

Lost o la *BSO-río*

En estos tiempos de consagración crítica y comercial del formato teleserie, se ha convertido en un lugar común afirmar que, en caso de estar vivos, los grandes literatos y dramaturgos, de Shakespeare al menos hasta acá, empeñarían su tiempo y esfuerzos escribiendo guiones para la antañónica caja tonta, hoy tan espabilada. Por definición, las ucronías son irrefutables, así que, por una vez, vamos a dejarnos caer alegremente por la arriesgada pendiente de la *boutade*, y a calificar *Lost*, en tanto que serie de tramas profundas y confusas, producto de la imaginación de varios de los cerebros más privilegiados que trabajan hoy en la industria del entretenimiento, como el equivalente contemporáneo de los clásicos de la *novela-río*.

En algo sustancial se diferencia *Lost*, desde luego, de los Balzac, Zola, etcétera; y es que la pretensión conceptual de J.J. Abrams y sus compinches nada tiene que ver con el prurito especular (de espejo: ofrecer un reflejo de la Vida, por lo general la corriente, tal cual es) de los padres del realismo y el naturalismo, y sí, mucho más, con las fantasías totalizadoras de los Stephen King y demás representantes de la postmodernidad, que se han apropiado para los géneros de los delirios de grandeza de los últimos auténticos novelistas, tradicionalmente entendidos (de Faulkner a García Márquez), de representar el Mundo en microcosmos simbólicos.

Pero no nos desviemos del curso principal; reencaucemos la argumentación y llevemos el agua al molino que nos interesa: el musical. Si *Lost* es la versión de nuestros días de esa categoría literaria, la creación de Michael Giacchino no puede más que calificarse como una *BSO-río*: una ambiciosísima creación, integrada por varias decenas de horas de música aplicada a la imagen, que permite al compositor demostrar su virtuosismo en todos los terrenos, del sentimental al espectacular. No es casualidad la coincidencia en el tiempo de la primera temporada con el largometraje que lo encumbró: la partitura de *Los increíbles*, un *tour de force* consciente de la imperiosa necesidad de hacer honor al título del film.

En el caso que nos ocupa, serie y *soundtrack* comparten varias cualidades esenciales: como la obra autorreferencial que es, absolutamente todo se pretende trabado, coherente. No puede quedar resquicio a la arbitrariedad ni a la inverosimilitud –y, precisamente, la gracia reside en que nada parece casar, de manera que el espectador está constantemente preguntándose cómo demonios se las van a arreglar sus artífices

para trenzar todas las líneas abiertas, muchas de las cuales se antojan irreconciliables, para que el invento, al final, funcione. En eso (y que se nos perdone la deformación académica) consiste lo que rimbombantemente llamamos el carácter metalingüístico y metafísico de *Lost*: la serie toda no es más que una búsqueda del Sentido (sí, así con mayúsculas: el del Relato –o sea, el de contar un montón de historias cruzadas, trozos de vida de gente que parece azarosamente escogida, pero que vemos que misteriosamente cuadran en lo que intuimos constituye un Plan– y el de la Vida –el de luchar contra un/el Poder oculto sin saber por qué, ni si el futuro vale la pena).

Decimos que todo tiene que ver, que la banda sonora obedece a ese patrón general (narrativo, estético, discursivo) de la serie, y no nos engañamos: de ahí que “toque todos los palos”, cosa que no puede más que hacer para adecuarse y ser funcional y orgánica a una serie que contiene momentos de toda condición y tono, que es torrencial, obsesiva y enigmática, juguetona y trágica, moralizante y ambigua. Que el concepto de Giacchino de la serie (expresada en la carpetilla del disco correspondiente a la segunda temporada) sea edificante y optimista, y responda al tópico esperanzador de las segundas oportunidades redentoras, es previsible, lógico; como lo es que para ilustrar esta idea y que nos emocione, en un proyecto de largo recorrido, esté en todo momento presente su reverso siniestro, y se incremente paulatinamente su intensidad: los ideales pervertidos, el sueño transformado en pesadilla, toman forma y peso (narrativos y musicales).

El hecho de que para el *temp-track* del piloto se manejaran fragmentos de Herrmann, Morricone, Zimmer, Thomas Newman, Horner, Vangelis, Carpenter y media docena más de compositores (dato tomado del primer CD), avala la desprejuiciada voracidad de los creadores de un *patchwork* con el que nuestro hombre se las tuvo que ver, y regurgitar un refrito en el que las referencias quizás ya no sean evidentes, pero no por ello dejan de estar ahí. El acierto de Giacchino en el desarrollo del correlato sonoro de un producto tan complejo radica en su identificación física y conceptual con la operación: dos de los guionistas, Damon Lindelof y Carlton Cuse, reconocen que la aportación de Giacchino se extiende al guión, puesto que (véase el tercer y doble disco) describen el estilo que de él se espera en el libreto para comunicar al resto de los implicados en la producción, equipos de rodaje y montaje incluidos, el objetivo de la escena en cuanto a tono, ritmo...

Por lo que respecta a la versión discográfica, el reto (no coronado, como inconclusa está la propia serie) ha consistido en sintetizar en CDs de duración convencional una composición de una duración desusada para los cánones vigentes (lo que implica una

ratio distinta a la de las ediciones al uso del formato mayoritario: el largometraje comercial). Comunes a las tres entregas en que hasta el momento se ha concretado son la inclusión en las carpetillas de la lista de los episodios de la temporada correspondiente, a los cuales se atribuyen los cortes, y un llamativo gusto macabro, eso sí, sólo inteligible para los entendidos, a la hora de titularlos (se lleva la palma el vigesimoprimer: “Booneral”); un estilo adoptado a imagen de los de los propios episodios, y en absoluto impropio, como veremos, de una serie cuyo éxito, en buena medida, se explica por la existencia de un pacto tácito entre creadores y espectadores en virtud del cual los personajes son marionetas de la fatalidad, y la gracia consiste en eso de que “cuanto peor, mejor”.

Un simple vistazo revela la desigualdad cuantitativa con respecto a las fuentes de procedencia de los cortes (si bien hay siempre, al menos, un *track* por capítulo), pero también la disposición cronológica de los mismos. Cabe añadir la sintomática dilatación de los CDs, a imagen de una serie cuyo éxito ha sido paralelo al desvelamiento de su grandilocuencia: véase la muy superior duración de los dos discos de la tercera temporada, a diferencia de los sencillos y más bien cortos (Vareses, a fin de cuentas) de las dos anteriores, en lo que implica un reconocimiento *de facto* del carácter climático y “de culto” de los tres últimos episodios (*Greatest Hits* y el doble *Through the Looking Glass*). El problema es que el listón de la exigencia se ha situado a una altura que tanto la serie como las selecciones musicales futuras deberán, como mínimo, mantener: nada que objetar si el resultado responde a las expectativas, pero el habla popular es sabia, y cuando los refraneros coinciden no cabe duda (“Más dura será la caída”, decimos nosotros; “The harder they fall”, dicen los anglosajones) de que hay precedentes tan numerosos como amargos...

En todo caso, supone un hito, inequívocamente positivo, que como parte de la estrategia de comercialización de la teleserie se haya tomado la decisión de editar las partituras, como lo son su progresiva ampliación y la tímida mejora del diseño de los CDs: no obstante, las carpetillas adolecen de imaginación e incluyen fotomontajes más bien feos, a tono con el carácter rutinario del conjunto: y es que un producto tan innovador como *Perdidos*, que tanto se presta al *cross-marketing* (entre sus *ancillaries* se cuentan el videojuego oficial, los muñecos de Todd McFarlane...), habría dado sin duda más de sí, y merecería más entusiasmo que una serie de CDs convencionales, sin ningún extra reseñable, ni ganchos que conecten con el resto de piezas que integran lo que, al fin y al cabo, no es más que una campaña.

Disco uno-temporada primera. Un esplendor siempre aplazado

Desde un principio *Lost* se caracteriza por su escaso melodismo, sustanciado básicamente en dos temas: el del piano, sentimental, que tiene su versión más minimal e íntima en el décimo corte (“Win One for the Reaper”), la más formada en el vigésimo (acorde con el título solemne y maximalista: “Life and Death”) y otra lenta, ahogada, tendente a la escansión hasta resultar casi irreconocible; y el reiterativo, oído por vez primera en el cuarto (“Credit Where Credit Is Due”), con la versión más triste en el decimotercero (“Navel Gazing”), con *pizzicato*. Junto a ellos, existe un tema que acredita el dominio del compositor de las inflexiones aventureras (rescatado en el sexto corte: “Hollywood and Vines”).

Pero en una escucha completa del disco se diría que la consigna musical es “al tono por la atonalidad”. De ahí la significatividad del primer corte (llamado nada menos que “Main Title”), a cargo de J.J. Abrams, que se mueve entre la tomadura de pelo gamberra y la genialidad y que, precisamente por eso, tiene más miga de la que aparenta, en tanto en cuanto constituye pura música conceptual, al plantear todos los enigmas de la serie: la irresolución entre el ruido y la notación asienta el tono ominoso del proyecto en su conjunto, y anuncia la disolución de la frontera entre lo material y lo inmaterial; la conspiración y la paranoia; la nada y el vacío, por un lado, y la cotidianidad, por el otro; una artificialización irreversible e inexorable, en un extremo, y en el otro un imperio de lo orgánico cuyo sentido, perdido y recuperado al contacto con la naturaleza en estado salvaje, produce un choque y causa un efecto siniestro... Habrá quien piense que nada de esto tiene que ver con el tratamiento sonoro, y se equivocará: esa anulación, ese vaivén, esa duda permanente entre el estatuto de las cosas –real o mental, físico o delirante, audible o percibido como consecuencia de la sugestión del sujeto–, son análogos a los que tiene lugar entre la música y el sonido entendido en el sentido más amplio del término, entre los efectos diegéticos y los incidentales; estúdiese, si no, ese recurrente golpe que se asemeja al de una puerta o, mejor, una compuerta artesanalmente acoplada a una de las muchas grutas que hay en la isla, auténtico *leitmotiv* de la serie, de resonancias tan profundas como austero es, en sí, el recurso.

Es ahí donde Giacchino encuentra el filón más rico, y reúne un botín espléndido excavando en él a través de una técnica musical congruente con la estrategia estético-narrativa más añeja y noble, consustancial al modelo serial, que, como ya hemos apuntado, *Lost* explota a fondo: la crispación del espectador (y oyente) mediante una

paciente, y un punto sádica, satisfacción de sus expectativas a corto plazo, y el aplazamiento *sine die* de la auténtica resolución, con mayúsculas. Dicho en román paladino: se trata de marear la perdiz y liar la cosa hasta extremos inconcebibles, sin que el personal se desmoralice; se trata, de hecho, de rizar el rizo, y conseguir que tome conciencia y disfrute viendo hasta qué punto el berenjenal crece, confiando y recelando del virtuosismo de quien maneja los hilos (o acciona las teclas, en nuestro caso) para sacarle de quicio... basado todo en el acto de fe tácito que supone creer que tanto talento para la ocultación tiene que corresponderse, forzosamente, con uno similar para la realización.

Las pruebas son incontables: el *crescendo* en espiral del tercer corte (“World’s Worst Beach Party”), que calca el ritmo al cual funciona la serie, entre la repetición agotadora de los días idénticos en la isla, echados a perder a la espera de un rescate que nunca llega, y el cambio constante, frenético; la emoción de la pura preparación del decimosexto (“We’re Friends”), de una contención que rima con la demora de la formación de la melodía, que se intuye pero no llega a cristalizar o concretarse; el retruécano del decimonoveno (“Locke’d Out Again”), sustentado en la tensión entre la frustración y la (contradictoria) gratificación de la privación, la exasperación de la inminencia del estallido de las pasiones de los personajes y el éxtasis del salvamento; la emoción sin emoción del vigesimosegundo (“Shannonigans”), para expresar el vacío emocional dejado por la muerte del ser amado; la dosificación del suspense del vigesimotercero (“Kate’s Motel”); la poetización que practica en el vigesimosexto (“Parting Words”) del zarpar a la conquista de nuevos horizontes, y que expresa a la perfección un concepto del heroísmo entendido, claro, como la intrepidez de encarar, desde la incertidumbre, las asechanzas seguras del destino, el avistamiento de espejismos... La conclusión, en el vigesimoséptimo corte (“Oceanic 815”) es la apropiada: con unas notas inquietantes, la disonancia y el gong característicos de final de episodio que entroncan con las mismas y eficaces fórmulas de enganche del género.

Disco dos-temporada segunda. Las consecuencias de la proximidad

La novedad más reseñable de esta entrega, que discurre por el cauce de la anterior, radica en el hecho de que contiene un tema de incidentalidad más audible, con la cuerda como protagonista, retomando por momentos melodías ya conocidas, y efectuando variaciones (o transitando meandros); un estilo inédito en el disco anterior, que el oyente agradece, y cuya premeditación, para hacer el CD más digerible, acrecita la

cadencia casi fija con que se concreta, en los cortes quinto (“Mess It All Up”), décimo (“The Gathering”), decimoquinto (“A New Trade”) y decimonoveno (“Rose and Bernard”).

Pero, a pesar de algún otro plácido tema intimista (el sexto corte, “Hurley’s Handouts”), el compositor sigue abonado al que sabe que es su juego, el arte de una dilatación esquizofrénica, consistente en prometer mucho y regatear más, como tempranamente demuestran el furioso arranque del segundo corte (“Peace Through Superior Firepower”: el primero original del disco, después del conocido “Main Title”) y el tercero (“The Final Countdown”). El disco ilustra íntegramente una metáfora, al servicio de unas imágenes (y un discurso) que exigen esto a gritos: la música como una montaña rusa, con una sucesión de toboganes y ascensiones tan empinadas, violentamente dispuestas y prolongadas que quien se atreve a embarcarse pierde pronto el sentido de la realidad. Es así que, tras el séptimo corte, anticlimáticamente titulado “Just Another Day On The Beach”, se agazapa un *crescendo*; mas este nace de la rarefacción de uno de los dos temas melódicos antes citados, para expresar la exaltación de la esperanza cuando se roza la salvación con los dedos, en tensión con la rabia y el miedo de perderlo todo (¡la vida!) justamente en el último y crítico instante.

En la misma línea, cubre la cuota de experimentación inquietante, que anuncia la tónica del siguiente volumen, el vigésimo corte (“Toxic Avenger”, con esas disonancias repetitivas sobre un fondo de percusión metálica; y asistimos en el vigesimoquinto (“Bon Voyage, Traitor”) a lo que por momentos (varios, separados entre sí) parece la formación de una nueva melodía, a cargo del violín, frustrada y sustituida por segmentos de suspense. Su conclusión en suspenso, con notas inquietantes, redondea una paradoja: es este segundo disco más fácil (por audible), pero, en contra de lo que pudiera parecer, adolece de falta de creaciones carismáticas. Bien es cierto que no hay alternativa: subordinación y continuismo obligan, así que Giacchino no puede más que bracear entre dos aguas (o *nadar y guardar la ropa*), la de gestionar una herencia con la que no se pueden cortar amarras y el inconveniente, aunque tentador, canto de sirena del autoplagio... El cierre enmienda un error del primer disco: el vigesimosexto corte (“End Title”) recoge el tema de los créditos finales de la serie, inexplicablemente ausente en aquél.

Disco tres-temporada tercera. La música de la conspiración

Más allá de la nada anecdótica extensión a dos discos de larga duración del *soundtrack* de esta tercera temporada, la clave (musical) de la edición radica en su servidumbre al devenir de la serie: como acompañamiento sonoro de la confrontación real con “los otros”, la banda sonora se zambulle definitivamente en la espiral. O, mejor, maticemos lo anterior –porque de eso sigue tratándose–: trata de zambullirse, o finge intentarlo... El caso es que sigue sin tocar fondo, de manera que permanecemos en el conocido terreno de la *terra incognita*: se intuye la cercanía del ojo del huracán, la inminencia de alcanzarlo, sin divisar jamás el núcleo de la gran conspiración en que los protagonistas parecen inmersos, y que se identifica con el rostro inquietantemente hierático de Benjamin Linus (Michael Emerson). El resultado, en todos los órdenes, es una atmósfera pesadillesca, de permanente amenaza, de huída sin rumbo y a la desesperada, que tiene su adecuado correlato en una partitura opresiva, proclive como los personajes a lanzarse a la carrera con sólo oír (o creer oír) el crujido de una rama.

En este marco Giacchino retoma la dialéctica inicial para llevarla al extremo (o no): ya el mismísimo preludeo del primer corte en el CD general de la temporada (“In With a Kaboom!”) está habitado por los indicios sonoros de la corrupción; es la aberración que se deriva lógicamente del trauma con que se cerraba la segunda temporada. Lo que sigue es el consabido recital de cambios de ritmo, derivaciones perversas, *ostinatos* y zumbidos que representan a los otros o personifican (nunca mejor dicho) al Humo Negro: los cortes más significativos de esta vena son el decimotercero (“Here Today, Gone to Maui”), el vigesimotercero (“Sweet Expose”) y el vigesimocuarto (“Storming Monster”).

Por lo demás, la ocasión permite al compositor apuntalar las líneas de actuación abiertas desde un principio, a saber, afinar la caracterización psicológica de los personajes –es significativo, a este respecto, el surgimiento de varias nuevas melodías de atractiva escucha (que no pegadizas), como las presentes en los cortes decimoséptimo (“The Lone Hugo”), decimonoveno (“Ain’t Talkin’ ’Bout Nothin’”), vigésimo (“Shambala”) y vigesimoprimer (“Claire-a Culpa”)–, y manipular emocionalmente al oyente, reflexionando por medio del contrapunto, entre elementos simultáneos o en sucesión, acerca esa doble, contradictoria condición del tiempo insular: véase el corte vigesimosexto (“Juliette Is Lost”), que expresa la inesperada felicidad que puede procurar la simple salida del sol, ensombrecida por el compás de espera.

No obstante, el detalle más sobresaliente, modélico y revelador se oculta en el disco cuarto: el resignado dramatismo y la nostalgia de los cortes sexto (“Ta-ta Charlie”) y octavo (“Greatest Hits”). Todo se resume en esa postrera demostración de poder de una nota sostenida, perfecta metáfora del funcionamiento general de la serie. Es así, haciéndonos conscientes del paso del tiempo y de la vida, de la pérdida del uno y la fragilidad de la otra, de su precioso hallazgo en el reino de la desesperanza, de la intensa vivencia que cabe extraer de apenas nada, de un gesto, de una mirada o de la simple ilusión, del amor o de seguir con vida; de, a la inversa, la posibilidad de dar sentido al sinsentido y sobreponerse a una existencia vacía o truncada a través de un único instante de lucidez, previo a la muerte; es ahí, picando en el corazón de un puro tópico, diciéndonos algo que ya sabemos, que hemos visto mil veces con las mismas viejas palabras, donde Giacchino y compañía están haciendo historia de cómo contar historias.

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I (Castellón)