

INTENCIONES E INTERSECCIONES DE LA MÚSICA CLÁSICA EN *HANNIBAL* DE BRYAN FULLER (NBC)

TERESA PIÑEIRO-OTERO

I. INTRODUCCIÓN

En *Culture and Anarchy* (1869) Arnold subrayó el papel de la cultura en el crecimiento y predominio de nuestra humanidad respecto de la animalidad. Esta concepción de la cultura como elemento catalizador se desmorona al conocer a Hannibal Lecter.

Lecter ha logrado seducir al público con su elegancia, inteligencia y su sensibilidad extrema hacia el arte en todas sus manifestaciones. La implicación social de un «asesino esteta» expone un inquietante vínculo entre barbarie y civilización que lo dota de mayor letalidad (ULLYAT, 2012).

Hannibal representa la cara oculta de la sociedad y la fantasía de sí mismo, el lado oscuro de la psique que se descarría por una razón explicable —un evento traumático de infancia— pero socialmente no permitida. El horror que suscita su canibalismo va indisolublemente unido a su esencia sibarita, a su gusto por cocinar y paladear los más raros y exquisitos manjares. Un proceso de degus-

tación que está envuelto en música para mayor deleite del psiquiatra.

Si bien la música clásica y su disfrute caracterizan a una generación de asesinos en serie cinematográficos, Hannibal Lecter se erige como el melómano por antonomasia «moviendo sus dedos sangrientos al tiempo de las *Variaciones de Goldberg*» (Ross: 2008, 560).

Desde su génesis literaria Thomas Harris atribuyó a Hannibal un gusto por la música de Bach que supone un ingrediente esencial en la caracterización del genio. Su elegancia y refinamiento le lleva a orquestar el crimen como si se tratase de una composición que une música y brutalidad en un arte superior (FAHY, 2003).

La selección de Bach no es casual. En él «se juntan todas las simientes de la música, como el mundo en Dios. En ningún otro lugar ha existido semejante polifonía» (MAHLER en LACK: 1999, 386). La predilección de Hannibal por las *Variaciones de Goldberg* remite a la serialidad de sus asesinatos en

tanto que «enfatan la racionalidad, el sistema, el orden (...) un patrón perceptible, meticulosamente ejecutado; es la misma cosa hecha una y otra vez con eficiencia extraordinaria, diferenciada solo con pequeñas variaciones del *modus operandi* y de la escala de frecuencia» (DYER, 2002: 112).

En esta línea el Aria de las *Variaciones de Goldberg* constituye un elemento identificador de Hannibal que, como un maquillaje estilístico, lo acompaña en las diferentes adaptaciones audiovisuales (CENCIARELLI, 2012). Este tema no actúa como un *leitmotiv* de personaje, en la línea señalada por Constantini (2001), sino que se introduce en aquellos momentos en los que Lecter puede escuchar e incluso deleitarse en cada uno de los acordes del piano.

Cuando suena el Aria, «la escena implícitamente celebra la fluidez de la identidad de la música, su capacidad de establecer una gama de relaciones con la imagen» (CENCIARELLI, 2012: 119).

Aunque en el relato fílmico la imagen supone el foco consciente de la atención, es la música quien aporta una serie de efectos, sensaciones o significaciones que dotan de valor a la narración proyectándose como parte del discurso visual (CHION, 1993; GORBMAN, 1980; BROWN, 1994).

Como señalan Torrelló y Duran (2014: 111) desde el momento en que la música aparece en pantalla, con independencia de su forma, incide en la creación y definición de la diégesis fílmica así como en la construcción del discurso audiovisual desde una perspectiva formal, narrativa, poética, dramática o psicológica, entre otras. La música no se sitúa en igualdad de condiciones con la imagen sino que se yuxtapone a ésta, adquiriendo su significado a través de la relación que establecen en el espacio fílmico (AUMONT y MARIE, 1990; GORBMAN, 1987).

Este fenómeno, para el que Chion acuñó el término *audiovisión* (1993), remite a una compleja estructura perceptiva cuya lectura trasciende la suma de los discursos visual y auditivo que constituye la piedra angular de la serie televisiva *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).

2. HANNIBAL. BARROCO Y DISONANCIAS EN SERIE

Hannibal es una producción televisiva de Bryan Fuller para la NBC. Basada en los personajes de *El dragón rojo* (1981), primera novela protagonizada por Lecter, la serie se centra en la relación que establecen el investigador especial del FBI Will Graham y el célebre psiquiatra antropófago. Una relación en la que la música, a cargo de Brian Reitzell, adquiere un inusitado protagonismo.

Más que una adaptación de la saga Fuller propone una traducción, término con el que Kwaczyk-Łaskarzewska (2015) denomina el complejo proceso de transformación y expansión de los personajes de Harris en la serie. Torrey (2015) da un paso más al considerar *Hannibal* una *fanfic* (ficción de fans) que se basa en el universo lectoriano para construir un nuevo relato con referencias constantes a novelas y películas. No obstante el relato de Fuller crea una disonancia intertextual con los textos originales «trucando diálogos entre personajes e integrando citas en contextos completamente diferentes» (CASEY, 2015: 554).

El *scoring* de la serie se basa en música electrónica que integra efectos sonoros (latidos, golpes y ruidos diversos) con *glitches*, notas tenidas, estática o sonidos aislados que remiten a la música aleatoria, sin una línea melódica definida. Solamente dos composiciones esbozan cierta forma melódica: el tema de Hannibal, que el personaje interpreta en su clave al final del episodio *Futamoto* (#2x06); y *Blodfest*, la revisión que Reitzell efectúa del Aria de las *Variaciones de Goldberg* para subrayar la apoteosis final (#2x13).

La particular concepción de esta música, en la que Reitzell propone continuos choques ambientales y tonos sostenidos, revela la influencia de compositores como Peter Ablinger, John Cage o Morton Feldman.

Al igual que otras adaptaciones audiovisuales de la obra de Harris la serie establece una dialéctica entre la música original, compuesta

específicamente para la obra, y la música de repertorio clásico. Su principal divergencia respecto a otras producciones radica en la concepción de la banda sonora como un *continuum*, en lugar de una concatenación de *cues*. Incluso el modo en que las composiciones clásicas se introducen y varían, para dar paso al *scoring* original, se convierte en un elemento característico de esta serie televisiva.

Como en la vida, en *Hannibal* no ocurre nada esencial en donde el sonido no esté presente. La música tiene una participación activa en la interpretación de la imagen (GORBMAN, 1980). Cambia escena tras escena para reflejar lo que los personajes son, sus acciones o su evolución y el desarrollo de sus relaciones.

Asimismo la escucha acusmática (TORELLÓ y DURÁN, 2014; CHION, 1993) de diversos episodios de *Hannibal* revela la existencia de un fondo musical envolvente que contribuye a la creación de ese ambiente lóbrego e inquietante de la serie, con atmósferas basadas en un tono continuo, música estática y reverberaciones que el espectador percibe de forma no consciente. Siguiendo a Lack (1999: 406), la expresividad no es tanto una cuestión de musicalidad sino de la efectividad estructural implícita en la riqueza y diversidad textural del trabajo de Reitzell.

En este ambiente la música integra los efectos sonoros e, incluso, emula algunos de estos ruidos, dando un paso más en la concepción del *scoring* como un diseño global del sonido; una experiencia más estética e inmersiva (RICHARDSON y GORBMAN, 2013: 29).

Reitzell proyecta esta visión holística de la banda sonora en *Hannibal*, apostando por «muchas capas en el paisaje sonoro y muy poco diseño sonoro (...) La música hace la mayor parte de los efectos de sonidos, por ello la complejidad textural» (FILM MUSIC MAGAZINE, 2014).

A partir del concepto de *paisaje sonoro* de Murray Schafer (1994, 33 y ss.) se puede considerar la atmósfera musical de *Hannibal* como una *keynote*

debido a su carácter de fondo continuo, que marca la textura de la serie, cuya escucha es en gran medida inconsciente.

Su esencia estática y sus tonos en los extremos del umbral perceptivo, así como su utilización entre secuencias donde la música cobra protagonismo e intensidad, suscitan en los espectadores una sensación de silencio. Se trata de un efecto-silencio, utilizando la terminología de Rodríguez Bravo (1998: 50) cuyo resultado es sobrecogedor.

La música que destaca sobre este ambiente, ya sea para acompañar y caracterizar personajes o situaciones, ya con una función expresiva o simbólica, constituye la *señal* en el *soundscape* de *Hannibal*. Un *foreground sound* cuya escucha es discontinua y consciente.

LA EXPRESIVIDAD NO ES TANTO UNA CUESTIÓN DE MUSICALIDAD SINO DE LA EFECTIVIDAD ESTRUCTURAL IMPLÍCITA EN LA RIQUEZA Y DIVERSIDAD TEXTURAL DEL TRABAJO DE REITZELL

En lo que respecta a la *soundmark*, el tercer elemento que define un paisaje sonoro (SCHAFFER: 1994), se pueden señalar dos tipos de música que aportan a la imagen un valor simbólico y actúan como envoltorio acústico de espacios diferentes: (1) la inserción y tratamiento musical que acompañan al diseño que Will Graham efectúa de cada asesinato, en la propia escena del crimen, y (2) la música clásica como fondo sonoro del comedor-cocina de Hannibal Lecter.

La presencia de Graham en el lugar del asesinato se acompaña de una cortinilla audiovisual que desencadena un descenso en la intensidad sonora, una mayor reverberación y un latido constante. Estos sonidos permiten marcar espacios estancos entre dos *mundos de la obra* (JULLIER, 2007): la diégesis, donde se mueve el equipo de Jack Crawford que investiga el crimen, y el mundo interior

de Graham, que se introduce piel del asesino para descifrar la orquestación del crimen.

La visualización del proceso mental del protagonista rompe con el flujo temporal lineal. Las imágenes se rebobinan y se vuelven a activar cuando Graham articula el diseño del asesinato. La proyección sonora de este proceso, por tanto, debe considerarse como metadieética (GORBMAN, 1976) o intradieética (WINTERS, 2010).

Respecto al *soundmark* de Lecter, si bien la caracterización de este personaje con la música clásica implica su extensión a la esfera doméstica, el disfrute de estas composiciones está indisolublemente unido al espacio de la cocina-comedor. Más de la mitad del repertorio clásico presente en las primeras temporadas de la serie (32 de los 53 temas) se introducen como música diegética cuando Hannibal está cocinando o durante el disfrute de la comida, revistiendo estas acciones de una ejecución casi operística.

A pesar de la definición de este espacio sonoro se pueden destacar momentos en los que dicho *soundmark* no existe o es imperceptible. Por ejemplo, la cena de Hannibal, Will y Alana (*Naka-Choko*, #2x10) en la que suena *pianísimo* el *Preludio Op. 28, nº 15 «La gota de lluvia»* de Chopin, o la de Lecter y Crawford (*Mizumono*, #2x10) que se desarrolla prácticamente en silencio.

3. LECTER VS. GRAHAM. ANTAGONISMO EN LAS FORMAS MUSICALES

En el primer episodio de *Hannibal* —*Apéritif* (#1x01)— se desarrolla una presentación de los dos protagonistas de la serie, utilizando la música para destacar su antagonismo y la diferencia de sus personalidades, en la línea señalada por Prendergast (1992) o Neumeyer y Buhler (2001). Will se presenta con disonancias e intrincadas composiciones, carentes de melodía y aparentemente de orden, mientras que Hannibal se rodea de un ambiente ordenado, consonante y de una obra tan compleja como exquisita.

Cuando Lecter se cuela en la casa de Graham esboza en el piano las primeras notas de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Esta incursión implica un intento de apropiación del espacio de Will al tiempo que aporta nuevas perspectivas simbólicas en la caracterización de ambos personajes: su composición como una serie de juegos de tonalidad y disonancia, que puede remitir tanto a su antagonismo como a su relación con las víctimas sacrificiales de Hannibal.

El argumento del ballet está relacionado con una historia sangrienta de rapto y sacrificio de una doncella que, siguiendo una tradición primitiva, deberá bailar hasta su muerte. Esta composición establece una relación entre el arte, la plasticidad asociada al baile y el sacrificio ritual.

La idea de un arte homicida, presente en los libros de Harris, se lleva a la máxima expresión en la serie (MCATEER, 2015). *Hannibal* presenta sus asesinatos como actos de belleza: momentos íntimos de apreciado virtuosismo en cuya ejecución se muestra tranquilo y solemne (BRUUN VAAGE, 2015).

La relevancia que adquiere la música en la construcción de los personajes se esboza en una conversación de Lecter y Graham (*Fromage*, #1x08): «toda vida es una pieza de música. Como la música somos eventos finitos, arreglos únicos a veces armónicos, a veces disonantes. A veces no vale la pena oírlos de nuevo».

El *scoring* compuesto por Reitzell para ambos personajes se presenta a la vez familiar y extraño. Familiar, porque las particularidades de esta música lo hacen reconocible, y extraño, porque la ausencia de una melodía impide recordar si se ha escuchado con anterioridad.

Si el *scoring* de Reitzell pertenece al mundo no diegético —el de los fosos imaginarios o de la psique de los personajes (JULLIER, 2007)— la música clásica pertenece fundamentalmente a la diégesis.

Estas composiciones se asocian a Lecter, también en la serie, vinculando su escucha con la apa-



Figura 1. *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).

rición en pantalla del personaje. Solamente se ha podido señalar un caso en que la música clásica no está relacionada con la presencia visual de Hannibal o su aparición inmediata: cuando Jack Crawford interroga a Bedelia Du Maurier, psiquiatra de Lecter, sobre su paciente y la relación que mantiene con Graham (*Relevés*, #1x12).

La relación de Hannibal con la música queda perfectamente referenciada en *Sorbet* (#1x07) cuando asistimos al proceso de transformación de las vibraciones de las cuerdas vocálicas de una soprano en voz, que se filtra por el canal auditivo de Lecter; un proceso que logra suscitar su emoción. La música es sensación absoluta y como tal permite a Hannibal evadir, durante un breve lapso, el dominio y control que ejerce sobre todos los aspectos de su vida.

La pasión de Lecter por la música también se muestra en su faceta de instrumentista. Hannibal proyecta sus habilidades como pianista en el clave; un instrumento que subraya su carácter sibarita, su gusto por lo auténtico y sus orígenes europeos.

Su otro instrumento es el theremin. Un instrumento electrónico carente de notas prefijadas o de cualquier tipo de teclado. Como señala el propio Hannibal, «no puedo imponer una composición tradicional a un instrumento que intrínsecamente es para la improvisación» (*Fromage*, #1x08).

Estos dos instrumentos se presentan como opuestos en su interacción con la música y el personaje. El clave se asocia a autocontrol, el dominio de la situación y la aparente represión de la violencia, mientras que el theremin remite al control sobre los demás. Como señala el propio Hannibal, «un theremin es un instrumento capaz de crear música exquisita sin la necesidad de ser tocado (...). Es un instrumento muy psicológico (...) trabajamos con los personas del mismo modo. Sin tocarlos, pero guiándolos de la asonancia a la composición» (*Naka-Choko*, #2x10).

El inquietante timbre del theremin, utilizado en la música de cine para subrayar la locura de personajes o crear atmósferas futuristas (LACK, 2009), se integra perfectamente dentro del diseño musical de Reizell.

4. MÚSICA CLÁSICA E INTERTEXTUALIDAD

En el contexto de la *Quality TV* las series han apostado por la incorporación de temas preexistentes como envoltorio del relato audiovisual. Esta tendencia dota de un nuevo significado a la música a partir de las intenciones e intersecciones de la selección musical y su injerencia en percepción subjetiva de los espectadores.

El impacto de la música preexistente depende directamente de los recuerdos culturales o colectivos que evocan dichas composiciones, estableciendo un diálogo entre el texto original y su nuevo contexto (RICHARDSON y GORBMAN, 2013: 23). La selección de estos temas exige una consideración sobre cómo la familiaridad de una composición concreta puede determinar la decodificación de una secuencia-relato audiovisual (POWRIE y STILWELL, 2006: 23).

Como señala Lack (1999, 381), «la música clásica cobra una grandeza mítica cuando se suma a la narrativa [audiovisual]. Una parte sustancial de este mito radica en nuestro reconocimiento de la obra».

En su revisión del universo lectoriano Fuller construye un relato claramente intertextual, que recompensa a los seguidores más comprometidos con referencias frecuentes a las novelas de Harris y a sus adaptaciones cinematográficas. Estos elementos de intertextualidad coinciden con los principales ingredientes de la serie, siendo la música clásica uno de ellos (CASEY, 2015: 555).

Debido a su carácter de relato extenso y fragmentado, la inserción de la música clásica en la serie no se limita a las *Variaciones de Goldberg*. Si bien la célebre Aria acompaña a Hannibal en momentos narrativos clave, la producción televisiva amplía el repertorio a otras obras y compositores que contribuyen a la creación del refinado universo del psiquiatra antropófago.

En este universo Bach se refrenda como el autor con mayor presencia (nueve inserciones en las dos primeras temporadas de la serie), si bien re-

sulta destacable la relevancia que adquieren otros compositores como Chopin, Beethoven y Mozart (presentes en ocho, siete y seis secuencias respectivamente).

La música que acompaña a Lecter es una cuidada selección de temas complejos que conjugan innovación y un uso inteligente de diversos recursos compositivos como el *IV Concierto de Brاندemburgo*, el más luminoso y moderno en cuanto a composición, o la *Suite para Violonchelo en Re menor*, una de las mayores obras para violonchelo.

Ninguno de los temas de *Hannibal* está seleccionado al azar, sino que —como señala Mundy (1999)— apelan a la precarga sociológica y cultural de cada composición, aportando mayor complejidad al análisis musical de la serie.

Por ejemplo durante el desayuno con Crawford suena la *Cathédrale Engloutie* de Debussy (#2x05). Esta pieza, basada en una leyenda bretona sobre un templo que emerge de las aguas en las mañanas claras, aporta un marco de referencia a la única incursión matinal de Lecter en la cocina.

LA MÚSICA QUE ACOMPAÑA A LECTER ES UNA CUIDADA SELECCIÓN DE TEMAS COMPLEJOS QUE CONJUGAN INNOVACIÓN Y UN USO INTELIGENTE DE DIVERSOS RECURSOS COMPOSITIVOS

Del mismo modo, el interrogatorio de Jack Crawford a Bedelia Du Maurier, como psiquiatra de Hannibal, tiene de fondo el *Trio para piano Op. 70, n° 1, "Fantasma"* de Beethoven (#1x12), composición de agradecimiento a la hospitalidad de la Condesa Marie von Erdödy. Dicha música constituye una proyección de la reserva y discreción con las que Du Maurier protege a su paciente.

Finalmente, la inclusión del *Op. 142, n° 3 en si bemol mayor* de Schubert en diversas comidas de Crawford y Lecter (#2x01) permite establecer un paralelismo entre dichos encuentros y el tema,

que ofrece variaciones y relecturas de esta vieja amistad.

La primera vez que se escucha el Aria de las *Variaciones de Goldberg* es durante la presentación de Hannibal (#1x01). Está cenando en soledad de modo que la música se convierte, desde el primer momento, en un envoltorio estilístico del disfrute culinario.

LA SELECCIÓN MUSICAL REFRENDA LA CARACTERIZACIÓN DE LECTER COMO UNA VERSIÓN MODERNA DEL DIABLO (KWACZYK-LASKARZEWSKA, 2015). UN TERROR DEMONIACO CUYO CANIBALISMO SE VINCULA TANTO A LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LUCIFER COMO A LA DEL WENDINGO AMERICANO (LOGSON, 2015)

La irrupción del Aria en la diégesis, tras conocer el mundo disonante e intrincado de Graham, contribuye a la caracterización de Lecter como un personaje con gustos refinados, *quasi* barrocos, al tiempo que pone de relevancia la tranquilidad y el autocontrol señalados por Bruun Vaage (2015) y Logsdon (2015).

La relación de la célebre Aria con el control se refrenda en el episodio *Fromage* (#1x08) cuando, tras una pelea a muerte con Tobías Budge, el asesino melómano, Hannibal ejecuta en su clave algunas notas de la partitura de Bach mientras espera a la llegada de la policía. Una interpretación relajada, después de la agitación previa, que le permite volver a tomar el control.

La siguiente introducción del tema en la serie tiene lugar en *Kō No Mono* (#2x11) cuando Will y Hannibal comparten sendos escribanos hortelanos bañados en Armañac. Se trata de una escena muy simbólica en tanto que ambos protagonistas se sientan frente a frente, como maestro y aprendiz, como un rito iniciático en el que las intrin-

casas asonancias que acompañan a Graham dan paso al Aria de las *Variaciones de Goldberg* que representa a Lecter.

Tal como señala Hannibal «[u]na de las fuerzas más poderosas que nos forman como humanos es el deseo de dejar un legado» (*Kō No Mono*, #2x11) y el hecho de compartir con Graham su diseño saca a la luz al Hannibal más puro. El mismo Hannibal que en la secuencia final de la temporada vemos renacer en una escena luminosa en un avión, envuelta en el Aria de Bach, brindando por su triunfo con Bedelia Du Maurier (#2x13).

Más allá de las *Variaciones de Goldberg*, las dos primeras temporadas de la serie recopilan una selección de temas que invisten a Hannibal Lecter de un aura de superioridad sobrehumana. Se trata de un envoltorio musical que proyecta en Hannibal características divinas, demoníacas, o una convergencia de ambas, desde la perspectiva de la tradición judeo-cristiana y su simbolismo.

Temas como el *Becerro de Oro* del Fausto de Gounod (*Sorbet*, #1x07) relacionan a Lecter con el demonio. Dicha asociación se retomará posteriormente cuando Hannibal interpreta la *Suite no 4. La Aubonne*. La inclusión de esta pieza de Forqueray, considerado por sus coetáneos el intérprete del diablo, hace que su ejecución y adaptación al clave vinculen a Hannibal con el propio Satán.

La selección musical refrenda la caracterización de Lecter como una versión moderna del diablo (KWACZYK-LASKARZEWSKA, 2015). Un terror demoníaco cuyo canibalismo se vincula tanto a la construcción visual de Lucifer como a la del *Wendingo* americano (LOGSON, 2015). En el estado de subconsciencia-pesadilla de Graham el asesino se presenta como un humanoide negro con cornamenta, atributos comunes al demonio antropófago de la mitología *algoquiana* (NIELSEN, 2014).

La selección musical también nos presenta reminiscencias de la divinidad de Hannibal. Por ejemplo en su despacho suena *O Euchari* de Hildegard von Bingen, Doctora de la Iglesia (#1x09);

esta composición medieval ha sido descrita como música de los ángeles o de Dios. Otro tema que puede esbozar el carácter divino de Lecter es *Vide Cor Meum* (#1x13), el aria que Cassidi compuso para el film *Hannibal* (2001) de Ridley Scott. Si bien no se trata de música clásica propiamente dicha esta aria, basada en la *Vita nuova* de Dante¹, puede llevar a la lectura de que Hannibal es el dios que obliga a Beatriz a comer el corazón de su amado. Un tema que, al igual que el sueño de Dante, supone una premonición de la iniciación de Will en los sacrificios rituales y el canibalismo.

En el episodio *Sakizuki* (#2x02) Hannibal abandona esta posición sobrehumana, su complejo de dios (Casey, 2015: 555), cuando descubre el gran mural humano formado por cuerpos entrelazados en función de una paleta de colores y

texturas epidérmicos. Durante su admiración de la beldad de esa obra de arte suena, esta vez de modo no-diegético, *Dona Nobis Pacem* de la *Misa en Si menor* de Bach. Un canto de agradecimiento al Creador.

La inclusión de música sacra en estas secuencias no es inocente. Como señala Lack (1999) su empleo supone una decisión que trasciende la esfera creativa para situarse en un plano ideológico que aporta, con mayor intensidad que otras composiciones, nuevas lecturas y significados.

El repertorio clásico constituye una constante en la esfera personal y social de Lecter que va a tener proyección en la construcción de su relación con Graham. La selección musical que acompaña sus cenas varía de la Sonata o el Concierto para piano de Beethoven (#1x09, #2x08) a la *Sinfonía*

Figura 2. *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).



nº 5, *Adagietto, sehr langsam de Muerte en Venecia* (#2x10) en la que deriva la disonancia de Will.

Esta última composición describe la relación de ambos personajes como una pelea continua, al igual que Malher y su obra. Ambigüedad trágica, con una orquestación sencilla, que muestra cierta intimidad y una perspectiva moderna del hecho amoroso. El final de la melodía se produce en un plano donde las identidades de ambos personajes se confunden y superponen visualmente (*Naka-Choko*, #2x10). Este efecto, de influencia bergniana, refleja la relación de manipulación e influencia que establecen ambos protagonistas. «Lecter intenta manipular a Graham, transformarlo en un asesino en serie, y rehacerlo a su propia imagen» (CASSEY, 2015: 555).

EL REPERTORIO CLÁSICO CONSTITUYE UNA CONSTANTE EN LA ESFERA PERSONAL Y SOCIAL DE LECTER QUE VA A TENER PROYECCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE SU RELACIÓN CON GRAHAM

En esta misma línea se puede entender la inclusión de la *Sonata en Fa menor* de Scarlatti, muy piano, cuando ambos personajes están cenando (*Mizumono*, #2x13). Esta composición musical representa una dualidad al estructurarse en dos partes, sensiblemente iguales, que está previsto que se repitan.

Otro de los momentos en que la relación de Graham y Lecter se describe a través de la música clásica tiene lugar durante la secuencia de montaje del episodio *Hassun* (#2x03). Mientras ambos personajes se visten suena *Dalla sua pace* de Don Giovanni de Mozart; un tema que relata cómo la acusación de asesinato que pesa sobre Don Giovanni lleva a su amigo Octavio a vigilarlo porque «de su paz, la mía depende». En *Hannibal* la sospecha de asesinato se cierne sobre ambos protagonistas, lo que les lleva a una vigilancia recíproca.

La música clásica también desarrolla una función de continuidad (GORBAMN, 1987) entre dos acciones diferentes aunque narrativamente relacionadas. Por ejemplo, en el episodio *Su-zakana* (#2x08) Hannibal prepara una trucha con la música del *Concierto para piano, nº 1* de Beethoven, obra que retomará en su cena con Jack Crawford y Will Graham. Del mismo modo *Fromage* (#1x08) se inicia con un recital en el que una soprano interpreta *Piangerò la sorte mia* de la ópera *Julio César en Egipto*. Este tema de Händel cierra el episodio cuando Lecter presenta la cena a sus comensales, el colectivo artístico cultural de Baltimore, estableciendo una estructura cíclica a través de la música.

La selección musical de *Hannibal* incorpora otros dos temas preexistentes: *Vide cor meum* y *The Celebrated Chop Waltz*.

El primero de ellos constituye una *cita musical*. En la película de Ridley Scott esta pieza acompaña a un Hannibal triunfante que, tras escabullirse de una trama orquestada por Rinaldo Pazzi, logra atraer la admiración de su esposa. En *Hannibal* el aria de Cassidy subraya el triunfo de Lecter contra Graham.

Para un seguidor del universo lectoriano la inclusión del tema *Vide cor meum* supone un ingrediente más en la disonancia textual que propone Fuller. Graham es arrestado por los crímenes de Lecter y es recluido en el Hospital Estatal de Baltimore, el psiquiátrico penitenciario donde los libros y películas sitúan a Hannibal. Cuando Lecter visita a Graham ambos se enfrentan tras los barrotes, como un espejo que invierte las secuencias icónicas de textos previos (CASEY, 2015).

El segundo es un vals para piano de Euphemia Allen, composición muy popular entre los pianistas noveles y que —interpretada por Alana Bloom— permite contraponer las esferas socioculturales de la joven psiquiatra y su mentor. Ella solamente sabe tocar un tema muy básico, casi de aprendiz, mientras él no solo se deleita con música más compleja sino que compone y arregla (#2x06).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hannibal propone un *scoring* complejo para los estándares televisivos, dando lugar a un espectáculo perceptivo que en ocasiones resulta más auditivo que visual. El propio Reitzell ha descrito la serie como una realidad aumentada en la que la ambientación sonora detenta un papel esencial.

Cada vez que Lecter se sienta a la mesa se establece una conexión entre la música, la *mise-en-scène* y la fotografía, que produce una sensación contrapuesta en el espectador: el horror de un asesino antropófago y la atracción que produce la sofisticación de la escena. Todo ello se presenta con una envoltura sonora que conjuga temas de repertorio clásico con la música original compuesta por Reitzell.

En *Hannibal*, Fuller construye un relato abiertamente intertextual que propone una relectura del universo lectoriano. Si bien la obra *Variaciones de Goldberg* constituye un elemento inherente al personaje, el empleo de la música clásica en la serie va más allá, adquiriendo su significado a través de la interacción que se establece entre los textos originales y su nuevo contexto.

En la línea señalada por Brown (1994) la música clásica en *Hannibal* mantiene una dialéctica compleja con la imagen consolidando un universo estético, narrativo o expresivo paralelo, a partir de las intersecciones de la selección musical y su inferencia en la percepción subjetiva de los espectadores.

Parafraseando a Walter Murch (LoBRUTTO, 1994: 96), el *sabor de la música* en *Hannibal* va más allá de su concepción holística de la banda sonora. Fuller propone al espectador una inversión de la convención que tiene en la música uno de sus principales ingredientes. Se trata de un contrapunto audiovisual —empleando la terminología de Chion (1993)— que trasciende el empleo del repertorio clásico como soporte de la monstruosa transgresión de Lecter para establecer disonancias intertextuales entre la ficción televisiva y los textos precedentes. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Alegre me parecía Amor, teniendo / mi corazón en mano, y en brazos una / dama, envuelta en un lienzo, durmiendo. / Luego la despertaba, y de este corazón ardiendo / ella espantada humildemente comía: / después lo vi partir gimiendo. Dante Alighieri, *La vita nuova*, cap. 3, 1294.

REFERENCIAS

- ARNOLD, Mathew. (1869). *Culture and Anarchy. An essay in political and social criticism* (J. Garnett, Ed.). London: Smith, Elder and Co.
- AUMONT, Jaques, MARIE, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BOZMAN, Ron; SAXON, Edward y UTT, Kenneth (Productores) y DEMME, Jonathan (Director) (1991). *The Silence of the Lambs* [Película]. EE UU: Strong Heart.
- BROWN, Royal S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- CASEY, Jeff. (2015). Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(6), 550-567. DOI: 10.1080/10509208.2015.1035617
- CENCIARELLI, Carlo (2012). Dr Lecter's Taste for Goldberg, or: The Horror of Bach in the *Hannibal* Franchise. *Journal of the Royal Musical Association*, 137 (1), 107-134. DOI: 10.1080/02690403.2012.669929
- CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CONSTANTINI, Gustavo (2001) *Leitmotif revisited*. Recuperado de <<http://filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>> [16/11/2015].
- DE LAURETIS, Dino (Productor) y MANN, Michael (Director) (1986). *Manhunter* [Película]. EE UU: De Lauretis Entertainment Group.

- DE LAURETIS, Dino (Productor) y RATNER, Brett (Director) (2002). *Red Dragon* [Película]. EE UU: Metro Goldwyn Mayer.
- DE LAURETIS, Dino y DE LAURETIS, Marta (Productores) y SCOTT, Ridley (Director) (2001). *Hannibal* [Película]. EE UU: Metro Goldwyn Mayer.
- DYER, Richard (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge.
- FAHY, Thomas. (2003). Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in Silence of the Lambs and Se7en. *The Journal of Popular Culture*, 37(1), 28-42. DOI: 1111/1540-5931.00052
- FULLER, Bryan (Creador). *Hannibal* (2013-2015). USA: NBC. 1ª temporada (2013) y 2ª temporada (2014).
- GORBMAN, Claudia (1976). Teaching the soundtrack. *Quarterly Review of Film Studies*, 1(4), 446-452. DOI: 10.1080/10509207609360969
- (1980). Narrative Film Music. *Yale French Studies*, 60, 183-203. DOI: 10.2307/2930011
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indianapolis: Indiana University Press.
- HARRIS, Thomas (2011). *El dragón rojo*. Barcelona: Debolsillo.
- FILM MUSIC MAGAZINE (2014). *Interview with Brian Reitzell*. 2013. Recuperado de <<http://www.filmmusicmag.com/?p=11188>> [10/02/2015].
- JULLIER, Laurent (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- KWACZYK-LASKARZEWSKA, Anna (2015). *Translation Theory vs Film Adaptation Studies*. Taxonomies of Recycling and Bryan Fuller's *Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/10315097/Translation_Theory_vs_Film_Adaptation_Studies_Taxonomies_of_Recycling_and_Bryan_Fuller_s_Hannibal> [10/11/2015].
- LACK, Russell (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- LOBRUTTO, Vicent (1994). *Sound on film: interviews with Creators of Film Sound*. Londres: Praeger.
- LOGSDON, Richard (2015). *Playing with Fire: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/12105805/Playing_with_Fire_An_Examination_of_the_Aesthetics_of_Collusion_in_NBC_s_Hannibal> [10/11/2015].
- McATEER, John (2015). *Psychopaths, Aesthetes, and Gourmands: What Hannibal Has to Teach Us about Consuming Art*. Recuperado de <https://www.academia.edu/10710422/Psychopaths_Aesthetes_and_Gourmands_What_Hannibal_Has_to_Teach_Us_about_Consuming_Art> [10/11/2015].
- MUNDY, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- NEUMEYER, David y BUHLER, James (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. En K. Donnelly (ed). *Film Music. Critical Approaches* (pp. 16-38). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- NIELSEN, Elizabeth (2014). *I Feel Unstable: Use of Werewolf Narrative in NBC's Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/11470943/I_Feel_Unstable_Use_of_Werewolf_Narrative_in_NBC_s_Hannibal> [10/11/2015].
- PENDERGAST, Roy M. (1992). *Film Music: A Neglected Art* (2nd edition). New York: W. W. Norton & Company.
- POWRIE, Phil, & STILWELL, Robynn (2006). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- RICHARDSON, John y GORBMAN, Claudia (2013). Introduction. En J. Richardson, C. Gorbman y C. Vernallis (eds.). *The Oxford handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp.3-35). New York: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Àngel (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- ROSS, Alex (2008). *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador.
- SCHAFER, Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- TORRELLÓ, Josep y DURAN, Jaume (2014). Michel Chion en La audiovisión y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski. *L'Atalante*, 18, 111-117.
- TORREY, K. T. (2015). *Love for the Fannish Archive: Fuller's Hannibal as Fanfiction* | Antenna. Recuperado de <<http://blog.comarts.wisc.edu/2015/08/25/love-for-the-fannish-archive-fullers-hannibal-as-fanfiction/>> [10/11/2015]
- ULLYATT, Tony (2012). To Amuse the Mouth: Anthropophagy in Thomas Harris's Tetralogy of Hannibal Lecter

Novels. *Journal of Literary Studies*, 28(1), 4-20. DOI: 10.1080/02564718.2012.644464

VÅAGE, Margrethe Bruun. (2015). *The Antihero in American Television*. New York: Routledge.

WINTERS, Ben (2010). The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space. *Music & Letters*, 91(2), 224-244. DOI: 10.1093/ml/gcq019

INTENCIONES E INTERSECCIONES DE LA MÚSICA CLÁSICA EN HANNIBAL DE BRYAN FULLER (NBC)

Resumen

La música desarrolla un rol clave en nuestra experiencia audiovisual. Aunque en un relato audiovisual la imagen es el foco consciente de la atención, es la banda sonora quien aporta una serie de efectos, sensaciones, significaciones que enriquecen la narración y que habitualmente se asocian a lo visual. El papel activo de la música en la interpretación de la imagen resulta especialmente destacable en *Hannibal* (Fuller, NBC). La particularidad de su *scoring*, que conjuga composiciones originales con el repertorio clásico característico de Hannibal Lecter contribuye a la creación de la atmósfera de la serie y la dota de nuevos significados derivados de un inteligente uso de la intertextualidad. En este sentido el presente artículo presenta un análisis de la música clásica en *Hannibal*, sus relaciones y significaciones.

Palabras clave

Música; ambientación musical; *scoring*; serie televisiva; música clásica; Hannibal.

Autora

Teresa Piñeiro-Otero (Pontevedra, 1981) es doctora en Comunicación por la Universidad de Vigo y profesora de Ambientación Sonora y Musical en la Universidade da Coruña. Ha orientado su investigación hacia las nuevas manifestaciones sonoras en la red, así como a las nuevas narrativas en el ámbito de la convergencia. En esta línea ha realizado una estancia de investigación en la Cátedra de Sonido Costantini, de la Universidad de Buenos Aires, con una Beca Iberoamérica de Santander Universidades. Contacto: teresa.pineiro@udc.es.

Referencia de este artículo

PIÑEIRO-OTERO, Teresa (2016). Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 177-189.

CLASSICAL MUSIC INTENTIONS AND INTERSECTION IN BRYAN FULLER'S HANNIBAL (NBC)

Abstract

Music plays a key role in our audiovisual experience. Although the image is the conscious focus of attention in the audiovisual narrative, it is the soundtrack that provides a series of effects, sensations and significations that enrich the story and frequently interconnect with the visual. The active role of music in the interpretation of the image is especially notable in the TV series *Hannibal* (Fuller, NBC). The particular qualities of its score, which combines original compositions with classical repertoire to characterise Hannibal Lecter, contributes to the creation of the atmosphere of the series and offers new meanings through the clever use of intertextuality. This article presents an analysis of the classical music in *Hannibal*, its relationships and significations.

Key words

Music; musical atmosphere; scores; TV series; classical music; Hannibal.

Author

Teresa Piñeiro-Otero (b. Pontevedra, 1981) holds a PhD in Communication Studies from the Universidade de Vigo and is a Professor of Music and Sound Atmosphere at Universidade de Coruña. Her research interests have focused on new sonic expressions on the web and new forms of storytelling in the context of convergence. In pursuit of these interests she completed a research residency at Cátedra de Sonido Constantini, University of Buenos Aires (Argentina), with a grant from Banco Santander Universidades. Contact: teresa.pineiro@udc.es.

Article reference

PIÑEIRO-OTERO, Teresa (2016). Classical Music intentions and intersection in Bryan Fuller's *Hannibal* (NBC). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 177-189.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

L'A

CINE L'ATALANTE

Podcast semanal del
CINEFÓRUM L'ATALANTE
sobre actualidad e historia cinematográfica

Próximamente disponible en
UPV RTV

Equipo
Nacho Palau
Guillermo Rodríguez
Óscar Brox
Héctor Gómez

facebook • twitter