank Darabont. Castle Rock Entertainment.
- La vita è bella (La vida es bella)*. 1997. Dir. Roberto Benigni. Melampo Cinematografica.
- The Peacemaker (El Pacificador)*. 1997. Mimi Leder. Dreamworks Pictures.
- The Thomas Crown Affair (El secreto de Thomas Crown)*. 1999. Dir. John McTiernan. Metro-Goldwyn- Mayer.
- Small Time Crooks (Granujas de medio pelo)*. 2000. Dir. Woody Allen. Dreamworks.
- The Sum of all Fears (Pánico nuclear)*. 2002. Dir. Phil Alden Robinson. Paramount Pictures.
- X2 (X- Men 2)*. 2003. Dir. Bryan Singer. 20th Century Fox.
- Revolver (Revolver)*. 2005. Dir. Guy Ritchie. Europa Corp.
- Superman Returns (Superman Returns: El regreso)*. 2006. Dir. Bryan Singer. Warner Bros. Pictures.
- Get Smart (Superagente 86 de película)*. 2008. Dir. Peter Segal. Warner Bros. Pictures.
- Scusa ma ti voglio sposare*. 2010. Dir. Federico Moccia. Medusa Film.
- Sherlock Holmes: A Game of Shadows (Sherlock Holmes: Juego de sombras)*. 2011. Guy Ritchie. Warner Bros. Pictures.
- The Avengers (Los Vengadores)*. 2012. Dir. Joss Whedon. Marvel Studios / Paramount Pictures.

DISCOGRAFÍA

- Varios. 1990. *Classics Go to the Movies*. Laserlight Digital.
<https://www.discogs.com/es/Various-Classics-Go-To-The-Movies-Vol-1/release/2772963> [Consulta: 31 de enero de 20123].
- Varios. 1997. *Cinema Classics 1997*. Naxos. <https://www.discogs.com/es/Various-Cinema-Classics-1997/release/2266224> [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics 1998*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.551182 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 1*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.551151 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 2*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556622 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 3*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556623 [Consulta: 31 de enero de 20123].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 4*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556624 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 5*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556625 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 6*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556626 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 7*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556627 [Consulta: 31 de enero de 20123].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 8*. Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556628 [Consulta: 31 de enero de 2023].

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
 PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 9.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556629 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 10.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.551160 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 11.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556631 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1998. *Cinema Classics, Vol. 12.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556632 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 1999. *Cinema Classics 1999.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.551183 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 2003. *21st Century Cinema Classics.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556698 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 2003. *Cinema Classics 2003.* Naxos.
https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.556696 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 2008. *101 Classical Hits.* Warner Classics- Parlophone.
<https://www.discogs.com/es/Various-101-Classical-Hits/release/12391085>
 [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 2011. *50 Best Film & Movie Classical Music Pieces.* Warner Classics- Parlophone.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZKFwQFBwQFU> [Consulta: 31 de enero de 2023].
- Varios. 2015. *50 Cool Classical Hits. Cinéma.* Decca.
<https://open.spotify.com/album/7sMIY1wBYrTQ9JzIxEXY4p> [Consulta: 31 de enero de 2023].

ANEXO

Fecha	Película	Villano	Compositor	Obra	Bloque
1931	<i>M</i>	Hans Beckert	E. Grieg	“I Dovregubbens hall” (<i>Peer Gynt Suite</i>)	00:05:53 00:09:07 00:52:48 00:53:11 00:54:29 00:55:24 00:55:44 00:56:52
1931	<i>Dracula</i>	Conde Dracula	R. Wagner	“Ouverture” (<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>)	00:21:55
1946	<i>The Dark Mirror</i>	Terry	R. Wagner	“Prelude” (<i>Tristan und Isolde</i>).	00:12:03 00:39:13 00:50:46 00:52:52 00:59:10 01:01:24 01:05:47 01:14:55 01:18:54
1946	<i>Notorious</i>	Alexander Sebastian	R. Schumann	“Chopin” (<i>Carnaval</i>)	00:40:21
1947	<i>Brute Force</i>	Munsey	R. Wagner	“Ouverture” (<i>Tannhäuser</i>)	01:16:25
1950	<i>Highway 301</i>	Mary	Varios	Obras de órgano para la liturgia	00:24:40 00:34:52 00:46:19 01:03:18
1971	<i>A Clockwork Orange</i>	Alex	L.V. Beethoven	“Scherzo” “Prestissimo” (<i>9. Sinfonie</i>)	00:18:07 01:53:25
1977	<i>The Spy who loved me</i>	Karl Stromberg	J. S. Bach. W.A. Mozart. F. Chopin	“Aria” (<i>Suite n° 3. D- Dur</i>) “Andante” (<i>Piano concerto n° 21</i>) <i>Nocturne Op. 27, n° 2</i>	00:15:52 00:17:11 01:03:15
1980	<i>Superman II</i>	Lex Luthor	----	Mención a un disco de Liberace	00:17:25
1987	<i>Fatal Attraction</i>	Alex Forrest	G. Puccinni	“Con onor muore” “Già il sole!” (<i>Madame Butterfly</i>)	00:26:39 00:46:07
1987	<i>The Untouchables</i>	Al Capone	R. Leoncavallo	“Vesti la giuba” (<i>Pagliacci</i>)	01:18:58
1987	<i>Superman IV</i>	Lex Luthor	W.A. Mozart	“Allegro” (<i>Serenade n° 13. Eine kleine Nachtmusik</i>).	00:09:42
1988	<i>Die Hard</i>	Hans Gruber	L.V. Beethoven	“Presto” (<i>9. Sinfonie</i>)	01:39:13

¿POR QUÉ LOS VILLANOS PREFIEREN LA MÚSICA CLÁSICA?
PERVERSIÓN REFINADA Y CANON MUSICAL EN EL CINE

1990	<i>Misery</i>	Annie Wilkes	P.I. Tchaikovsky	“Allegro non troppo e molto maestoso” (<i>Piano concerto n°1</i>)	01:07:07 01:17:46
			L.V. Beethoven	“Adagio sostenuto” (<i>Mondscheinsonate</i>)	
1990	<i>The Godfather: Part III</i>	Oswaldo Altobello / Michael Corleone / Connie Corleone	P. Mascagni	“Preludio e siciliana” “Il caballo scalpita” “A casa, a casa, amici” “A voi tutti, salute” (<i>Cavalleria Rusticana</i>)	02:12:20 02:13:53 02:15:45 02:17:17
1991	<i>The Silence of the Lambs</i>	Hannibal Lecter	J. S. Bach	“Aria” “Variatio 7” (<i>Goldberg-Variationen</i>)	01:11:12 01:14:24
1991	<i>Sleeping with the Enemy</i>	Martin Burney	Héctor Berlioz	“Songe d’une nuit du Sabbat” (<i>Symphonie fantastique</i>)	00:05:21 00:16:05 01:23:07
1993	<i>Schindler’s List</i>	Soldado	J. S. Bach	“Preludio” (<i>II Englische Suite</i>)	01:09:05
1994	<i>Interview with the Vampire</i>	Claudia Lestat	A. Soler F. J. Haydn	<i>Sonata n° 90 en Fa # mayor.</i> “Adagio e cantabile” <i>Sonata N° 59, Hob. XVI: 49.</i>	00:46:05 00:55:55
1994	<i>Leon</i>	Stansfield	Beethoven	Algo que solo el villano escucha en su cabeza.	00:23:14
1997	<i>The Peacemaker</i>	Dusan Gavrich	Chopin	<i>Nocturne Op. 55, n° 1.</i> <i>Nocturne n° 20</i>	00:36:00 01:00:10
2002	<i>The Sum of all Fears</i>	Olson	G. Puccini	“Nessun dorma” (<i>Turandot</i>)	01:47:18
2003	X2	Magneto	W. A. Mozart	“Romanze-Andante” (<i>Serenade n° 13. Eine kleine Nachtmusik</i>)	00:17:55
			W. A. Mozart	“Allegro” (<i>Klaviersonate n° 16. C-Dur</i>)	00:53:43
2005	<i>Revolver</i>	Dorothy Macha	W.A.Mozart	“Lacrimosa” (<i>Requiem</i>)	00:08:36
			L. V. Beethoven	“Adagio sostenuto” (<i>Sonata n° 14, Mondscheinsonate</i>)	00:59:06
2006	<i>Superman Returns</i>	Lex Luthor	Léo Delibes	“Duo des fleurs” (<i>Lakmé</i>)	00:10:56
			A. Vivaldi	“Allegro” (<i>Concerto n° 1 en Mi Maggiore. La Primavera</i>)	01:02:15
			G. Bizet	“Habanera”. (<i>Carmen</i>)	01:17:49

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN

			W.A. Mozart	“Andante” (<i>Piano concerto n° 21</i>)	01:19:35
2008	<i>Get Smart</i>	Konrad Siegfried	L. V. Beethoven	“Presto” (<i>9. Sinfonie</i>)	01:35:46
2011	<i>Sherlock Holmes: A Game of Shadows</i>	James Moriarty	F. Schubert	<i>Fischerweise</i>	00:35:40
			W. A. Mozart.	“Don Giovanni, a cenar teco” (<i>Don Giovanni</i>)	01:04:55
			F. Schubert	<i>Die Forelle</i>	01:23:00
2012	<i>The Avengers</i>	Loki	F. Schubert	“Allegro ma non troppo” (<i>Streichquartett n° 13</i> “ <i>Rosamunde</i> ”)	00:35:51

Tabla 1: Relación de películas analizadas y repertorio representado.
(Elaboración propia)

Fecha de recepción: 05/02/2023

Fecha de aceptación: 12/06/2023