

Katarzyna Lisiecka

Instituto de Filología Polaca
Universidad de Adam Mickiewicz en Poznań

Imágenes
vol.XXVIII/núm. 37
Poznań 2020
ISSN 1731-450x

Acorde a rebours.

Sobre la música y la "inteligencia espiritual" en Interestelar de Christopher Nolan

abstracto. Lisiecka Katarzyna, Chord à rebours. Sobre la música y la "inteligencia espiritual" en Interestelar [acorde de À rebours] de Christopher Nolan. Sobre la música y la "inteligencia espiritual" en la película Interestelar de Christopher Nolan]. "Imágenes" Vol. XXVIII, núm. 37. Poznań 2020. Prensa de la Universidad Adam Mickiewicz. páginas. 177–205. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.37.11.

El ensayo tiene como objetivo revelar el papel de la música en la película Interestelar de Christopher Nolan y su importancia en la creación de un mensaje artístico que se relaciona con los mitos de amor característicos de la cultura y el arte europeos. El punto de orientación es el mito Tristano y el proyecto de dramaturgia musical de Richard Wagner, el fundador del concepto de música siendo la capa significativa en un Gesamtkunstwerk, una síntesis de las artes, que inspira fuertemente la cine. El artículo reflexiona sobre los posibles mensajes a decodificar de la música de la película de Nolan: como "forma de discurso de un amante" (R. Barthes), "forma significativa" (Suzanne K. Langer), "forma simbólica" (E. Cassirer), responsable de dar forma al ambiente que constituye una parte estructural inherente de la película en el género del cine metafísico. Las soluciones musicales aplicadas por Hans Zimmer en la banda sonora de la película de Nolan van más allá de la mera inspiración wagneriana. También permiten reconocer la forma polifónica de construir relaciones formales y temáticas entre los temas musicales y la capa verbal-visual de la película. Este refinado proyecto artístico apunta a una confrontación sutilmente dirigida con la imagen nihilista del amor que es representativa de las imágenes melancólicas-pesimistas de la condición de las relaciones humanas en la cultura moderna. El tema musical principal analizado, denominado "acorde à rebours" (es decir, acorde anti-Tristán), resulta ser una manifestación musical abierta de tal contragolpe y se convierte en el punto de partida para contar una historia que remite al concepto de amor que supone actuar y luchar por el bien de los seres queridos, así como el concepto de Caritas y el amor incondicional. La forma en que se orquestan la música y el sonido de la película está, por lo tanto, estrechamente ligada a su mensaje semántico y simbólico, lo que permite percibir la música como un "punto de liberación" específico de la estructura de la película. Su función también podría interpretarse como un atributo semántico de "una inteligencia espiritual", refiriéndose a aquello que es vinculante y crucial para el mensaje axiológico y metafísico de la película.

Palabras clave: inteligencia espiritual, acorde de Tristán, Wagner, forma simbólica, forma significativa, conceptos de amor en la cultura occidental, Caritas, banda sonora de la película.

Interestelar de Christopher Nolan pertenece a ese grupo de obras cinematográficas intrigantes cuyo mensaje codificado y mensaje artístico no puede ser agotado por un número previsible de análisis, por lo que este boceto será solo una voz en una extensa discusión. Como cualquier trabajo de muchos materiales y artes, esta película todavía se puede ver desde una nueva perspectiva, lo que aporta una mayor clarificación de las capas de significado inherentes a su estructura intensificada. Esta voz en la discusión será por tanto un intento de responder a algunas preguntas sobre la relación entre la trama y su trasfondo musical, marcado por una interesante combinación del esquema mítico

178 Katarzyna Lisiecka

estructura representacional –basada en el estrato de la ficción fílmica sobre los descubrimientos contemporáneos a macroescala en el campo de la astrofísica y la cosmología– con un proyecto artístico de síntesis de las artes, realizado consistentemente en términos de soluciones formales y con especial énfasis en lo musical. la organización del tiempo y el ritmo, así como el contenido temático e ideológico de este mensaje complejo[1].

Ambos aspectos del tema que me interesa están enraizados e identificados en una importante obra pionera, justamente tratada como una cesura simbólica de cambios significativos en el arte contemporáneo. Me refiero aquí a *Tristán e Isolda* (1859) de Richard Wagner, cuya presencia e influencia en la historia del cine es un hecho indiscutible, reconocido desde hace tiempo en el estado de los estudios cinematográficos [2]. Sólo cabe recordar que esta particular obra del Maestro de Bayreuth sigue teniendo una presencia vital en todos los campos del arte, inspirando todavía a los artistas a explorar su estructura mítica, así como a dibujar soluciones expresivas formales y musicales entrelazadas con ella, orga integrando el mensaje artístico en el marco de un todo intrincadamente complejo.

Mencionemos, por ejemplo, los vínculos excepcionalmente claros de *Tristán* con el cine, como *La edad de oro* (*L'Âge d'Or*, 1930) de Luis Buñuel, *El grito de piedra* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991) de Werner Herzog o *Melancholia* (*Melan cholia*, 2011) de Lars von Trier, por señalar sólo algunas de las referencias obvias a la obra maestra de Wagner en el campo del arte cinematográfico.

La particular forma de inspiración del *Tristán* de Wagner en la cultura también suele interpretarse como una manifestación y una especie de punto de reconocimiento de la condición espiritual y existencial contemporánea, lo que aún hoy confirma la posibilidad de captar los procesos mentales profundos que se desarrollan en el imaginario contemporáneo. Encuentran su expresión en diversas imágenes artísticas del mundo como confirmación y proyecto de la autoidentificación del destinatario, inscrita en el mensaje de este tipo de obra. Este hecho significativo de la presencia continua de Wagner en la cultura, y especialmente en la versión musical del mito de *Tristán e Isolda*, ha sido repetidamente

[1] La cuestión de la función y el significado de las estructuras de representación míticas, las referencias directas a mitos específicos, así como a las figuras de los héroes míticos en las películas del director, fue discutida extensamente por Patrycja Rojek en su tesis doctoral defendida titulada *Un héroe mítico en las películas de Christopher Nolan* (Poznań 2018) [libro en impresión]. Los análisis allí presentados confirman claramente el enraizamiento intencional de las películas del director estadounidense en el mundo de los mitos, revelando la riqueza de referencias y el proyecto artístico consistentemente implementado por Nolan. Supone incrustar las historias cinematográficas en la tradición épica y los recursos culturales formadores de mitos, incluidas las tradiciones antiguas y judeocristianas.

Un extenso capítulo separado de la tesis doctoral.

estuvo dedicada a la película *Interstellar*, en la que se discutieron y analizaron amablemente las referencias míticas.

[2] Ver entre otros, K. Kozłowski, Stanley Kubrick. *Polifonía cinematográfica de las artes*, Varsovia 2013, págs. 23–62, capítulo: Similitud no cinematográfica: Kubrick - Wagner.

[3] Para obtener más información sobre esto, consulte entre otros, M. Sokalska, *Entre el amor y la muerte. Transferencias cinematográficas de "Tristán e Isolda" de Richard Wagner*, "Biblioteka Postscriptum Polonistyczne" 2015, n.º 5, págs. 225–239, sobre referencias musicales y estructurales, incluso en el cine de Stanley Kubrick, véase K. Kozłowski, op.cit. (aquí hay una extensa bibliografía sobre la presencia de la música de Wagner en la película).

no está sujeto a una profunda reflexión y análisis. Sobre la base de la investigación nacional, podemos señalar tres monografías publicadas recientemente, que son fuente de varios diagnósticos. Son un importante punto de referencia para las consideraciones presentadas en este artículo. Me refiero al libro Stanley Kubrick de Krzysztof Kozłowski. Polifonía fílmica de obras de teatro (Varsovia 2013), en la que el proyecto ampliamente entendido de un drama musical de Wagner (no solo Tristán) fue un importante punto de partida para análisis y reflexiones sobre las películas de Stanley Kubrick. La presentación de varias inspiraciones artísticas de las obras del compositor es, a su vez, el eje de la extensa monografía El mosaico de Wagner de Małgorzata Sokalska. Wagner y el wagnerismo en la cultura (Cracovia 2017). El libro Tristitia moderna de Artur Żywielek parece ser particularmente importante en el contexto de las referencias al mito de Tristán. La pasión del mito de Tristán en la literatura, la filosofía y la música modernas (Cracovia 2020).

En las tres visiones citadas se destaca el importante hecho de la diversidad de referencias formales y de contenido a Wagner en obras cinematográficas, literarias, musicales y filosóficas, lo que lleva a la presencia constantemente nueva del proyecto de teatro musical, para lo cual la versión musical del El mito de Tristán es una representación especial. En el capítulo introductorio, Tristitia moderna, con un título elocuente -desde el punto de vista del cine de ciencia ficción-: Vorspiel. Un momento de singularidad sonora, escribió Artur Żywielek:

El "vagar" de los topoi de Tristán, sus diversas configuraciones, repeticiones, revocaciones, transposiciones, parodias, paráfrasis que aparecen en numerosos textos de cultura literaria, musical, visual y filosófica, todo esto atestigua la existencia de una cierta antinomia que caracteriza a la estética moderna. En el caso del mito de Tristán, la tensión entre "vejez" y "novedad" como rasgo constitutivo del arte romántico y tardorromántico, tal como la describe Edward W. Said, revela aquí todo su poder creativo. Por un lado, estamos ante la repetición de un topos cultural arcaico en diversos textos de cultura, y por otro lado, esta repetición se convierte en una verdadera novedad[4].

¿En qué medida Interstellar retoma la herencia de Tristán de Wagner y en qué medida entra en un diálogo creativo con ella, dando testimonio de su inspiración ideológica y formal, pero también se involucra en un argumento ideológico-filosófico sutil, aunque consistentemente elaborado? Estas son las cuestiones que me gustaría tratar como punto de partida organizando la reflexión sobre la "peculiaridad sonora" de la película de Christopher Nolan.

Ya en la etapa inicial de la presentación de este número, vale señalar que la creación de una visión profética y futurista del mundo -tan característica de las películas de ciencia ficción- se enriqueció en Interstellar, o, como también puede suponerse -equilibrado- con un contrapunto significativo y universalizador al mito de Tristán, que fue

[4] A. Żywielek, Tristitia moderna. La pasión del mito de Tristán en la literatura, la filosofía y la música modernas, Cracovia 2020, p.68.

arraigada profunda y fuertemente en la estructura fílmica de la historia. Agreguemos que gracias a las medidas creadoras de sentido en la capa de sonido y música introducidas por Hans Zimmer, esta polémica entró en la dramaturgia cinematográfica y musical de manera magistral, con el más alto arte y un mensaje codificado con precisión.

Música
y formato
ánimo

En este estudio se omitirá un recordatorio de las fases sucesivas de la impresionante colaboración de ambos artistas, Christopher Nolan y Hans Zimmer, ya que este tema está muy bien reconocido por los investigadores. El propio método de cooperación entre los dos artistas, así como el proyecto consistentemente implementado para lograr la más alta calidad artística de la película, son un tema vivo de interés de investigación, emprendido tanto en relación con cuestiones técnicas como con los efectos magistrales obtenidos gracias a este intercambio de inspiración entre el director y el compositor[5]. Baste mencionar que también en el caso de esta película, el método de cooperación se centró fuertemente en la separación de los procesos creativos: Zimmer compuso su propio "mapa musical" para la historia de la película, básicamente sobre la base de bocetos de la trama y temas apenas esbozados[6]. Las composiciones musicales se yuxtaponían en una etapa posterior de producción, e incluso solo en la etapa de edición, con tomas apropiadas de la imagen de la película. Paralelamente al trabajo en el set, el concepto ideológico de la película encontró su traducción en el marco musical. También vale la pena destacar que los planos compuestos por Zimmer fueron lanzados por separado en forma de suites junto con sus títulos, como un registro autónomo de la partitura musical de la película. Gracias a esto, uno puede leer en su estructura y someterse a un análisis musical formal. Paweł Stroiński lo hizo de manera competente y confiable en su estudio[7]. Señaló las dependencias y relaciones entre las suites lanzadas por separado y sus contrapartes en la película, desempeñando funciones dramáticas específicas que definieron aún más el mensaje de la película.

Resumiendo estos hallazgos, cabe destacar que la capa sonora y musical de *Interstellar*, compuesta por Hans Zimmer, al igual que el resto de sus proyectos artísticos conjuntos (*Batman Begins*, 2005; *The Dark Knight*, 2008; *The Dark Knight Rises*, 2012; *Inception*, 2010; *Dunkirk*, 2017) es un elemento completo y necesario de la dramaturgia cinematográfica, constituyendo sentidos paralelos e iguales a la parte visual y verbal de la obra.

La música tiene un poder totalmente artístico (es decir, creativo) para transmitir lo que

[5] Ver entre otros, un monográfico multiautor en el que se discutieron diversos aspectos del fenómeno cinematográfico del autor de *Interstellar*: Nolan, ed. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Warszawa 2017.

[6] Ver *Interstellar*. Original. Banda sonora de la película, Watertower Music/Sony Classical 2014 y documental en edición de 2 discos

Blu-Ray punto. *Cosmic Sounds of Interstellar*, EE. UU. 2015. La banda sonora de la película está incluida en un álbum de doble disco, lanzado como parte de la edición *Illuminated Star Projection*.

[7] P. Stroiński, Entre el espacio-tiempo y el amor. *Cosmología interestelar por Hans Zimmer*, [en:] Nolan..., págs. 19–31.

inexpresable, lo meramente sugerido en el plano lingüístico y visual de la película[8].

El fuerte grado de funcionalización de la capa sonoro-musical en términos de evocar significados extramusicales, que no son fáciles de expresar, es por supuesto al menos un legado indirecto de la filosofía del arte de Wagner, en la que -de acuerdo con la tradición que fluye desde Kant, Hegel o Schopenhauer - la música ocupa el lugar más alto en relación con todos los demás campos del arte y tiene un poder único de sublimación e intensificación de experiencias espirituales e ideológicas o presentimientos, que - de acuerdo con el proyecto creativo romántico - son una expresión de profundo contenido metafísico del más alto orden. El autor de *Tristitia* moderna nos recuerda cuán importantes tres aspectos de la reevaluación estética, efectuada por el arte de Richard Wagner, fueron de gran importancia para este proyecto : el primero - la absolutización aún más completa de la música llevada a cabo en el campo de la interpretación dramática y musical forma, el segundo - cruzando el sistema tonal a nivel de soluciones armónicas y el tercero - la implementación consistente del proyecto de técnica de leitmotiv como una red de flujo de significados musicales, organizando la dramaturgia de las obras de teatro musical en un nuevo nivel de mensaje intensificado .

Es importante destacar que fue la vinculación temática y formal de las actividades creativas de Wagner dentro del mito y la estructura dramática de *Tristán e Isolda* lo que también insufló una nueva vida específicamente entendida en el área del mito de *Tristán*, y en el proceso de recepción vinculó este mito permanentemente. con el complemento musical, evocando al mismo tiempo el nivel de significados musicales (en un sentido amplio: como arte de los sonidos) que lleva la historia de *Tristán*. En el ámbito de recepción de este intercambio artístico y espiritual cobran particular importancia los aspectos formales e ideológicos de las referencias al drama musical de Wagner . Es el aura sonora y el significado simbólico atribuido al acorde de *Tristán*, así como el diseño de la melodía sin fin (*Undendliche Melodie*) y el principio de utilizar leitmotivos musicales en la narración. Cada una de estas etiquetas se refiere a todo lo que es intrincado y representativo de la profunda trama de ideas, forma y tema del mito en el drama musical de Wagner. Este tejido vuelve a encontrar su forma y una especie de transformación creativa en *Interstellar* de Nolan gracias a los elementos significativos de la capa musical presentes en su estructura.

Antes de realizar un análisis en profundidad de las conexiones entre el cine y la expresión musical del mito de *Tristán*, quisiera presentar brevemente dos aproximaciones a la idea y función de la música propuestas en la reflexión humanista contemporánea. ambos son lo que

[8] Con respecto al análisis de la música de cine, vid. entre otros J. Pająk, *Sonido en la película*. Entre arte y artesanía, Varsovia 2018; J. Płażewski, *Language of Film*, Varsovia 2008; DL Yewdall,

Sonido en la película. Teoría y Práctica, Varsovia 2011; M. Chion, *Cine y Arte Sonoro*, Nueva York 2009; ídem, *Audio-visión*. Sonido e imagen en el cine, Varsovia, Cracovia 2012.

la consecuencia menos indirecta de los cambios en la forma de entender la revolución wagneriana del lenguaje musical, no sólo en relación con el sistema tonal, sino también con todas las artes escénicas, incluido el cine. "Un pequeño agujero en la roca aparentemente inviolable que era el sistema mayor-menor" —como escribió Witold Lutosławski sobre el proyecto de Wagner— en la música no solo condujo al "proceso de descomposición de las convenciones acumuladas a lo largo de los siglos [...]" [9]. También contribuyó a una verdadera revolución escénica[10] como una nueva cualidad de la síntesis de las artes, dio un nuevo enfoque a las "melodías infinitas" musicales, coloreadas con la energía del "anhelo eterno", la "melancolía" o una especie de "sentido de carencia"[11], como signos claros de aspectos inexpresables pero tangibles de la experiencia capaces de ser comunicados y expresados a través del arte de la música. Son precisamente estos aspectos del mito de Tristán, que son una descripción ampliada y procesada del amor apasionado -lleno de pasión y complejidades iniciales- los que pueden aparecer como un importante punto de referencia para presentar una actitud y una perspectiva ideológica completamente diferentes, esbozadas de manera diferente en Cristóbal. La historia cinematográfica de Nolan.

Siguiendo a Artur Żywiolek, me gustaría llamar la atención sobre dos enfoques de la función de la música, que son básicamente un derivado de la tradición wagneriana, pero también un componente importante de la reflexión contemporánea sobre el arte de la música. El primero de ellos, bien incrustado sobre todo en reflexiones literarias, de Roland Barthes, equipara la música a un discurso amoroso, lo que, al menos indirectamente, permite asociarla a la idea de añoranza amorosa de la variante wagneriana del relato de Tristán y Isolda bajo el signo de Eros y Thanatos. Barthes propuso que la función de la música debe leerse como una especie de "buena metáfora". Refiriéndose a la perspectiva semiótica, señaló sus raíces semánticas en el área "entre" -entre significantes y significantes- que se suponía que era el cumplimiento del papel de la música como un marco específico de "significado" (significante). Según Żywiolek, el enfoque de Barthes también es similar a la propuesta de Suzanne K. Langer, que postulaba que el fenómeno de los significados musicales debería ser considerado como una 'forma significativa'.

Recordemos y comentemos los pasajes pertinentes. Roland Barthes , cuando se le preguntó qué es la música, formuló la siguiente respuesta:

[9] W. Lutosławski, Postscriptum, selección y edición de textos de D. Gwizdalanka y K. Meyer, Varsovia 1999, p. 99. Citado de: A. Żywiolek, op. cit., p. 26.

[10] Ver D. Bablet, Revoluciones escénicas del siglo XX, trad. Z. Strzelecki, K. Mazur, Varsovia 1980.

[11] Este aspecto de la representatividad del drama de Wagner para la condición contemporánea de crisis de la cultura occidental fue descrito por A. Żywiolek de la siguiente manera: "La cuestión fundamental es el amor a la 'falta', es decir, un deseo imposible, emocional intensidad, que se intensifica adicionalmente por el obstáculo en forma de

normas morales vinculantes (ethos de caballería) o normas religiosas (estado sacramental del matrimonio). La visualización que tratamos en la ópera Tristán e Isolda ha sido dotada de un reconocimiento específico: los personajes del drama de Wagner viven en un mundo sin Dios, lo que se refleja adecuadamente en las puestas en escena modernistas que representan el estado de vacío, no humano, indiferente, espacio oscuro en el que no existen lugares íntimos, cercanos, amistosos" (A. Żywiolek, op.cit., p. 90).

[...] es una cierta propiedad del habla. Pero una propiedad que no entra en ninguna de las ciencias del habla (como la poética, la retórica, la semiología), porque cuando el habla adquiere propiedades, se reconoce lo que no dice, lo que no articula. En este inefable encuentra un lugar de deleite, ternura, delicadeza, plenitud, todos los valores más sutiles de la Imaginación. La música es lo que está tanto implícitamente expresado como implícito en el texto: pronunciado [entonado] pero también articulado: lo que está más allá del sentido y del sinsentido; lo que se cumple en ese significante que la teoría textual intenta plantear y ubicar hoy. La música, como la significación, no cae bajo ningún metalenguaje, sino sólo bajo el discurso valorativo, laudatorio: bajo el discurso del amor; cualquier plano "preciso" -preciso si logra decir lo no dicho sin articularlo, trascendiendo la articulación, o censurando el deseo, o elevando lo inefable-, cada uno de esos planos merece ser llamado musical.

Algo puede valer solo por su potencial metafórico, tal vez ese sea el valor de la música: que sea una buena metáfora [énfasis KL][12].

La comparación de la música presentada por Barthes con una "buena metáfora" puede parecer a primera vista trivial e inexpressiva: su contribución a la expresión de "los valores más sutiles de la Imaginación", su potencial como forma portadora de significados (signi fiant)[13], además La proximidad casi a priori con el discurso amoroso "valorante" y "alabador" son básicamente los rasgos fundamentales del lenguaje musical, justificando la eficacia de todos los intentos musicales de "decir lo tácito", es decir, tales un nivel de significados que co-crea representaciones artísticas para valores y formas mentales, espirituales, emocionales e ideológicas de la experiencia humana. Gracias a la participación de la capa musical, están presentes en diversas "polifonías artísticas", incluidas sus producciones escénicas y cinematográficas.

Suzanne K. Langer describe aspectos similares del papel y el potencial de la música en la constitución de una especie de excedente de mensajes cognitivos:

Su vida es articulación, no juicio; expresión, no expresión. La función esencial del significado, que requiere un contenido constante, no se cumple porque nunca se puede asignar explícitamente este y no otro significado posible a una forma dada. entonces musica

[12] R. Barthes, Música, Voz, Lenguaje, trad. K. Kłosiński, "Pamiętnik Literacki", 1999, número 2, página 9. Véase también el comentario: A. Żywiolek, op.cit., páginas 76 y ss.

[13] Véase también A. Żywiolek, op. cit., p. 76: "Aquí está el significado, ya que la significación difiere de los significantes en que no se refiere a lo que es significado. En el caso de la música, el concepto de "significado" permite, por un lado, mantener la creencia de que el lenguaje de la música es portador de significados específicos, por otro lado, la música "que no cae bajo ningún metadiscurso" se vuelve en sí misma un "discurso de amor". Tal vez de esto

Por esta razón, la música es una "buena metáfora", que integra lo corporal y lo sensual con lo espiritual sin transferir el [pre-] significado más allá de los [meta-] significantes. De este modo, el sensus literalis se identifica con el sensus spiritualis, para usar la terminología de la hermenéutica bíblica, lo que no está de más, teniendo en cuenta que Tristán e Isolda tienen numerosas afinidades con los Esposos del Cantar de los Cantares, lo que -como sabemos- habla de cosas espirituales con el lenguaje del cuerpo, refiriendo lo sensual a lo suprasensual, y mide la santidad con la medida de la fragancia.

184 Katarzyna Lisiecka

es una "forma significativa" [...]; tal significado es implícito, no convencionalmente establecido. KL[14].

La forma significativa como definición de la función de la música puede evocar correctamente asociaciones con la categoría de forma simbólica de Cassirer, cuyo valor inalienable es precisamente este exceso de significados y su sobrerrepresentación específica articulada por medio de significados no discursivos, incluidos sonidos, imágenes y símbolos. que a su vez son un componente de las imágenes artísticas del mundo como manifestación de la existencia de valores ideológicos y mentales de una determinada cultura, comunidad, época[15].

Refiriéndose a S. Langer, la autora de *Tristitia moderna* comenta de manera interesante este excedente significativo del mensaje musical como "forma significativa", recordando al mismo tiempo otros fragmentos del argumento de la autora de *Nuevo sentido de la filosofía*, complementando su intención:

El enunciado citado contiene un importante desplazamiento semántico: el discurso musical es una suerte de articulación, no es expresión sino expresividad. El lenguaje de la música, por lo tanto, no expresa tanto sentimientos como tiene una cierta propiedad intrínseca de dar la "verdad" a la vida emocional "de una manera que es inaccesible al lenguaje, porque su [música - ed.] A.Ž.] las formas significativas se caracterizan por esa ambivalencia de contenido que las palabras no pueden tener" (Langer, p. 358). "La música es un mito sobre nuestra vida interior" (Langer, p. 361) [énfasis KL][16].

La formulación del propósito y función de la música como un "mito sobre nuestra vida interior" parece reflejar perfectamente este exceso del mensaje, a menudo definido como la categoría del estado de ánimo, rebosante de significados potenciales. Esta es sin duda una función fundamental de la música, escribió Karol Berger contundente al respecto. En su *El poder del gusto*, señaló la necesidad de rechazar el topos romántico e idealizador del arte musical y postuló ver en él el lenguaje de lo "infinito", pero también de lo que indica la afinidad de la música con la abstracción pictórica y lo que está presente en ambas artes -sonora y visual- una forma de expresar el estado de ánimo[17].

[14] SK Langer, *El nuevo sentido de la filosofía. Reflexiones sobre los símbolos del pensamiento, el ritual y el arte*, trad. AH Bogucka, introducción de H. Buczyńska-Garewicz, Varsovia 1976, página 354, según A. Żywiolek, op.cit.

[15] Cf. E. Cassirer, *Ensayo sobre el hombre. Introducción a la filosofía de la cultura*, trad. A. Staniewska, Warszawa 1998. ("El arte, por otro lado, nos enseña a visualizar cosas, y no solo a usarlas o crear ideas sobre ellas. El arte nos brinda una imagen más rica, vívida y colorida de la realidad, así como como una visión más profunda de su estructura formal". ibid., p. 298).

[16] A. Żywiolek, op.cit., página 89.

[17] Cf. K. Berger, *El poder del gusto: Teoría del arte*, trad. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, p. 418: "La ventaja histórica de la música consiste únicamente en el hecho de que

con su característico afán por la abstracción, fue capaz de transmitir estados de ánimo sin ninguna mezcla antes que otras artes.

Y los estados de ánimo muestran una afinidad única con la abstracción. El estado de ánimo es en definitiva un sentimiento desprovisto de todo contenido en sentido positivo, de toda representación o pensamiento, un "tono" en el que se experimentará el contenido del estado mental relacionado con la esfera cognitiva, volitiva o emocional. En este sentido, cada estado de ánimo particular, aunque innegablemente concreto, tiene al mismo tiempo su lado abstracto: es un recipiente resonante vacío que espera ser llenado con un contenido específico [énfasis CL]."

Es este nivel de extravagancia musical, expresión en el vestuario como una forma significativa, aunque abstracta, que se representa en el Tristán de Wagner para el estado de "eterno anhelo incumplido", que fue objeto de numerosas referencias, transformaciones o repeticiones modernistas y posmodernas. discutido en Tristitia moderna.

La película de Nolan sin duda también hace referencia a este tipo de planos, sin embargo, esta referencia -principalmente gracias a los tratamientos musicales a nivel de forma y mensaje ideológico de la película- resulta ser una suerte de transformación, yendo más allá del tema de Tristán - llenando el anhelo anímico con un contenido ideológico diferente. Sin embargo, el impulso inicial (tanto estructural como ideológico) que emana de la obra de Wagner es significativo. Tratemos pues de precisar las semejanzas y diferencias entre las dos estructuras de significados simbólicos evocadas por la música de ambas obras: Tristán e Isolda de Wagner y la película Interestelar.

Paweł Stroiński en el estudio Entre el espacio-tiempo y el amor. La cosmología "Interestelar" de Hans Zimmer, describiendo la complejidad del mensaje musical de la película de Nolan, postuló que Interestelar debería incluirse en el círculo de las películas cinematográficas metafísicas[18]. Es importante destacar que un componente inseparable de la película, que determina su afiliación, es el aura específica de misterio evocada por la música y la capa de sonido , que implícitamente tiene, por así decirlo, características codificadas del "discurso del amor", sobre el cual escribió Roland Barthes. . Este "discurso de amor" no verbal complementa los significados contenidos en la capa textual y visual de la película con los "ingredientes" inalienables de esta metafísica. El papel de la música en la construcción de tal plano de referencia fue señalado directamente por Christopher Nolan cuando explicó la presencia simbólica del uso del órgano en la capa sonora de su película: Opté fuertemente por un sentido de religión, aunque

Cine metafísico – entre el acorde y el mensaje del poema

la película no es religioso. [...] [Los órganos], sin embargo, representan un intento humano de presentar una representación mística o metafísica de lo que está más allá de nosotros, más allá de la esfera de la vida cotidiana[19].

Así, la música cumple la función de una "forma significante", construyendo un marco específico (significado) que permite que gracias a ella se constituyan varios niveles del mensaje profundo de la película . Por lo tanto, es -como la música en el Tristán de Wagner- una garantía absoluta de metafísica.

Vale la pena subrayar que en la película de Nolan el papel de la música, entendida como un "discurso de amor" y una "buena metáfora", también aparece como un factor plenamente responsable de la organización temporal del flujo argumental de la película. Al igual que el mito del amor de Tristán e Isolda, la historia del amor y el vínculo entre padre e hija -Cooper y Murph- es, al fin y al cabo, una historia

[18] P. Stroiński, op.cit.

[19] M. Richards, Nominados al Oscar 2015, Mejor banda sonora original (Parte 5 de 6): Interstellar de Hans Zimmer,

<<https://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2015-best-original-score-part-5-of-6-hans-zimmers-interstellar/>>, consultado: 13/07/2020.

épica con todas las consecuencias derivadas de la necesidad de organizar una trama compleja, de múltiples hilos, basada en una creación de personajes debidamente calibrada, una secuencia de eventos convincente, así como una cuestión claramente marcada del flujo del tiempo.

Usando la nomenclatura musical, vale la pena señalar que el montaje paralelo utilizado en muchas partes de la película, que permite yuxtaponer los eventos que suceden en el espacio con los que tienen lugar en la Tierra, tiene una estructura polifónica. Eventos paralelos, como las escenas tensas de la fuga del Dr. Mann y las tomas igualmente dramáticas de Murph, buscando una pista para resolver el rompecabezas de la ecuación del profesor Brand en su casa familiar, se combinaron con una música de fondo común, enfatizando la unidad de acontecimientos que tienen lugar en diferentes tiempos y lugares, que, de acuerdo con el principio de relatividad del paso del tiempo, ocurrieron simultáneamente.

La estructura polifónica de los dos espacios de eventos complementarios -paralelos y al mismo tiempo separados en términos de sus propiedades espacio-temporales- se ordena, gracias al aglutinante del marco musical, en una unidad narrativa de lo micro y lo macro. escala de eventos.

La intensificación del mensaje así programado y la polifonía de la estructura épica se fundamentan en la presencia en la cultura popular de conocimientos simplificados y fragmentarios sobre la física moderna y las consecuencias prácticas del nuevo paradigma científico, resultantes, entre otros, de los hallazgos de la teoría de la relatividad de Einstein. Las ideas sobre la imagen del mundo en la ficción cinematográfica se basan en la proyección del futuro, son una variante del mito cosmológico contemporáneo.

En el caso de la historia de Tristán e Isolda, la situación inicial era obviamente diferente: el material provenía de capas históricas de cultura y viejas leyendas, y no, como en el caso de la película, de narrativas contemporáneas sobre el cosmos. Sin embargo, admitámoslo, lo son en muchas áreas, como los agujeros de gusano, el misterio de los agujeros negros, el horizonte de sucesos, tan fantásticos y fantásticos como la vieja historia provenzal de una poción de amor, que se ha convertido en un mito. [20].

Aunque Christopher y Jonathan Nolan usaron un material diferente para construir un guión cinematográfico[21], usaron

[20] Como sabemos, el conocimiento del mito de Tristán e Isolda era tan común en la cultura europea del siglo XIX que el compositor podía elegir y presentar -de acuerdo con el "paradigma de la cita" operística, que consiste en presentar sucesivas variantes de mitos culturales vitales (la historia de Orfeo, Don Giovanni, Fausto, Medea, etc.) en los libretos de óperas - sólo un fragmento clave del mito, condensado debido a la estrategia dramática de transmisión en tres actos y referencia a esos aspectos de la historia que consideraba su esencia.

[21] Kip Thorne recordó la colaboración de los hermanos Nolan en el guión: "Christopher combinó el guión de Jonathan con un guión de otro proyecto en el que estaba trabajando, le dio una nueva perspectiva completamente nueva y agregó algunas ideas: tramas secundarias que impulsaron la película. en direcciones completamente inesperadas. "direcciones". K. Thorne, *Interstellar y ciencia*, trad. B. Bieniok, EL Łokas, Varsovia 2015, página 18.

en relación con él, una estrategia similar de comunicación variante en relación con el material de partida, es decir, con los descubrimientos de la astrofísica y la cosmología contemporáneas funcionando en la circulación popular de hilos. En lugar de la leyenda, es decir, el material literario que funciona en un objeto cultural, la película de Nolan introduce temas científicos: la gravedad, los agujeros negros, la teoría de la relatividad de Einstein, la distorsión del tiempo y otros, que se entretienen de manera hábil y convincente en la historia de la película con el principio de probabilidad. Como consultor científico y co-creador de la trama, el astrofísico Kip Thorne colaboró con los Nolan, quienes tres años después, en 2017, recibieron el Premio Nobel (junto a Rainer Weiss y Barry C. Barish) por observar el fenómeno de la gravitación. ondas. Al mismo tiempo, estos temas fueron sometidos a una cierta simplificación[22] y, a partir de una licencia poética, se combinaron con el tema universal del amor y los vínculos de los padres[23].

El tema del vínculo profundo y la relación del amor de los padres se presenta en esta película de tal manera que nos convence de que su fuerza no solo iguala la intensidad del amor de Tristán, sino que literalmente la supera. En lugar del "anhelo eterno" y el "fracaso de amor" de Tristan, encontramos el "anhelo motivador" de Nolan en la película, que lo motiva a actuar creativamente contra todos los obstáculos. Así, si el "anhelo eterno" tenía un poder de petrificación, palpitando con una anticipación apasionada del final y fundiéndose en la Noche Eterna como una forma de unión amorosa final, entonces el "anhelo motivador" en la historia de Nolan resultó ser una fuerza activa. decidido a hacer un esfuerzo, contra todos los mensajes y circunstancias desfavorables y sin esperanza. En esta historia fílmica, el amor, que define un vínculo interpersonal, es un determinante de la actividad, otra "dimensión física" y literalmente trasciende el marco disponible de existencia, tanto en un sentido metafísico como puramente físico[24].

Mientras que en el mundo del drama musical de Wagner, la función de una melodía sin fin como evocación del anhelo de la realización del amor en la muerte construyó un aura melancólica de "falta", extendiéndose

[22] Ver K. Thorne, op.cit. Sobre otros aspectos de la introducción de temas científicos y filosóficos en la trama de la película, incluidas referencias a varios tipos de transhumanismo y poshumanismo, así como los supuestos de la astrofísica moderna y el libro antes mencionado de K. Thorne, ver: BK Krzych, Elementos de filosofía y ciencia en "Interstellar" de Christopher Nolan, [en:] Nolan, ..., págs. 47–62.

[23] El director, en el Prefacio del libro de Thorne *Interstellar and Science*, señaló los beneficios del encuentro entre el científico y el artista para la película: "Me enseñó que la cualidad más importante de la ciencia es la humildad ante las sorpresas de la naturaleza.

Fue esta actitud la que me permitió disfrutar de las posibilidades de la ficción cinematográfica: la oportunidad de considerar las paradojas de todo lo que es incognoscible desde otro punto de vista, desde la perspectiva de la historia que se cuenta. KL].

K. Thorne, Op. cit., página 7.

[24] Cf. M. Stroiński, op.cit., p.22: "El carácter metafísico de la película resulta del mensaje y de la propuesta de mostrar las reglas que rigen el mundo. En este caso, el amor es la regla, pero los cineastas lo tratan como una dimensión en un sentido físico, junto a la longitud, la anchura, la profundidad, el tiempo y la gravedad.

duración permanente de los personajes, la función de los temas recurrentes y los motivos musicales contruidos por Hans Zimmer (las "melodías sin fin" de la película) consistía en impregnar de musicalidad los significados cinematográficos y se subordinaba a objetivos bastante contrastados. La grilla de temas musicales compuesta por Zimmer, que coorganiza la estructura de la historia, apoya manifiestamente el tema principal de la película, que es una historia sobre el poder y el poder causal del amor, entendido como una forma de compromiso total para extender el bien y la superación, entendida literalmente, de todas las limitaciones, tanto cósmicas como metafísicas. .

Vale la pena señalar que los principales temas musicales que aparecen en la película no tienen una función representativa de personajes, situaciones, comportamientos específicos, no son sus emblemas musicales. Sin embargo, es posible señalar una plena relación entre el lugar de su ocurrencia en la estructura argumental de la película y los significados ideológicos, simbólicos, que se forman precisamente gracias a ellos, profundizando la historia con aspectos no verbales que contribuyen al mensaje general de la película y escenas específicas. En materiales dedicados a la música de cine en el sitio web Film Music Notes. Mark Richards describió y enumeró el análisis, el estilo, la técnica y más para cuatro de estos motivos (Nominados al Oscar 2015, Mejor banda sonora original (Parte 5 de 6): Hans Zimmer's *Interstellar*)[25]. Encuentran su representación musical, proveniente de las bandas sonoras editadas en álbumes separados con la música de la película, así como la notación del incipit del tema principal junto con una breve descripción de sus funciones y lugares de. Toda la riqueza de referencias musicales se ha yuxtapuesto con hilos argumentales concretos de forma ordenada. Estos son los siguientes temas: 1. Murph y Cooper, 2. Amor/Acción, 3. Maravilla, 4. Esfuerzo/En control. Cada uno de ellos es una representación musical del excedente de significado metafísico, así como un marco expresivo de emociones y sentimientos que surgen en varios momentos de la película.

Paweł Stroiński, por su parte, distinguió básicamente cinco temas/leitmotifs tan significativos, cuya función consistía en la profundización emocional, ideológica o metafísica de la narrativa fílmica[26]. Asignó los significados extramusicales asociados con ellos de una manera ligeramente diferente. Indicó el tema del amor [Day One suite], el tema de los pensamientos del protagonista sobre el regreso a casa [Murph], el tema imitativo de sonido rítmico que hace referencia al paso del tiempo en la película [Tick-Tock suite, entre otros], y finalmente el tema que complementa el momento dramático musicalmente clave luchando por recuperar Endurance después de que Dr. Mann [suite cobarde].

[25] Ver Nominados al Oscar 2015...

[26] Cf. P. Stroiński, *op.cit.*, p.29: "Cabe señalar que, a pesar del título de una de las suites, Hans Zimmer no creó temas musicales dedicados a personajes particulares de la película. Más bien, se relacionan con

ciertas ideas: el amor, el tema de la película, los pensamientos del protagonista sobre los niños que quedan en la Tierra moribunda, el concepto del tiempo (aunque es difícil hablar del tema allí, más bien del sonido), y finalmente el viaje como semejante.

El último tema, indicado por Paweł Stroiński, se denominó "tema de viaje"; según Richards, es el primer tema de Cooper y Murph. Significativamente, este tema aparece en todos los momentos clave de la película. Es necesario, por tanto, prestarle especial atención y resaltar su significado dramático. Me ocuparé de esto más adelante en el análisis.

Independientemente de las diferencias en las decisiones de interpretación detallada relacionadas con la denominación o la asignación de las principales ideas musicales a los momentos de acción especificados en la película, en ambas tomas se enfatizó la plena participación de la música en la creación del drama de la película. La música como "forma simbólica" y "forma significativa" delineó los horizontes de los significados cinematográficos, interpretada como una forma de "discurso de amor", señaló el nivel de la historia épica en la que la quinta esencia metafísica de la imagen del mundo creada en la película. es revelado. En comparación con el Tristán de Wagner, su función sigue siendo la misma, pero el objetivo ideológico de la acción musical resulta ser diferente.

El tropo metafísico de la película de Nolan también tiene su clara inspiración y raíces cinematográficas, repetidamente indicadas en varios planos y análisis. Se trata, como es fácil de adivinar, de 2001: Una odisea del espacio de Stanley Kubrick, en referencia a la cual la obra de Nolan tiene al menos unas referencias conscientes sujetas a diversas modificaciones temáticas. Vale la pena enfatizar que en las películas de Kubrick y Nolan son coherentes en términos de soluciones formales dentro de las estructuras de imagen y música, y es gracias a ellas que la capa de música y sonido juega un papel creador de forma y sentido. El logro supremo de este parentesco es el famoso "baile" Resistencia en el espacio ultraterrestre, refiriéndose inequívocamente al atrevido "ballet" de una nave espacial al vals On the Beautiful Blue Danube de Johann Strauss - en la película de Kubrick "testimonio de la expansión de la humanidad en el universo"[27]. Como señala Krzysztof Kozłowski, la música de Una odisea del espacio no sólo revela sus vínculos con la forma wagneriana de entender e implementar su papel en obras basadas en el proyecto Gesamt kunstwerk, sino que también sirve como vehículo creador de sentido gracias al cual una especie de "polifonía de las artes" se puede reproducir, por lo que en A Space Odyssey, así como en los interestelares que se refieren a ella, con la más alta artesanía y extremadamente consistente. Según el investigador, Kubrick tenía un control total sobre la creación de un mensaje musical significativo en sus películas. Para reflejar y enfatizar completamente su idea y mensaje profundos, el director usó música precompilada muchas veces, basada en piezas de música clásica y contemporánea. La disposición del material sonoro, fusionado en un todo con la imagen y la palabra, hacía que la música de estas películas no fuera en modo alguno un añadido, un adorno o una ilustración.

[27] Ver K. Kozłowski, Op. cit., página 229.

capas, pero era un componente completamente igual que creaba la fuerza del mensaje artístico[28].

Creo que esta comprensión del papel de la música también es reconocible en muchas películas de Nolan y Hans Zimmer. Tratan la capa de música y sonido con la misma seriedad, y el tejido de conexiones verbal, musical y visual aplicado está completamente sujeto a crear el poder sugerente general del mensaje cinematográfico intensificado, refiriéndose en *Interstellar* a cuestiones de naturaleza metafísica. Esta película no es solo una explicación cinematográfica y una popularización de los últimos descubrimientos de los físicos, por lo que no es un proyecto serio de asimilación de teorías científicas por parte del cine de Hollywood. Se trata más bien de una especie de referencia a grandes e importantes temas enraizados en la tradición y el arte del mundo occidental, en los que -como bien recordamos gracias al penetrante análisis de Denis de Rougemont- la representación artística del tema del amor, y por tanto su imagen y modelo cultural, en gran medida estuvo y sigue estando fuertemente sujeto al hechizo del mito de Tristán, aunque sólo sea en sus "reflejos fantasmales"[29]. Y es este mito el que se desafía en la película de Nolan. Sin embargo, esto se hace de manera tan sutil e intrincada al mismo tiempo que no necesariamente es posible advertir de inmediato la intención obvia, aunque al mismo tiempo latente, de reinterpretar el enfoque del "discurso del amor". Señales ocultas conducen a una polémica artística específica con el mensaje

El primero de ellos, leído con espíritu musical y metafórico, se referiría a las conexiones musicales y poéticas entre Tristán e *Interstellar*. Sin duda, el contenido ideológico del drama musical de Wagner está unido por dos elementos: se trata de un acorde de Tristán y el *Liebestod* de Isolda, una canción cantada al final de la obra. Durante su canto tiene lugar una especie de "transfiguración" de la heroína moribunda.

Al final de esta canción, coronando el proceso de paso del mundo del Día y la Noche al mundo del anhelo de la Muerte[30], el famoso acorde

[28] Ibidem, pp. 184–185: "La música en las películas de los directores estadounidenses siempre es poderosa en su impacto. Es imposible no escucharlo, pero -pese a que suele presentar la más alta calidad artística- nunca apabulla a las imágenes que, gracias al nuevo concepto de realismo cinematográfico y al poder inherente de influir en el espectador, pueden proporcionar una excelente contrapeso a lo audible. En este caso, la polifonía de las artes significa equilibrar las tensiones y armonizar las "líneas" de significado configuradas individualmente, que, mientras permanecen en un estado de dependencia variable entre sí, se encuentran constantemente, se iluminan y crean un tejido formal. Como en ningún otro lugar en la historia del arte del cine, la incapacidad del espectador por parte del medio es aquí completa.

[29] Ver D. de Rougemont, *Love and the World of Western Culture*, trad. L. Eustachiewicz, Varsovia 1999,

Pág. 178: "Que Wagner reconstruyó el significado perdido de la leyenda en su completa virulencia no necesita ser establecido como una tesis, porque es evidente, elocuentemente declarado por la música y el texto de la ópera. Gracias a la ópera, el mito ha alcanzado su forma acabada. Pero en esta afirmación radica la ambigüedad inherente a casi todos los términos del vocabulario de la existencia humana, cuando tratan de describir seres en estado de acción, no o Terminar significa la expresión plena del ser de un ser vivo, la expresión plena de un mito o de una obra creadora, y por otro lado significa su muerte, así el mito "terminado" por Wagner terminó su vida. Vixit Tristán!

Se abre el tiempo de sus reflejos espectrales".

[30] Los términos metafóricos "Day Night World", "Longing Death", "Prison of the Spirit", etc., caracterizados por yuxtaposiciones contrastantes y paradójicas de propiedades opuestas, obviamente se refieren a las opiniones de de Rougemont y el

Tristan, iniciando una melodía sin fin en Vorspiel e impregnando toda el aura de la obra con su estructura armónicamente ambigua y no resuelta, con un "anhelo de solución" armónico específico del sonido disonante, finalmente se estabiliza armónicamente en la tonalidad de Si mayor. Isolda, como sugerentemente nos convence, ya está en el cumplimiento amoroso de la muerte junto a Tristán. Sin embargo, emprende su camino al encuentro de su anhelado destino, cantando una canción que la embelesa en la noche, comenzando con las palabras *Mild und leise...* (Suavemente y en silencio...)[31].

Esta fusión, transformación se da a nivel de la experiencia espiritual, pero son los sentidos de Isolda los que ella percibe otra dimensión, sus ojos ya no ven la realidad real, escucha los sonidos de otro mundo. Particularmente digna de mención es la sugerencia sobre la manera en que se produce esta transición: sucede "suavemente y en silencio". El ambiente musical parece confirmar plenamente esta forma de entrar en el estado de muerte, "transfiguración"[32].

El abordaje de este tipo de situaciones límite en la película de Nolan se presentaba de una forma completamente distinta. Aquí, el papel de un leitmotiv poético análogo a *Liebestod*, que se repite muchas veces en puntos importantes de la trama, lo desempeña el fragmento inicial del poema de Dylan Thomas *No entres dócilmente en esas buenas noches* [33]. Es un manifiesto poético que remite directamente al mensaje principal de la película, expresando el imperativo de la necesidad de actuar y luchar por la vida frente a la muerte y el aniquilamiento que se aproximan. Las tres primeras estrofas del poema, citadas en varias configuraciones, transmiten un mensaje evidente relacionado con la necesidad de hacer un esfuerzo para salvarse de la muerte inevitable. Son el reverso del anhelo de aniquilamiento al que se refiere *Liebestod*.

Creo que uno puede encontrar al menos una coincidencia desconcertante resultante de la yuxtaposición de las primeras estrofas del poema de Dylan Thomas y la canción de Isolda. Muestran una actitud muy diferente ante la muerte como situación límite. Mientras Isolda se funde "suavemente y en silencio" en la muerte, esperando en ella plenitud, y sus palabras interactuando con la música son la plenitud, la quintaesencia del mito de Tristán, símbolo específico en la cultura y el arte como expresión de la condición espiritual del actualidad, el poema de Tomás renuncia ostentosamente a tal actitud – se opone al involuntario "silencio

el contexto gnóstico del cuento provenzal de Tristán e Isolda. Cf. D. de Rougemont, op.cit.

[31] El libreto de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner está ampliamente disponible en Internet y en bases de datos de bibliotecas, véase entre otros <http://www.murashev.com/opera/Tristan_und_Isolde_li_bretto_English_German>, consultado: 13/07/2020.

[32] Malgorzata Sokalska escribió: "Mirando el cuerpo de Tristán, describiendo su perfección, el brillo, el resplandor del que es fuente, la melodía que emana,

una mujer se funde en un sentido de unidad - con su amante, con el mundo - se pierde a sí misma, su individualidad, se une con el que ha fallecido. La consecuencia emocionalmente lógica de su condición es la muerte, la transformación que debe sufrir para experimentar la única realización posible en el amor por Tristán. M. Sokalska, Op. cit., página 229.

[33] D. Thomas, *Don't go gentle in that good night*, <<https://poets.org/poem/do-not-go-gentle-good-night>>, consultado: 13 de julio de 2020.

y masedumbre” ante la muerte, glorificado en el canto Liebestod de Isolda:

No entres dulcemente en esta noche clara
Deja que la vejez arda justo antes del final de los
días; Lucha, lucha mientras la luz pierde su poder.

Aunque los sabios saben que la oscuridad se
aproxima, porque ningún rayo caerá de sus
labios, no entran con alivio en esta noche
clara. [...]
Luchad, luchad mientras la luz pierde su poder...[34]

Las frases poéticas del poema no son, por tanto, una simple señal de las predilecciones sentimentales del profesor Brand o de la incomprensible excentricidad de un científico que lee poesía: son una clara señal, un desiderátum de su forma de afrontar la vida. El poema de Dylan Thomas esboza un imperativo que indica la actitud activa del hombre a escala micro y macrocósmica frente a los desafíos y tareas a los que se enfrenta al final de su vida.

Sin embargo, es importante destacar que el profesor Brand cita varias veces el poema de Dylan Thomas en momentos clave de la película: al comienzo de la misión Lazarus, durante el lanzamiento de la nave, en la grabación del viaje interestelar y, especialmente, en el momento de la muerte. cuando el científico le admite a Murph que la ecuación no tiene solución. Se supone que el poema citado en su lecho de muerte justifica su decisión de ocultar este conocimiento. La mentira del profesor gana un complemento aún más interesante cuando el poema también resulta ser el lema de vida del Dr. Mann - también capaz tanto de falsificar los resultados de las pruebas como de asesinar. La crueldad de su lucha por la supervivencia es lo opuesto a Cooper y Amelia, quienes se guían en sus decisiones por un compromiso con intenciones honestas y la capacidad de sacrificio. De hecho, implementan la postura de firmeza y lucha ante la muerte postulada en el poema. Lo hacen, sin embargo, no bajo el influjo de frases e inspiraciones poéticas sublimes, desligadas en su esencia de motivaciones verdaderas, profundamente humanas, reales.

Esta propiedad de su actitud está acertadamente caracterizada por la descripción fenomenológica del estatus del héroe a partir de las consideraciones de Max Scheler:

El mundo se le da al héroe ante todo como resistencia, es decir, como el mundo real. El héroe es un hombre de realidad, es decir, un ser que trae "ideas" unilateralmente percibidas sólo por un genio a

[34] "No entres dócilmente en esa buena noche,/ la vejez debe arder y delirar al final del día;/ rabia, rabia contra la muerte de la luz.// aunque los sabios al final saben que la oscuridad es lo correcto./ Porque sus palabras no habían bifurcado un relámpago ellos/ No entren mansos en esa buena noche./[...]/ Rabia, rabia contra la muerte de

la luz". Estoy dando la traducción incluida en la edición en CD de la película. El poema también se conoce en la traducción al polaco de Stanisław Barańczak. Ver S. Barańczak, No entres en esta buena noche suavemente, <<https://www.emlodzi.com/wiersz-dylana-thomasa-vt45483.htm>>, consultado el 13 de julio de 2020.

el material astuto del mundo, es por eso que siempre debe estar respaldado por una cultura espiritual superior, así como por una conciencia religiosa, para que no [actúe] a ciegas. [En su actividad] el héroe se refiere a este mundo contingente, accidental, único y sus duras realidades: como un gran realista = practicante" [énfasis añadido]. KL][35].

Los personajes de la película de Nolan luchan contra la muerte en nombre del cuidado de sus seres queridos, manteniendo al mismo tiempo su plena humanidad. Se mueven en un orden de amor claramente definido (*ordo caritatis*), que no despoja a sus acciones de todo signo de grandes acciones, ni les priva de la fuerza para realizar esfuerzos y sacrificios extraordinarios. Por el contrario, el amor así entendido los motiva a elegir una actitud heroica, y finalmente resultará ser el vínculo vinculante, la dimensión (meta)física, que permitirá a Cooper proporcionar a su hija los datos necesarios para salvar humanidad. El padre está seguro de que Murph, quien lo ama, regresará por el reloj que le dieron en el momento de la despedida, en el que él ("del futuro") cifró el mensaje con la información necesaria, que es el elemento faltante del profesor. ecuación de marca. Así, el principio de probabilidad, que sostiene los cimientos de la ficción de todo tipo de mundo representado, puede resultar totalmente abierto al principio de lo milagroso, de acuerdo con la convención de la ciencia ficción. Proyecta la posibilidad de superar los marcos realistas, incluidos los relativos a los hallazgos científicos en el campo de la astrofísica.

Volvamos al drama musical de Wagner. Así como Isolda de Roma se funde en la muerte en unión espiritual con Tristán, invalidando así todo sentido y valor de la vida terrena como Cárcel del Espíritu, reconociéndola -de acuerdo con el sentido profundamente nihilista del mito- como tormento del Noche de la existencia terrenal, por lo que con aún mayor determinación y por la fuerza, nuestros héroes se oponen a la sumisión involuntaria a las situaciones que conducen a la destrucción de la humanidad. Realizan actividades de acuerdo con los presupuestos de un concepto realista del amor (bajo el signo de la caritas), bajo el cual cada vida humana individual es un valor absoluto y debe ser luchada por ella. La negativa a morir es el reverso del anhelo de muerte de Tristán. Mild und leise y el aura de suspenso de Liebestod Isolda contrastan completamente con Don't go gentle into that good night de Dylan Thomas. Es una contradicción manifiesta de la visión nihilista del mundo. Símbolo contra símbolo. Un "discurso de amor" en oposición paradójica al otro discurso.

[35] M. Scheler, Modelos y líderes, [en:] ídem, Libertad, amor, santidad. Escritos seleccionados en la filosofía de la religión, trad. A. Węgrzecki, Cracovia 2004, página 274.

El "punto de libración"
sónico en la película.
Interestelar – acorde à
rebours o el caso del
acorde (anti)-
Tristán

En un estudio titulado El patrón del punto de libración en la ciencia y el arte, Joanna Ślósarska describió el uso del concepto de física y astronomía en las ciencias naturales y las humanidades[36]. El concepto de punto de libración (punto de Lagrange), por tratarse aquí de lo discutido, fue discutido por ella como uno de esos temas que, por la analogía de los procesos descritos, son observables en las ciencias exactas y en otros campos de la ciencia, incluido el arte. , puede desencadenar un intento de yuxtaposición comparativa de ciertos procesos y fenómenos como una "meta- entidad reguladora"[37]. Abre una perspectiva que permite capturar las reglas y los procesos regulatorios responsables del funcionamiento dentro de un conjunto específico de sus componentes individuales.

Por supuesto, en relación con cuestiones psicológicas, lingüísticas o artísticas, el uso del concepto de punto de libración tiene un significado metafórico. La analogía entre las ciencias exactas y la descripción humanística se basa en traducir las leyes de la descripción numérica exacta, que tiene aplicaciones prácticas, por ejemplo, en la astrofísica moderna, la colocación precisa de satélites o estaciones espaciales en la órbita terrestre, en un intento de capturar ciertas dependencias que se producen en el ámbito de las experiencias que no están sujetas a dicho cálculo matemático. Joanna Ślósarska, por ejemplo, señaló el léxico como un conjunto de significados específicos basados en relaciones binarias, el potencial de la metáfora basado en el supuesto de crear nuevos enfoques basados en los significados de sus componentes iniciales, en el concepto de centro de gravedad. y fuerzas equivalentes en relación con las reglas de composición de una pintura, relativas a la relación específicamente reconocida entre las leyes de percepción visual y las reglas convencionales de construcción de imágenes. Incluso se invocaron cuestiones en el campo del psicoanálisis o de la psicología profunda, donde los "puntos de libración" específicos pueden referirse al principio de compatibilidad de los opuestos (coincidentia oppositorum) como una forma de organizar la esfera de las asociaciones y construir la esfera de las experiencias mentales[38].].

La relación entre la determinación precisa de los puntos de libración, que definen las leyes y principios reales de la interacción de las fuerzas gravitatorias en el espacio de los cuerpos más grandes sobre los objetos más pequeños dentro de su rango de influencia, y la ocurrencia de dependencias similares en el arte es, por supuesto, bastante compleja. una analogía descabellada. Sin embargo, es a esta fuerza y dependencia a la que podríamos asignar la principal función creadora de sentido, reconociendo en ella el principio constructivo de toda la complejidad de la estructura del mundo presentada en la película Interestelar, donde las leyes y principios de lo artístico descripción del mundo y los gobernados

[36] J. Ślósarska, Patrón del punto de libración en la ciencia y el arte, [en:] Glass and eye. Humanidades en diálogo con la física, editado por A. Regiewicz, A. Żywiółek, Varsovia 2017, págs. 241–252.

[37] Ibid.

[38] Ibidem, págs. 243–250.

Acorde a rebours. Acerca de la música y la "inteligencia espiritual"

195 Las relaciones físico-espirituales se han unido en una unidad atractiva de un sistema coherente. Aquí está la armonía de los fenómenos cósmicos, sujeta a la posibilidad del conocimiento científico de las leyes y principios de su funcionamiento, obtuvo su justificación y reflejo en la descripción de la esfera de las experiencias mentales y espirituales, basada en la comprensión activa del principio de el amor (caritas) como el vínculo humano más fuerte y dador de vida, manifestado en toda la creatividad de la acción humana. Pero, ¿qué impacto tiene en la estructura sonora y musical de la película el proyecto de puntos de libración ideológica así trazado? Llevemos esta analogía más lejos.

El uso metafórico del término físico del punto de libración se justifica en relación con la película *Interestelar*, porque en cierto modo se refiere a uno de los temas más importantes planteados en la película, a saber, el fenómeno de la gravedad y las diversas formas, por así decirlo. hablar, de su sometimiento[39]. La manifestación práctica de los cálculos del profesor Brand fue la construcción de la nave *Endurance*, que generó su propio campo gravitatorio y, en cierto modo, contrario al principio de los puntos de libración, resistió las relaciones gravitatorias cósmicas, asumiendo la fuerza de la gravedad como determinante principal. de las leyes terrestres y cósmicas de la física. El fenómeno de la gravedad vuelve muchas veces en la trama de la película como una especie de leitmotiv, convirtiéndose finalmente en una herramienta que permite "establecer comunicación", no contra las limitaciones espacio-temporales, entre Cooper y su hija. Las anomalías gravitatorias son un factor que une el todo ficticio de la historia, combinan varios componentes de la proyección de ciencia ficción en una unidad coherente de acuerdo con los requisitos del principio de probabilidad aplicable en el mundo ficticio presentado, organizando la estructura de ficción ficticia.

Para mostrar, en el planteamiento asumido, la importancia de la capa musical para la implementación de este tipo de visión artística del mundo en el cine, vale la pena relacionar el tema del punto de libración con los supuestos del sistema tonal como un entorno específico que organiza el espacio-tiempo filmico del mundo representado.

En la música occidental tradicional, el sistema tonal determina los "puntos de libración" sónicos de cada pieza musical, determina la fuerza de la atracción mutua de los armónicos entre los sonidos, manteniendo así una pieza dada bajo control en la nación apropiada con reglas de modulación claramente definidas. y transiciones entre soluciones armónicas que componen una obra determinada. anal-

[39] Una explicación sucinta de las teorías de la gravedad anexadas por la película con el propósito de crear películas de ficción se encuentra en una conferencia de Stephen Hawking: "En algunas teorías, el universo en el que vivimos es solo un plano de cuatro dimensiones en diez - o espacio de once dimensiones". La película *Interestelar* ofrece un cierto intento de mostrar cómo podría ser esto. No veríamos los extra

porque la luz solo viaja en las cuatro dimensiones de nuestro universo, pero la gravedad trabaja en todas las dimensiones. Además, en estas dimensiones extra es más fuerte que en nuestro universo, por lo que los pequeños agujeros negros podrían formarse más fácilmente en dimensiones extra". S. Hawking, *Agujeros negros. Conferencias Reith para la BBC*, Poznań 2016, págs. 59–60.

196 Katarzyna Lisiecka

Es lógico en las ciencias exactas, en física y astronomía: los puntos de libración determinan lugares en el espacio tridimensional donde las fuerzas de los campos de gravedad de objetos específicos más grandes se equilibran y mantienen, lo que de alguna manera incrusta a un objeto más pequeño dado bajo control en el espacio espacial apropiado. acuerdo. Por ejemplo, el Sol y la Tierra determinan los puntos de libración de la Luna, y su posición en el espacio es mantenida por las fuerzas gravitatorias de aquellos objetos más grandes relativos a ella, de los cuales depende su posición.

La misma función -aparte de la organización temporal del mensaje, es decir, la métrica, segundo pilar de la obra- la desempeña el sistema tonal en la música como campo de tensiones armónicas que se producen entre los sonidos dentro de un sistema dado (así como la métrica es responsable para la organización de una estructura rítmica). Cada sonido cae dentro del rango de fuerzas armónicas específicas que organizan el mapa tonal de una obra determinada.

Como mencioné anteriormente, la malla musical del mensaje, basada en un fuerte tejido de conexiones entre motivos y temas musicales con las acciones de los personajes, trama, texto e imagen, se teje a partir de leitmotivos perceptibles para el receptor, relacionados más bien con un idea específica o un aura o estado de ánimo específico de las personas que los rodean, de la acción que se desarrolla. Tiene no tanto una función emblemática como un potencial metafórico y la tarea de profundizar e intensificar la sugestión de la imagen del mundo presentada de acuerdo con los presupuestos señalados por Barthes (la música como "buena metáfora") y Langer (la música como una "forma significativa"). Sin duda, se trata de una especie de "base de expresividad", que permite determinar "puntos de libración" para el potencial creador de sentido de la obra. En el nivel de las soluciones formales en la capa de sonido y música de la película, también podemos señalar esas pistas que conducen al espectador a elementos musicales significativos, responsables de una especie de encuadre de la cuadrícula creadora de sentido que crea el mensaje de la película. trabajo de cine

¿Podemos encontrar también referencias al drama musical de Wagner en relación con el tejido musical como el principio más profundo que organiza la forma significativa de la película? ¿En qué medida el principio de organización de la estructura musical nos permite reconocer las relaciones funcionales e ideológicas entre el Tristán e Interestelar de Wagner? Creo que será útil establecer esta relación haciendo referencia a la función del famoso acorde de Tristán como signo simbólico de una violación de las reglas del sistema tonal, cuya consecuencia fue la ruptura de su marco existente, lo que llevó a la ambigüedad del tratamiento de transiciones armónicas específicas - y por lo tanto a socavar los "puntos de libración" para capturar este tema de acuerdo con el plano de referencia metafórico antes mencionado.

Sin entrar en los detalles armónicos del sistema tonal, recordemos que el acorde inicial de la obra de Wagner, a partir del cual se desarrolla el "tema del amor y la añoranza", que se traduce en la estructura en tres actos del relato sobre la relación entre los héroes famosos, se caracteriza formalmente principalmente por la falta de

interpretación de su posición armónica en relación con las reglas del sistema tonal. El f-h-dis1 -gis1 de cuatro notas puede interpretarse como una función de la subdominante (es decir, un acorde construido en el cuarto grado de una clave específica); sin embargo, tres de los componentes de este acorde son, por así decirlo, sonidos extraños. a su forma armónica tonal y cocrear este acorde de acuerdo con los sonidos alterados, retrasos o sonido de transición (es decir, que lleva a otro sonido). Los tres, por lo tanto, luchan por una supuesta solución, o por que el oyente dirija el acorde hacia la incrustación y lo lleve a un estado específico de reposo, una cadencia, sentida como un estado musical de "descanso". Todas las disonancias en el sistema tonal tienden a tomar la forma de un acorde consonante, y en términos de cadencias, los acordes de subdominante o dominante tienden a resolverlas en la tónica.

En el drama de Wagner, sin embargo, no se produce el proceso esperado de resolución del acorde de Tristán, la cadencia no sigue, y todo el drama se convierte en una secuencia infinita de modulaciones armónicas a nivel de sonido musical, construyendo la famosa red de motivos y temas - Unendliche Melodie como "melodía sin fin", cuyo estado de reposo simbólico y formal, es decir, esta solución armónica, se produce sólo en el final de la obra, es decir, el final del Liebestod de Isolda . Sólo entonces el acorde de Tristán, armónicamente poco claro, encuentra una solución a la tonalidad de Si mayor, tratada como la tonalidad más sublime y luminosa, leída así según la semántica de las tonalidades musicales. En una de las numerosas interpretaciones que interpretan la intención de este acorde, podemos leer:

El acorde permanece sin resolver y, por lo tanto, ambiguo a lo largo de la ópera, lo que excita la imaginación del oyente esperando una solución en el más alto grado. La finalización del acorde aparece solo en la coda del último acto. Esta ambigüedad suele interpretarse como una metáfora musical del profundo Sehnsucht (anhelo) de los dos personajes, y la falta de resolución como expresión de la imposibilidad de su plena unificación en este mundo.

En cierto sentido, el acorde de Tristán simboliza el deseo inalcanzable de los amantes de convertirse en uno.[40]

Notemos que la función inicial del acorde de Tristán, que aparece al comienzo mismo de Vorspiel a Tristán e Isolda, es también el principio que organiza la presentación del trasfondo espiritual e ideológico de todos los eventos en el mundo representados en el drama de Wagner. Este acorde es un símbolo objetivo de una visión específica del mundo generada y desarrollada por el mito de Tristán. Denis de Rougemont enfatizó su impacto y la precisión de capturar la esencia del mito, viendo en el trabajo de Wagner una incrustación consistentemente implementada de un mensaje profundo y obviamente nihilista en el escenario artístico de una representación teatral musical.

[40] S. Zeki, Luces y sombras del trabajo del cerebro. Sobre el amor, el arte y la búsqueda de la felicidad, trad. A. y M. Binderó

sabe, Varsovia 2012, págs. 204–205. Citado de: A. Żywiolek, op.cit., página 42.

198 Katarzyna Lisiecka

físico[41] – tan atractivo y tan poderoso con su estado de ánimo sugerente y encanto sónico que el mensaje nihilista estaba algo velado, escondido de la audiencia burguesa. Fue efectivamente seducida por este sugerente mensaje "inmersivo". Las consecuencias de tal poder de comunicación, esta "desintegración del logos tonal"[42] para el destino ulterior del lenguaje musical resultaron trascendentales.

La ruptura radical del sistema tonal, sin embargo, no fue la única consecuencia de las acciones de Wagner. Esta magia de la melodía infinita de Tristán también asignó una función específica a la música en obras multimateriales, incluido el arte cinematográfico. La música, como elemento superior de la comunidad de las artes, fue desde entonces a ambientar tales obras y a certificar en ellas el aura y sugerencia de la presencia de lo impresentable e inexpressable, siendo su base inalienable, un relato artístico, el "mito de nuestra vida interior" (SK Langer). Y es precisamente esta función de la música la que también constituyó de manera magistral Hans Zimmer en la capa sonora y musical de la película *Interstellar*, constituyendo al mismo tiempo su elemento significativo indudable –un punto de liberación eficaz tanto para la forma como para el ideas expresadas en esta película.

La similitud de las soluciones aplicadas y las funciones musicales entre *Tristan* e *Interstellar* se puede confirmar refiriéndose a la estructura musical inicial que da inicio a ambas obras. Así como el acorde de Tristán inicia el drama musical y básicamente desarrolla toda la base musical del mito que se cuenta, así también el motivo musical característico marca el vínculo significativo de la historia contada en *Interstellar*. Es un tema mencionado por Mark Richards como el tema de Cooper y Murph, llamado por Paweł Stroinski "el tema del viaje", que no parece reflejar completamente su función significativa en la película. Debe dársele un significado aparte, diferenciador, referido al plano ideológico de esta película, también por el hecho de su presencia en escenas clave.

Este motivo musical inicial sin duda llama la atención de los espectadores, ya que precede a cualquier imagen y diálogo fílmicos, emergiendo en cierto modo como un Vorspiel sobre el fondo del logo del estudio. Se expande de la dinámica del piano a la del forte en el primer minuto del escenario cinematográfico de la historia, evidentemente refiriéndose al crescendo de *Así habló Zaratustra* de Strauss en las escenas iniciales de 2001: *Una odisea del espacio* de Kubrick. Se trata de un motivo musical que acompañará a partir de ahora situaciones y acontecimientos clave[43], que subrayará elocuentemente con

[41] D. de Rougemont, op.cit., págs. 175–178.

[42] A. Żywiolek, op.cit., p.51: "La desintegración del logo tonal, cuya primera manifestación, y al mismo tiempo la culminación, fue el Preludio de *Tristan und Isolde*, sin embargo, trajo muchos impulsos estéticos e ideológicos, cuyas consecuencias son hoy, lo cual fue evidente en los cambios vanguardistas no solo en el fonosistema del siglo XX, sino

también en pintura, literatura, cine, filosofía o arquitectura.

[43] Este tema se repite muchas veces, incluso al principio de la película, y más tarde en la escena en la que Murph intenta convencer a su padre para que se quede en la Tierra, en la toma del despegue y en el siguiente momento clave cuando Cooper y TARS se separa del barco para que Amelia lo siga

sonido armónico característico, el estatus único de la idea principal de la película expuesta de esta manera en el escenario musical. Al mismo tiempo, este motivo no es un emblema ordinario o una ilustración musical, sino que evoca todo lo que presenciaremos a lo largo de la acción de la película, será una señal del significado primordial del "discurso del amor" que compone el mensaje ideológico de esta historia.

Su función en la estructura de la película se asemeja elocuentemente a la función igualmente superior y simbólica del acorde de Tristán en el drama de Wagner. Es a partir de esta idea musical inicial que se desarrolla una historia fílmica sobre el anhelo, la determinación y el poder del sacrificio, que nos permite ver a un individuo humano tan firme en la lucha por el bien de sus seres queridos -en nombre de una promesa dada. Sin embargo, al yuxtaponerlo con el motivo de Tristán, notamos que su estructura armónica es sorprendentemente diferente. De hecho, es el opuesto absoluto de la subdeterminación armónica del acorde wagneriano. Haciendo una cierta provocación de la denominación – aunque incrustada en la convención de gestos interpretativos igualmente elocuentes– se puede decir que frente al acorde de Tristán, es su negación sistémica – un acorde à rebours.

Esto se debe a que es un acorde de una séptima dominante (D7) resuelta en una tónica mayor (T) y nuevamente - de la misma séptima dominante (D7) resuelta en una tónica menor (T), y finalmente la misma séptima dominante (D7) podría resolverse en una tónica mayor (T) repetida tres veces. Este tema, legible armónicamente como un registro de lo clásico, perfectamente puro en su estructura y función en el sistema tonal, la cadencia mayor y la cadencia menor, y una vez más - fijado por la repetición tónica de la cadencia mayor tres veces, es sin duda significativo. Este acorde à rebours es un marco

musical, una especificación simbólica de las posibilidades causales y el valor de la acción humana, que obtiene su representación sonora en el conjunto de acordes más significativo para el sistema tonal clásico. No hay solución armónica más representativa para este sistema que el sistema de la función tónica-dominante (D7-T) – es una cadencia clásica que cierra y consolida la estructura armónica de una obra determinada. La dominante –añadimos– enriquecida con una séptima, se resuelve a la tónica, quedando en la voz más alta –es decir en la melodía así formateada– una tercera, es decir, el tercer grado de tonalidad, que determina su modo mayor o menor. Duro secuelas

Tema Cooper and Murph
(un acorde rebours
construido sobre una
sucesión escalonada de
acordes de cadencia D7-T, D7-oT, D7-T
(C7 -F, C7 -f, C7 -F)

escapa de la gravedad del agujero negro y ve al último planeta.
No nos cabe duda de que Cooper se guía por la más noble de las premisas

tratando de salvar al Dr. Brand y dando así la oportunidad de llevar a cabo la segunda variante de la misión de salvar a la humanidad.

las cadencias menores y menores pueden evocar la impresión de cierta fluidez, recurrencia constante de la melodía, construyendo una sugerencia de continuidad temporal del estado de ánimo musical - debido a esta fluidez y continuidad armónica, asociaciones con una cierta evocación del estado de ánimo del viaje, el desarrollo de la historia (su ritmo épico, por así decirlo) puede parecer correcto. Sobre la base de asociaciones aceptables, aunque distantes, se podría ver en esta serie extendida de acordes de cadencia una función similar a la de la otrora famosa novela *À re bours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, que muestra el agotamiento específico de los recursos decadentes de la actitud nihilista hacia el mundo. El nombre propuesto para el acorde inicial (chord *à rebours*) es por tanto una figura interpretativa específica, un esbozo simbólico de la analogía del mensaje de ambas obras.

También vale la pena señalar que la intención del compositor de enfatizar la importancia de este motivo inicial fue enfatizada por el uso de un instrumento con un timbre distinto y significativo, con connotaciones contextuales totalmente legibles, refiriéndose tanto al estado metafísico de la historia como al "temas cósmicos" de la película relacionados con ella. Como se sabe, el órgano fue elegido por el compositor específicamente a pedido de Nolan, quien participó tanto en la selección del instrumento de iglesia de la iglesia medieval de Temple en Londres, como discutió con el organista y el compositor la elección del "instrumento de iglesia" apropiado. -registros sonoros"[44]. El órgano es sin duda una señal fuerte y expresiva, enfatizando tanto el tema de apertura basado en el acorde *à rebours* como el "tema del amor de los padres" [suite Day One], construido sobre las características figuraciones de acordes extendidos. Los comentarios de los creadores relacionados con la elección de este instrumento indicaron claramente su función única y significativa en la construcción de un mensaje creador de sentido gracias a las connotaciones sonoras.

El cineasta lo explica con el sonido religioso del instrumento y la cuestión de lograr una tecnología que le permitiera atravesar el espacio. Sam Zimmer agrega que el órgano es el mejor sintetizador en el que se crea el sonido mientras se toca. Al mismo tiempo, es un instrumento muy humano, porque necesita aire, como una persona necesita aliento[45].

También vale la pena agregar que el sonido del órgano es en realidad un emblema y una referencia sonora, una reminiscencia del topos de la música mundana, es decir, la imagen cosmológica de la armonía que prevalece en el Universo, que al mismo tiempo garantiza el orden y el orden posible de obtener. en la escala del microcosmos, en la armonía de las actividades humanas, vínculos, relaciones.

Por supuesto, la red de motivos y temas que co-crean la capa sonora y musical de esta película es muy rica, y el motivo inicial (D7 -T-D7 -o T-D7 -TTT) repartido en cadencias no es el único musical. componente que vale la pena discutir y describir[46]. Porque no

[44] P. Stroiński, op.cit., página 21.

[45] Ibid.

[46] La cuestión de la función significativa de otros motivos ha sido planteada de manera interesante por Paul

No cabe duda de que la música de Hans Zimmer, analizada, apreciada y admirada por críticos, expertos y aficionados, es un elemento creador de sentido inalienable que co-constituye los significados profundos e ideológicos de las películas de Nolan. Como en el caso del método creativo de Kubrick, también en las películas del director, la capa musical resulta ser un factor de igual importancia que las imágenes y los diálogos, formateando su mensaje. En *Interstellar*, a menudo cumple una función superior en relación con ellos: especifica los "puntos de libración" del mensaje y, como una "forma significativa", aporta un nivel inalienable de significados que permite formatear e intensificar magistralmente la historia fílmica. .

El motivo musical que inicia la película, al que llamo acorde à rebours, en combinación con el acorde de Tristán, sin duda cumple una función representativa y simbólica para el mensaje general de la película. Si bien la imagen de la realidad presentada difiere definitivamente de nuestras ideas contemporáneas sobre la vida en la Tierra y amplía el espectro del conocimiento terrenal sobre el mundo en el campo de la física y la astronomía hacia la ciencia ficción, se puede decir básicamente que la ficción del mundo presentada en esta película se basa más allá de un conjunto de hallazgos científicos, en una base sólida de valores y comportamientos humanos universales, asumiendo el coraje y la necesidad de hacer un esfuerzo para salvar el mundo humano, incluso a costa de la propia muerte. Los personajes positivos de la película de Nolan, sin duda, representan las características de héroes míticos, caballeros de cuento de hadas que, como "el orgullo de la humanidad", viajan por el espacio interestelar en la nave *Endurance*, en busca de un planeta que dé vida y, por lo tanto, una oportunidad para salvar a personas de la extinción[47]. Sugestiva, plena en cuanto a las funciones que cumple en la estructura fílmica, la música de Hans Zimmer crea sin duda un entramado creador de sentidos encargado de perpetuar este tipo de disposiciones como los contenidos y significados ideológicos más importantes que configuran el mensaje de la película. La capa musical no solo co-crea, sino que también establece "puntos de libración" específicos para la ficción del mundo del espacio interestelar, y constituye un marco significativo para la estructura arquitectónica de la película *Interstellar*. Al igual que en las obras de Wagner o en las películas de Stanley Kubrick, sin tener en cuenta la música en el proceso de análisis de su estructura y las capas de significado que se superponen, así en esta historia es imposible captar el concepto ideológico contenido en la película, para resolver el rompecabezas real sobre qué es "extrascriptivo" y qué hace que la película de Nolan sea un cine completamente mágico. Este plano espiritual de significados, compuesto en la imagen fílmica gracias a su saturación con el mensaje contenido en la capa musical, tiene un matiz sugestivo extremadamente fuerte. no solo hay

Resumen: la música como atributo de la inteligencia espiritual

Stroiński, y sobre un tema similar, Agnieszka Cieślak escribió sobre la importancia y el valor de las soluciones musicales para el mensaje ideológico de las películas de Nolan en relación con *Inception* (A. Cieślak, The role of music in "Inception" Christopher Nolan, [en:] Nolan...).

[47] Cf. P. Rojek, op.cit., capítulo sobre la película *Interstellar*.

una historia sobre salvar a la humanidad, pero sobre todo un elaborado manifiesto en honor a la importancia y el significado de la vida humana. Es también una historia sobre la fuerza motriz de los valores universales que organiza el marco de esta vida, que en última instancia resultan ser manifestaciones plenamente vivificantes de una Fuerza trascendente que mueve -como en la Divina Comedia de Dante- al Sol y a otros. estrellas.

Joanna Ślósarska, comentando el valor de la categoría de puntos de libración como "meta-sujeto regulador", señaló la diferencia objetiva en su uso en relación con la ciencia y el arte:

La metáfora del "punto de libración" en el arte, junto con la práctica particular (y científicamente inaceptable) de desviar los objetos de coordenadas semióticas que pueden abstraerse, expresa sobre todo la perspectiva antropológica y la necesidad de caracterizar las representaciones con una experiencia individual de el significado de la existencia, definiendo su dirección, propósito cognitivo y espiritual [énfasis KL][48].

En este contexto, la película *Interestelar* podría leerse como un intento de aplicar este tipo de "regulación superior" que puede ser captada tanto en relación con la trama de la película como con los parámetros de conocimiento científico presentes en ella con el propósito de construir la eventos del mundo representado, así como en relación con el intrincado arte de combinar muchos materiales que, como se ha enfatizado muchas veces aquí, construyen un mensaje completo solo cuando iluminan mutuamente el contenido de sus capas componentes individuales.

Al discutir las diversas formas de aplicar el principio del " sujeto regulador" a las formas de existencia humana en el mundo, Joanna Ślósarska llamó la atención sobre la función de la inteligencia espiritual, que desempeña el papel superior del punto de libración en relación con todo el espectro. de experiencias humanas. De acuerdo con algunos enfoques del conocimiento psicológico contemporáneo, la inteligencia espiritual, como informó Śósarska , ubicada junto a otros tipos de inteligencia, puede atribuirse a cualidades tales como: el principio de movimiento y actividad, vivacidad de la imaginación y la capacidad de manipular (interpretar creativamente) imágenes creadas en la imaginación[49]. Esta habilidad creativa que caracteriza la naturaleza humana es particularmente importante, ya que es responsable de la capacidad de enmarcar diversas formas de experiencia en el marco de las actividades artísticas.

Por tanto, sirve a la capacidad de violar los puntos de libración, determinados por el sistema circulante de normas e ideas. Es gracias a ella que el artista es capaz de crear, a partir de un conjunto de datos disponibles (por ejemplo, en el campo de la ciencia), una trama de ciencia ficción que une la esfera de la experiencia humana, pidiendo parabólicamente un estatus especial para darse a los estrechos vínculos interpersonales como determinante evidente de la plenitud del humanismo y de la humanidad. El arte es un signo elocuente de tal creatividad y libertad creativa, porque –

[48] J. Ślósarska, op.cit., p.251.

[49] Joanna Ślósarska se refiere a los hallazgos de AJ Kuźmicki (ídem, *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008, p. 62), ibídem, p. 250.

Acorde a rebours. Sobre la música y la "inteligencia

espiritual" 203 según Ślósarska - "un signo de esta habilidad soberana puede ser la desviación intuitiva o intencional, inconsciente o consciente del objeto creado desde el punto de liberación, introduciendo un cambio cognitivo, estético, axiológico dirigido [enfaticizó KL]"[50].

La película de Nolan muestra muy bien esta agencia de acciones artísticas. Gracias a su imaginación, amplía la base de los hallazgos científicos a través de la capacidad de organizarlos en una historia intrincada, conducida en muchos niveles de la polifonía de las artes de la película. La música, a su vez, es en esta historia un atributo de la inteligencia espiritual, que guía al espectador hacia pistas esenciales para descifrar los significados programados en la estructura de la obra fílmica - un atributo de "capacidad soberana", que remite al espectador a un nivel profundamente oculto de significados en la estructura multicapa polifónica, apuntando a estas áreas de significado que dirigen la capacidad cognitiva del receptor, su inteligencia espiritual, a aquellos aspectos del mensaje artístico que son superiores en él y en el sentido espiritual - los más valiosos.

Joanna Ślósarska reconoció con precisión este estatus especial del arte cuando escribió:

La práctica artística no es tanto una representación de una actitud permanentemente lograda de equilibrar las estructuras cognitivas, sino una reacción dinámica al trasfondo del entorno y al trasfondo de la maduración interna. El arte expresa el desarrollo de la inteligencia espiritual, caracterizada por determinantes diferentes a la inteligencia racional, emocional, social y creativa. La inteligencia espiritual es una capacidad cognitiva reflexiva construida sobre experiencias de situaciones límite: bien, mal, sufrimiento, miedo, amor, muerte. Desde el punto de vista de los modelos actuales de la mente, este tipo particular de inteligencia concierne al tercer sistema perceptivo, distinguido por Urik Neisser, a saber, la representación y la cognición, que permite identificarse a sí mismo y reaccionar ante objetos y situaciones de acuerdo con el sentido de su valor [enfaticizado KL][51].

Asociada al tercer sistema perceptivo, la inteligencia espiritual es, por tanto, no sólo una facultad cognitiva, sino también una capacidad reflexiva para reconocer el estatuto de valores que son responsables del proceso de autoidentificación, así como contribuir a la capacidad de reacción. - un poder activo para hacer el bien o para marcar la oposición - debido al "sentido del valor" de las cosas, que contribuyó a asumir el desafío y desencadenar las respuestas necesarias.

Simbólicamente hablando, el clásico acorde à rebours, oscilando entre la trama de cadencia del modo mayor y el menor, cumple en la película de Nolan la elocuente función del gesto inicial, llamando a la acción en nombre de la defensa de todo lo conocido.

[50] Ibidem, página

251 [51] Véase U. Neisser, Sistemas polimórficos. Un nuevo enfoque de la teoría de la cognición, trad. K. Krysińska, [en:] Mind models, editado por Z. Chlewiński, Varsovia 1999, págs. 178-196. Este tercer sistema de percepción fue distinguido por Urik Neisser junto con el primero.

el primero - percepción y acción directa, que es

responsable del funcionamiento en el entorno inmediato, el

segundo - percepción y sensibilidad interpersonal, responsable de las relaciones sociales humanas.

hombre y que es inevitablemente parte de su proceso de autoidentificación. El trasfondo musical del mito cosmológico creado en la película —este significante (significado), marco, buena metáfora, forma significante— resulta ser no sólo una base arquitectónica, un estado de ánimo como fundamento básico para mostrar las reacciones humanas vividas en un límite situación, cuyo signo poético es el poema Thomas de Dylan. Es un atributo plenamente constitutivo de la inteligencia espiritual, gracias al cual *Interstellar* puede leerse como un específico himno de alabanza en su honor, violando deliberadamente los "puntos de libración científica" en nombre de las capacidades creativas de la imaginación humana. Al igual que hace casi doscientos años, el sistema tonal partía de los cimientos de la melodía interminable de Wagner, tejida gracias a las tramas armónicas de modulación del v

bibliografía

- Bablet D., *Revoluciones escénicas del siglo XX*, trad. Z. Strzelecki, K. Mazur, Varsovia 1980
- Barańczak S., No entres en esta buena noche suavemente, <<https://www.e-mlodzi.com/row-dylana-thomasa-v45483.htm>>, acceso: 13/07/2020 Barthes R., *Música, voz*, idioma, trad. K. Kłosiński, "Memorias de la literatura" 1999, número 2. Berger K., *El poder del gusto: teoría del arte*, trad. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008 Cassirer E., *Ensayo sobre el hombre*. Introducción a la filosofía de la cultura, trad. A. Staniewska, Guerra sierra 1998
- Chion M., *Audio-visión. Sonido e imagen en el cine*, Varsovia, Cracovia 2012 Chion M., *Cine y arte sonoro*, Nueva York 2009 Cieślak A., *The role of music in Christopher Nolan's Inception*, [en:] Nolan, ed. A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Varsovia 2017
- Hawking S., *Agujeros negros. Conferencias Reith para la BBC*, Poznań 2016 Kozłowski K., *Stanley Kubrick. Polifonía cinematográfica de las artes*, Varsovia 2013 Krzych BK, *Elementos de filosofía y ciencia en "Interstellar" de Christopher Nolan*, [en:] Nolan, editor A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Varsovia 2017 Kuźmicki AJ, *Symbolika zżni*, Varsovia 2008 Langer SK, *Un nuevo sentido de la filosofía. Reflexiones sobre los símbolos del pensamiento, el ritual y el arte*, trad. AH Bogucka, introducción de H. Buczyńska-Garewicz, Varsovia 1976 Lutosławski W., *Posdata, selección y ed. textos de D. Gwizdalanka*, K. Meyer, Varsovia 1999
- Neisser U., *Sistemas polimórficos. Un nuevo enfoque de la teoría de la cognición*, trad. K. Kry Sińska, [en:] *Mind Models*, editado por Z. Chlewiński, Varsovia 1999
- Nolan, editor A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Varsovia 2017 Pajak J., *Sound in Film. Entre arte y artesanía*, Varsovia 2018 Płazewski J., *Language of Film*, Varsovia 2008 Richards M., *Nominados al Oscar 2015, Mejor banda sonora original (Parte 5 de 6): Hans Zimmer's Interstellar*, <www.filmmusicnotes.com/Oscar-nominados-2015-mejor-partitura-original-parte-5-de-6-hans-zimmers-interstellar/>, consultado: 13/07/2020
- Rojek P., *The Mythical Hero in Christopher Nolan's Films*, Poznań 2018 Rougemont D. de, *Love and the World of Western Culture*, trad. L. Eustachiewicz, Guerra sierra 1999
- M. Scheler, *Modelos y Líderes*, [en:] M. Scheler, *Libertad, Amor, Santidad. escritos* Seleccionado de Filosofía de la religión, trad. A. Węgrzecki, Cracovia 2004

Acorde a rebours. Sobre la Música y la "Inteligencia Espiritual" 205

- Sokalska M., Entre el amor y la muerte. Transferencias cinematográficas de "Tristán e Isolda" de Richard Wagner, "Biblioteca del Postscriptum de Estudios Polacos" 2015, No. 5 Stroiński P., Entre el espacio-tiempo y el amor. Cosmología "Interestelar" de Hans Zimmer, [en:] Nolan, editor A. Brenda-Mańkowska, P. Jaskulski, Varsovia 2017
- Ślósarska J., Patrón del punto de libración en la ciencia y el arte, [en:] Glass and eye. Las humanidades en diálogo con la física, editor A. Regiewicz, A. Żywiolek, Varsovia 2017
- Thomas D., Don't go gentle in that good night, <<https://poets.org/poem/do-not-go-gentle-good-night>>, consultado: 13.07.2020
- Thorne K., Interstellar and science, trad. B. Bieniok, EL Łokas, Varsovia 2015
- Yewdall DL, Sound in Film. Teoría y práctica, Varsovia 2011
- Zeki S., Luces y sombras del trabajo cerebral. Sobre el amor, el arte y la búsqueda de la felicidad, trad. A. y M. Binders, Varsovia 2012
- Żywiolek A., Tristitia moderna. La pasión del mito de Tristán en la literatura, la filosofía y la música modernas, Cracovia 2020