

3. Géneros musicales y cultura audiovisual: música, cine y autores

VISIONES CONTEMPORÁNEAS DE LA ÓPERA EN EL AUDIOVISUAL

Jaume Radigales
Universitat Ramon Llull, Barcelona

Resumen

El momento actual plantea una serie de cuestiones determinantes para el género operístico. El presente artículo reflexiona acerca de las relaciones entre la ópera y el cine en los comienzos del nuevo milenio y aborda algunas de las preguntas esenciales surgidas de las circunstancias contemporáneas. Para ello se ponen sobre la mesa las nuevas perspectivas y los distintos enfoques metodológicos, las fronteras genéricas que presenta la ópera en nuestros días y, por encima de todo, se plantean los retos y renovaciones a los que se enfrenta la ópera ante las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento.

A menudo nos hemos ocupado, y en parte ello es así porque se debe al centro de nuestros intereses académicos, de las relaciones entre la ópera y el cine. La preocupación, la curiosidad y llenar cierto vacío en cuanto a bibliografía se refiere (al menos en España), nos ha permitido establecer, a lo largo de varios años y a través de distintos trabajos, puentes de diálogo y puntos de contacto con realidades más o menos colindantes con el terreno objeto de nuestras investigaciones. Llegados a cierto punto, el investigador se plantea nuevas dudas, cuestiones y preguntas: ¿Qué sentido tiene, hoy, hablar exclusivamente de las relaciones entre cine y ópera más allá de la descripción diacrónica de tales relaciones? De no tenerlo, ¿cuáles deberían ser los cauces que determinarían otros puntos de vista? Más preguntas: ¿cuál debería ser el enfoque metodológico de todo trabajo que pretenda ahondar en ellas¹? ¿Cuáles son los límites de la ópera como arte, y hasta qué punto estos límites comparten espacio con terrenos afines como el musical, por no hablar de la opereta y la zarzuela? Y, sobre todo, ¿tiene sentido, más allá de la diacronía antes citada, hablar exclusivamente de ópera y cine sin tener en cuenta las nuevas tecnologías de la imagen

1 Una aportación muy interesante es la tesina de licenciatura *Relaciones entre ópera y cine* de Isabel Villanueva, leída el 17 de febrero de 2010 en la Universitat Internacional de Catalunya.

en movimiento como son la ópera transmitida en directo desde un teatro para ser vista en las salas de cine? O bien, ¿qué papel juega la ópera en un momento en el que prácticamente no se graban en disco los grandes títulos en estudio porque su distribución masiva se hace en soporte DVD? Y por último (aunque podrían surgir más preguntas), ¿por qué no hablar del uso de la música operística, más allá de lo diegético, en otros formatos audiovisuales como las series de éxito de televisión?²

No todas estas preguntas o cuestiones van a responderse a lo largo de nuestro trabajo, por falta de espacio y de tiempo, pero también porque dudamos de la eficaz legitimidad de algunas de ellas. Insisto que este texto es fruto de inquietudes propias de la encrucijada del momento actual y, en todo caso, tales preguntas pueden servir en parte para desarrollar los puntos sobre los cuales articularemos nuestro discurso, pero asimismo pueden ser tenidas en cuenta en futuros trabajos.

En todo caso, nos ceñiremos a dos partes diferenciadas en nuestro discurso. En primer lugar, la situación de la ópera ante los retos del audiovisual después de una década en lo que llevamos de siglo XXI: nuevos retos en la distribución y exhibición de la ópera, cosa que incluye no tanto el cine en general sino “los” cines, entendidos como salas de ocio y espectáculo. En segundo lugar, y para seguir estableciendo una línea de continuidad con trabajos precedentes, la relación (que sigue siendo existente y productiva) entre el cine y la ópera, pero no diacrónicamente sino a partir de diversos recursos ya detallados en otros trabajos anteriores: el uso incidental de la música operística, la ópera como excusa narrativa, la ópera filmada y el documental. Una visión o una revisión contemporánea, pues, del uso que de la ópera se sigue haciendo en los formatos, soportes y géneros propios del audiovisual. Sin pretenderlo de antemano, los ejemplos –o los casos-escogidos para nuestra exposición sugieren también la normalización de las relaciones entre la ópera y el cine en el contexto de la producción cinematográfica en España de los últimos diez años, porque nos referiremos a tres películas de tres cineastas españoles.

Una era de cambios

Vivimos, ciertamente, una era de cambios, de metamorfosis y de transformaciones, y la ópera está viviendo últimamente cambios profundos en base a esas transformaciones. Hoy en día, el consumo de la ópera ya no se realiza exclusivamente a través de la asistencia al teatro ni, mucho menos,

2 Particularmente interesante es el uso persistente que de la música operística se hace en series norteamericanas como *Los Soprano* o *A dos metros bajo tierra*.

del goce con una grabación fonográfica, sea en el soporte que sea. Al contrario, parece como si hubiera una continuidad entre la sala del teatro, la sala cinematográfica y el salón de casa, pero siempre bajo la consensuada apreciación de que la ópera será (audio)visual, o no será.

Distintos factores nos hacen intuir que estamos en una época de encrucijada, como fruto de los cambios tecnológicos, fruto de la industria audiovisual. Hace poco menos de treinta años, el disco compacto revolucionó la música gracias a la portabilidad de la misma y a su audición aleatoria; dicha portabilidad se adueñó poco más tarde del DVD, cosa que permitió además la interactividad con el material extra que permite escoger subtítulos, pequeños reportajes o incluso, en algunos casos, ver el producto audiovisual bajo distintos ángulos de visión³. La informática e Internet han contribuido igualmente a un acceso a la ópera mucho más fácil, asequible y personalizado, incluso con el reciente apogeo de las redes sociales (Twitter, Facebook, Skype...), cosa que ha sido fomentada por algunos teatros para difundir desde la red espectáculos que podían verse desde cualquier punto de conexión del planeta⁴.

Es por ello que el texto que presentamos forma parte de una inquietud personal: siempre hemos creído en visiones o lecturas diacrónicas para hablar de las relaciones entre la ópera y el cine; hemos defendido la existencia de distintos “subgéneros” y modalidades para asumir la ópera en la gran pantalla; hemos analizado y descrito pormenorizadamente algunas soluciones y recursos, algunos muy felices y otros no tanto, para mostrar el cómo, el cuándo, el dónde y el porqué de esas relaciones. Pero es forzoso, aprovechando la oportunidad que nos brinda este nuevo simposio salmantino, reflexionar y mirar hacia atrás para, sin ira, mirar hacia adelante sin dejar de interesarnos en este ámbito de estudio y que forma parte del universo generado por las relaciones entre la música y la imagen. En un momento de encrucijada como el que vivimos, en el que conviven aún viejos formatos con formatos nuevos, o viejos formatos redivivos como material muy exclusivo⁵, vamos a ver cuál es el estado actual de la ópera

3 Un ejemplo muy interesante, que no ha tenido seguimiento en su forma es el DVD *DQ (Don Quijote en Barcelona)* que recoge la grabación en el Gran Teatre del Liceu de la ópera de José Luis Turina dirigida musicalmente por Josep Pons y con puesta en escena de Carlus Padrissa y Àlex Ollé de La Fura dels Baus DVD (2000).

4 La Royal Opera House (Covent Garden) de Londres, por ejemplo, incluso posibilitaba ver íntegramente algunos de sus espectáculos desde su página web. La experiencia duró tan sólo unas semanas, pero aún hoy pueden verse fragmentos de las óperas y ballets presentados en el teatro inglés, así como clips de algunos de los intérpretes que toman parte en las funciones del teatro. *Cfr.* <<http://www.roh.org.uk/>> [Consulta: 19 de abril de 2010].

5 Por ejemplo, el retorno del disco LP de vinilo, aunque a precios realmente altísimos.

en su formato audiovisual y cuál es la respuesta que el cine da a la ópera a partir de unos cuantos (pocos pero significativos) ejemplos, a partir de maneras distintas de entender la asunción (o la integración) de la ópera (o de lo operístico) en el cine. Y que conste que hablamos aún de cine entendido como un espacio de relación entre lo que se proyecta y el espectador, aunque los formatos y los soportes hayan cambiado, habida cuenta del avance del cine tridimensional, de la implantación paulatina del disco duro en las cabinas de proyección y de la desaparición de lo analógico a beneficio de lo digital. Todo ello no es nuevo, y de hecho habría que recordar, especialmente cuando hablemos de las transmisiones de ópera en cine, el papel de la televisión como difusora del espectáculo operístico. Y no me refiero solamente a las transmisiones desde teatros, sino a la recreación en plató de un montaje para su divulgación televisiva y, también, a la creación expresa de una ópera para la televisión. Benjamin Britten jugó un papel fundamental en este ámbito con la ópera *Owen Wingrave* (un título creado expresamente para la pequeña pantalla en 1971) y con la recreación en plató, pero con cantantes en directo y con una orquesta que sonaba en un plató contiguo y cuyo director era seguido a través de monitores que los cantantes podían visualizar⁶. Pero esto ya es casi prehistoria y ahora parece que hemos ido mucho más allá, hasta un terreno aún incierto pero apasionante y con no pocos retos.

El recientemente celebrado *International Workshop on Opera and Video* de la Universidad Politécnica de Valencia/Institut Valencià de la Música, ha priorizado sobre todo aspectos técnicos de la difusión de la ópera a través del audiovisual⁷. Se analizaron las mediaciones entre la escena y la pantalla en la transmisión en directo, las relaciones espacio/tiempo en los vídeos de ópera, los “making off” de los DVDs bajo el prisma de las nuevas estrategias comunicativas en la ópera, o los criterios de producción para la filmación operística en soportes digitales. Dejando a un lado la presencia de profesores universitarios de Europa y los Estados Unidos, los

6 BARNES, Jennifer. *Television Opera. The Fall of Opera commissioned for Television*. Woodbridge: The Boydell Press, 2003. Giuseppe Patroni Griffi realizó en 1992 algo parecido con la adaptación de *Tosca* para ser transmitida en directo por televisiones de todo el mundo. La película se emitía en las horas en las que supuestamente transcurría la acción de la ópera de Puccini. Cfr: RADIGALES, Jaume. “Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine”. OLARTE, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 212.

7 Taller celebrado entre el 22 y el 23 de marzo del 2010 y dirigido por Wenceslao García y Héctor J. Pérez (UPV). Cfr. <<http://operavideo.blogs.upv.es>> [Consulta: 4 de abril de 2010].

coloquios y ponencias estuvieron coprotagonizados por responsables de los departamentos audiovisuales de distintos teatros de ópera, como María Ferrando Montalva (Palau de les Arts de Valencia) o Pietro D'Agostino (Gran Teatre del Liceu de Barcelona). Durante la celebración del taller, se trataron temas como las consecuencias y el impacto social de las tecnologías audiovisuales en las transmisiones y grabaciones de ópera; la influencia de la difusión tecnológica en las dinámicas de producción operística y finalmente el análisis de los nuevos condicionamientos estéticos a partir de la tecnología. Lo técnico, pues, muy por encima de lo artístico, cosa que prueba una vez más que interesa mucho más la forma que el fondo en este momento que hemos definido como de encrucijada.

Dicha tecnología ha conseguido la divulgación de la ópera en el contexto universitario (el ciclo *Ópera abierta*) que empezó desde el Gran Teatre del Liceu y ahora cubre otros teatros del ámbito nacional y parte del internacional. A lo largo de un curso universitario, y para la obtención de créditos de libre configuración, los estudiantes de cualquier carrera pueden seguir un curso en el que se proyectan cuatro o cinco títulos de ópera. Después de una conferencia previa, se proyectan las imágenes y el sonido con formatos de alta calidad y vía satélite, lo que ayuda a la percepción de la ópera con una calidad sonora y visual próxima al cine.

De hecho, son también los mismos cines de diversas capitales europeas los que permiten ver, en directo, la transmisión de una ópera desde el Liceu, el Teatro Real, el Covent Garden, la Scala o la Staatsoper vienesa.

Los exhibidores nos hemos dado cuenta de que necesitamos poco a poco dotar de contenidos alternativos a las salas de cine. Y los avances técnicos, como la paulatina introducción de la proyección digital, permiten plantearse nuevas posibilidades. El mundo de la exhibición cinematográfica está viviendo una revolución con el cambio de los proyectores analógicos por los digitales, lo que abre una nueva ventana: se puede instalar una antena parabólica y retransmitir eventos que tienen lugar fuera de la sala y en ese mismo momento, desde acontecimientos deportivos⁸ hasta conciertos, pasando por conferencias u otras actividades. Dentro de esta política de contenidos alternativos, uno de los primeros con los que se trabajó fue la ópera⁹.

La imagen proyectada en gran pantalla, con la sala a oscuras, la realización y el sonido hacen de lo que sería una mera emisión un verdadero

8 Efectivamente, se han transmitido partidos de fútbol.

9 SÁNCHEZ, Sergi. "La ópera en pantalla grande". *Ópera actual*, n°116 (diciembre 2008), p. 36

espectáculo audiovisual, en el que la alta tecnología fruto del avance de lo digital permite ir más allá de las convenciones hasta ahora establecidas, no sólo de las relaciones entre la ópera y el cine, sino incluso de la ópera misma. Porque, claro, la pregunta estaría en hasta qué punto esta perfección en la imagen nítida y en el sonido pluscuamperfecto (pero que siempre se escucha a través de los altavoces) se corresponde con el verdadero “live” que supone todo acto musical en general y operístico en particular. Máxime cuando la ópera, que es un género teatral, no permite en su representación en directo la selección propia de los encuadres o del montaje del cine.

El impacto de la ópera en los cines (que no “en el cine”) es un hecho desde hace poco menos de una década. En España, la exhibidora Cinesa programa sesiones en sus salas que transmiten óperas desde Italia, Inglaterra, Bélgica, Alemania o teatros españoles como el Real de Madrid o el Liceu de Barcelona. Los criterios de programación llegan incluso a ser tan artísticos como los de los coliseos: José Batlle, Chief Operating Officer Continental Europe de la citada compañía declaró en su día:

Hacemos una labor similar a la del director artístico de un teatro. Del menú de títulos que tenemos a nuestra disposición a través de las citadas empresas que se dedican a revender los derechos de emisión, elegimos las que consideramos que puedan funcionar mejor. En un principio intentamos que sean las obras más populares¹⁰.

Efectivamente, han cambiado muchísimas cosas. Incluso la manera de presentar la ópera en los DVDs distribuidos en el mercado, o incluso los discos de los recientes divos y divas, al estilo de Rolando Villazón, Renée Fleming, Anna Netrebko o Juan Diego Flórez. Estos “cantantes estrella” unen a unas facultades vocales realmente excepcionales, una presencia física muy atractiva y completamente alejada de los cantantes de la generación anterior. Presencia física deslumbrante que comparten con otros artistas procedentes de la música “clásica” y que tienen en su imagen parte de su reclamo, como si de una estrella del rock se tratara¹¹. Se ha relaciona-

10 SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 37.

11 Lo cierto es que el mundo de la música “clásica” no esconde su acercamiento al glamour propio de estrellas del pop y del rock si repasamos las carátulas de discos o DVDs que, a modo de promoción, acercan con descarado erotismo esos artistas a los consumidores de productos audiovisuales. Los casos de Misha Maiski, Hilary Hahn, Anne Sophie Mutter o los cantantes citados en el texto son algunos de los nombres que “venden” mucho más que por su arte musical y que aprovechan la “imagen corporativa” con que los revisiten los sellos en los que son artistas exclusivos. Opción, por otra parte, del todo legítima aunque a veces un poco tramposa.

do a menudo esta cuidada imagen de dichos cantantes con las exigencias de determinadas puestas en escena, cosa que incluso ha generado controversias y polémicas, por ejemplo por el rechazo de algunos registros de cantantes (hombres y mujeres) con físicos nada o poco apropiados para el personaje que debían interpretar¹². Dicho de otro modo, la naturalidad del cine, su tendencia a la credibilidad a través del hiperrealismo homogéneo de la industria mayormente anglosajona, parece haber “contagiado” otras formas artísticas, la ópera entre ellas: ya no queremos escuchar al divo o a la diva de turno: también hay que verle, conseguir que nos emocione a partir de una interpretación creíble por contenida, apasionada por entregada y con una gestualidad propia de lo que estamos acostumbrados a ver en el cine narrativo.

Es evidente que hoy en día la ópera vive un auge gracias al soporte audiovisual. Cada vez más, los directores de escena trabajan sus montajes en los teatros en base a imágenes en movimiento. Los títulos nuevos compuestos a partir de películas célebres se multiplican alrededor del mundo. Y lo que es más significativo: algunos directores (y fue el caso de Carlos Saura cuando montó *Carmen* en Valencia) dirigen sus montajes viéndolos desde la sala pero ante un monitor, y no mirando directamente el escenario.

La revisitación del género, además, existe gracias a los cantantes “con imagen”, renovada, y que se asemeja a las grandes estrellas del cine o del mundo del rock y del pop, con el glamour añadido e inherente a esos artistas. El acercamiento a la ópera se realiza gracias al soporte en DVD y a la perfección técnica de dicho formato, lo cual nos permite afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la ópera será audiovisual o no será.

El dulce encanto del cine

A pesar de todo lo dicho anteriormente, la presencia de la ópera en el cine continúa. Lo que pretendemos a continuación es reseñar algunos de los usos particulares a través de la gran pantalla y en lo que ha sido di-

12 En la apertura de la temporada 2001-02 del madrileño Teatro Real, Aquiles Machado fue sustituido por Giuseppe Sabbatini para interpretar el Duque de Mantua en unas funciones del *Rigoletto* verdiano dirigidas escénicamente por Graham Vick. El aspecto orondo del tenor venezolano no se ajustaba a las intenciones dramáticas de Vick. Poco más tarde (2004), la soprano Deborah Voigt fue excluida del reparto de la straussiana *Ariadne auf Naxos* en el Covent Garden de Londres por su obesidad. Al cabo de un tiempo, Voigt se operó de una reducción de estómago y desde entonces presenta un aspecto mucho más saludable, lo que le ha permitido retomar su carrera operística en los principales teatros del mundo. Huelga decir que tal intervención quirúrgica ha repercutido negativamente en una voz de tintes más ásperos en el registro agudo.

cha presencia a lo largo de los últimos veinte años. Veremos por un lado la incidencia de la teoría de los géneros en el cine y su aplicación con la ópera como excusa gracias al uso que se hizo en la película *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993). El uso ornamental, a modo de forma sin fondo, atraviesa también algunos trabajos que utilizan determinada música operística con trasfondo netamente melodramático, y Alejandro Amenábar parece muy apropiado como ejemplo gracias a la utilización de Puccini en *Mar adentro* (2004). Ya que hablamos de Puccini, bueno será recordar que persiste el empeño de algunos directores en realizar ópera filmada para la gran pantalla aprovechando el filón de los nuevos divos, y de ahí que nos refiramos a la adaptación de *La bohème* debida a Robert Dornhelm (2008). Nos referiremos también al uso de la música operística como soporte para un documental: Carles Balagué y su reciente *La bomba del Liceu* (2009) nos servirá de ejemplo. Finalmente, el uso de la ópera como excusa, y de la que hablamos en un trabajo anterior¹³ será lo que Carlos Saura tome como punto de partida en la aún no estrenada comercialmente *Io, Don Giovanni* (2009). Como se decía al principio de este trabajo, no se ha realizado intencionadamente una exposición que primara la producción española: se han tomado como ejemplos películas de producción europea y norteamericana, y se observa una significativa presencia de la ópera en el cine español. En parte para demostrar la normalidad (o, si se prefiere) la buena salud en cuanto a las relaciones entre la ópera y el cine en España. Y también, reconozcámoslo, para alertar sobre la falta de trabajos académicos que profundicen sobre dichas relaciones. España no es Alemania ni Italia, donde abundan las producciones filmicas sobre ópera (especialmente a lo largo de algunas décadas del siglo XX), pero ha habido en nuestro país distintos trabajos a partir de enfoques narrativos en los que la lírica (y no solamente la zarzuela) ha tenido cierta presencia. Esperemos que este excursus sirva para animar e incentivar trabajos en este sentido y desde perspectivas distintas para adentrarse en este campo, aún por explorar.

1. Cine, ópera y género

Parece como si, de no encauzar determinado estudio alrededor de las ciencias humanísticas por las amplias sendas de los estudios culturales, cualquier otra disciplina académica se ve condenada al ostracismo. Lo sincrónico como valor absoluto ha relegado lo diacrónico a un lamentable

13 RADIGALES, Jaume. "La ópera y el cine: afinidades electivas". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 59-84.

segundo término. Feminismo, homosexualidad, psicoanálisis y consumo cultural han desplazado a lo que lisa y llanamente fue en su día la estética, la historia, la filología e incluso la musicología en sentido estricto. Bajo este nuevo prisma, ante nuevos enfoques, es también posible analizar y elucidar la relación entre la ópera y el cine desde perspectivas que inciden en la narración fílmica. Para el ejemplo seleccionado, tomaremos la homosexualidad como marco, enfoque y punto de arranque.

La ópera no es *gay* (tampoco es machista ni feminista, ni del Barça ni del Madrid), y Maria Callas no fue una cantante transexual. La ópera no es cara ni barata, ni para ricos ni para pobres: la ópera es lo que es. En todo caso, es la sociedad la que la transforma. No obstante, en el caso de Maria Callas hay que hablar de icono: su carácter y personalidad, su vida agitada y convulsa, el anecdotario que protagonizó y las relaciones que estableció más allá de los escenarios, la convirtieron en símbolo. Y lo hicieron no sólo gracias a la voz, sino también gracias a una imagen cuidada y controlada por los medios de comunicación de masas. Para precisar un poco más, se diría que Callas fue un icono de la supervivencia, una “superviviente de sí misma”¹⁴ a la hora de mantener una personalidad incólume. Ese instinto por la supervivencia puede que fuera consuelo de muchos *gays* de su generación, incluso de los que llegaron a trabajar con ella¹⁵, en un momento en el que la homosexualidad, fuera del ámbito estrictamente artístico (en el que era aceptada o incluso a lo sumo tolerada) era un tema tabú.

El “icono Callas” fue contemporáneo del de Audrey Hepburn o Marilyn Monroe, que tantas veces han sido adoptadas iconográficamente por colectivos homosexuales. Pero el caso de Maria Callas es especial, porque se le concedió el aura mítica de la cantante de ópera “divina” y enlaza con otras divas operísticas (Montserrat Caballé sin ir más lejos) que han sido objeto de culto homosexual, como bien se encarga de sintetizar Adolfo Planet en su trabajo sobre las relaciones entre la ópera y lo *gay*.

El cine, nada ajeno a esta realidad, también lo ha plasmado en más de una ocasión, con Maria Callas como trasfondo. Ya en su momento, Federico Fellini filmó *E la nave va* (1983), que narra la peripecia de unos cantantes de ópera que, en plena Primera Guerra Mundial, viajan en un barco para lanzar las cenizas de una diva-colega al mar Mediterráneo. La identi-

14 PLANET, Adolfo. *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: Ediciones La Tempestad. 2003, p. 88.

15 Por ejemplo los directores y cineastas Luchino Visconti, Franco Zeffirelli y Pier Paolo Pasolini.

ficación con Callas es evidente¹⁶, especialmente gracias al tratamiento del personaje más sexualmente ambiguo de la película, el Conde de Bassano, a quien vemos en una escena vestido con ropa de la diva y masturbándose ante las imágenes cinematográficas de la cantante proyectadas en la pantalla de su camarote. Imágenes que dejan ver un rostro y un cuerpo que recuerdan precisamente el de Maria Callas.

En los últimos años, la perpetuación del mito de Maria Callas relacionado con la homosexualidad se ha producido en películas como *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993), en la que la voz de la mítica soprano tiene especial relevancia.

Reduccionista, edulcorada, adscrita al buenismo imbécil de lo políticamente correcto y pretendidamente reivindicativa en pro de los enfermos del sida y su integración en la vida cotidiana y laboral (cosa que sobre el papel es muy loable), tamaña bazofia sirvió para que una forma popular como el cine, adscrita a la cultura de masas, “descubriera”, gracias al personaje que interpreta ese monumento al idiotismo que es Tom Hanks, a Maria Callas. Lógicamente, todo ello choca con la idea según la cual

Opera erases gay desire more completely. Opera not only refuses to look at the world from a gay subject position; it creates an artificial world where gay desire cannot even become the object of ridicule and scorn, because it never is allowed to assert its existence.¹⁷

En un ejercicio de reduccionismo sin precedentes, la epifanía de lo cutre revestido de alta cultura se encuentra en la escena en la que el *gay* enfermo de sida Andrew Beckett (Tom Hanks) cuenta a su abogado Joe Miller (Denzel Washington) que le encanta la ópera, y le invita a escuchar el aria “La mamma morta” del tercer acto de *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, lógicamente interpretada por Maria Callas. Vale la pena dejar que sea Adolfo Planet quien describa lo que está pasando y que dejemos que sea él mismo quien valore la escena, cosa que suscribimos al cien por cien:

En ese momento una luz roja invade la habitación. El *gay* sigue la música con la mano, apoyado en un gotero que arrastra por el parqué como un crucificado: “¡Oh!, ese *cello* solitario”. El negro, alucinado por lo que está viendo, tiene la mirada fija en él. El agónico *gay*, minado por el sida,

16 El cuerpo de Maria Callas fue incinerado y sus cenizas fueron arrojadas al Egeo.

17 ABEL, Sam; PALMER, Craig B. “Disappearing Acts: Opera, Cinema and Homoerotic Desire”. TAMBLING, Jeremy (ed.). *A Night at the Opera. Media Representations of Opera*. London: John Libbey & Company Ltd., 1994, pp. 171-172.

se esfuerza en hacer la traducción simultánea: “¡Yo soy divina!” (“¡Loca hasta el final!”, pensará el otro). Después de la escenita que le ha montado, el abogado, se marcha pensativo a su casa, besa a sus hijos, abraza a su esposa embarazada y respira tranquilo: “¡Qué suerte, no ser gay y que no me guste la ópera, porque, si no, me iba a entrar un sida que te cagas!” (...) Hubo algún articulista que dijo incluso que esta película había servido para redescubrir a Callas, aunque nosotros pensamos que lo único que descubrimos fue la enorme ignorancia de Hollywood y lo maniqueos que pueden llegar a ser allí¹⁸.

Claro que desde otra perspectiva, y puestos a ser honestos, hay que reconocer que la música tiene en esa secuencia una incidencia emocional, tanto por el texto como por la propia partitura, adscrita a un verismo que fácilmente puede tocar la fibra sensible del espectador. Al respecto, -y siempre sobre esta escena de la película-, escribe David Schroeder:

The vocal climax arrives on ‘Ah’, a high b held for more than two measures; Unlike a Joan Sutherland or a Caballé whose voice would soar on this note, Callas struggles with it, forcing us to hear the pain in her voice (...), not allowing us to be fooled by a moment of transcendence that arises from the depths of despair. Andrew responds to this fully, his grimace giving the parallel to Calla’s voice and the emotion it evokes. Andrew has not been giving mere commentary; he has become Madeleine through Maria Callas, and her voice becomes his voice. We no longer watch cinema here as he leads us toward the climax; cinema, with sound, visuals and emotion, now gives way to opera¹⁹.

A pesar de todo, nos quedamos con las palabras y las valoraciones de Planet, más que nada por un reduccionismo que nos parece excesivo en el tratamiento de la música preexistente. La fácil identificación de la ópera (y de Maria Callas en particular) con el mundo gay nos parece mucho más sutil e inteligente por la breve escena en la que Bassano se regocija ante la pantalla en la citada escena de *E la nave va de Fellini*. Ese sutil ascetismo contrasta con el neobarroquismo de la película de Demme, engañosa y tramposa, y que convierte el contenido de la misma en un “espectáculo sin significado” (Morley, 1998, p. 104) propio del posmodernismo acrítico que acecha determinado cine contemporáneo.

18 PLANET, *op. cit.*, pp. 123-124.

19 SCHROEDER, David. *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure. The Operatic Impulse in Film*. New York-London: Continuum International Publishing Group, Ltd., 2002, p. 276.

2. (Más) tópicos

Aunque siempre hayamos considerado cualquier tipo de censura como un atentado a la más elemental de las libertades humanas, a veces estamos tentados por solicitar que se prohíba durante un tiempo el uso de determinadas músicas, sobre todo para preservarla de la utilización banal a la que es sometida. Por suerte y por desgracia, el cine ha conseguido, gracias al uso de la música preexistente, resucitar determinadas páginas de la noche del olvido. Pero el éxito de esa resurrección ha redundado en un abuso que a menudo nos ha parecido excesivo e incluso oportunista²⁰. Por ello mismo, *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss, el “adagietto” de la quinta sinfonía de Mahler o el *Réquiem* de Mozart deberían dejar de tocarse durante poco más de una década, para “depurar” esas partituras del uso abusivo a que son sometidas desde los productos audiovisuales: cine, televisión y publicidad. A ellas cabría añadir “Nessun dorma”, el aria que canta Calaf en el tercer acto de *Turandot* de Giacomo Puccini. Dicho sea de paso, no es lo mejor de la ópera, ya que páginas como las dos arias de Liù o “In questa reggia” que canta Turandot en el segundo acto son páginas muy superiores. Pero, claro, queda lo efectivo y lo efectista, y es de suponer que mientras Puccini escribía lo que llegó a ser su ópera póstuma, sabía que la melodía de “Nessun dorma” quedaría en la mente del espectador mucho más que, por ejemplo, “Tu che di gel sei cinta”²¹.

Sarah Brightman adaptó para uno de sus conciertos –verdaderos homenajes al “kitsch”– el aria de Puccini; un vendedor de teléfonos móviles llamado Paul Potts se convirtió en celebridad mundial después de haber ganado un concurso de la televisión británica; el tenor invidente Andrea Bocelli²² hizo sus primeros pinitos en el mundo del famoseo lírico con su interpretación del aria de Calaf... e incluso el Barça de Pep Guardiola usó ese fragmento operístico: el entrenador catalán animó a los jugadores del F.C. Barcelona con un vídeo realizado ex profeso poco antes del partido que en el año 2009 dio al Barça la Copa de Europa. “Viva la vida” de

20 RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 13-32, pp. 14-15.

21 Franco Alfano, que terminó la partitura dejada inconclusa por Puccini a raíz de su muerte, echó mano de la melodía central de “Nessun dorma” para los últimos compases con los que dio por finalizada la pieza del músico de Lucca.

22 Otro ejemplo del buenismo mediático: Bocelli, un tenor al que podríamos calificar como de objetivamente malísimo, es estrella exclusiva del sello Decca (¡). Y que sea malo no tiene nada que ver con su ceguera. Hay otro tipo de ceguera (o de sordera en este caso): la de los que se deleitan con sus discos.

Coldplay y “Nessun dorma” de *Turandot* de Puccini formaron parte de aquel producto, en un principio de uso privado pero que a los pocos días de su pase a los jugadores del equipo, se difundió a los medios²³.

Entre los muchos usos que se han hecho de la célebre aria pucciniana, quizá uno de los que más llaman la atención en el cine contemporáneo, está el de *Mar adentro* de Alejandro Amenábar (2004). En un momento dado, el tetrapléjico Ramón Sampedro vive una situación onírica en la que se imagina saliendo por la ventana y volando hasta llegar a encontrarse con su novia. Se escucha a partir de entonces “Nessun dorma” con una clara intención emocional. Como dijimos en su día a propósito de la utilización del aria en la película de Amenábar,

El uso de esa célebre partitura se nos antoja en este caso un recurso fácil, habida cuenta de la textualidad de lo que canta Calaf (especialmente el triunfalista y épico « All'alba vincerò ») y su relación con el personaje protagonista (...). Bajo nuestro punto de vista, Amenábar peca de excesivamente sensiblero con el uso de la música pucciniana²⁴.

Vista en perspectiva y con cierta distancia, hay que reconocer que la utilización de la música de Puccini produce un efecto emocional inmediato al espectador. Pero insistimos en el aspecto de la sensiblería y, en consecuencia, en el uso abusivo del fragmento de la ópera. Más que nada por una cuestión de legitimidad respecto a la partitura a la cual pertenece. Es obvio que el cine puede ser un difusor y divulgador de la ópera, pero la ópera no tiene que pagar el precio de lo banal y lo fácil, especialmente cuando se utiliza su música con finalidades que (ni que sea a nivel textual) poco o nada tienen que ver en base a su procedencia. Es más, nos atrevemos a intuir que de no haber sido por el fenómeno de los llamados “tres tenores”, el aria de *Turandot* no habría tenido tanta incidencia en el terreno del audiovisual posmoderno²⁵. El tópico, pues, se ha impuesto a partir del uso reduccionista de unas determinadas piezas. Y *Mar adentro* cae en ese tópico, sin más legitimidad que el uso emocional. A diferencia

23 El vídeo incluye imágenes de *Gladiator* de Ridley Scott, además de jugadas del equipo filmadas a lo largo de aquella temporada. Cfr: <<http://www.youtube.com/watch?v=IikV-YGK0IU&feature=related>> [Consulta: 16 de abril de 2010].

24 RADIGALES, Jaume. “Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine”, *op. cit.*, p. 206, n.p.p. 270.

25 A raíz del concierto que en 1990 celebraron en las Termas de Caracalla Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y Josep Carreras, el aria de Calaf se popularizó alrededor del mundo gracias a la interpretación conjunta que de ella hicieron los tres tenores citados.

de la modernidad, en la que el discurso deviene categoría en sí misma, el cine posmoderno convierte en categoría una anécdota, en este caso musical: el capricho, la predilección de Amenábar por ese tipo de música, la tosquedad y banalidad del texto de la ópera (por ejemplo la frase “All’alba vincerò!” y que hace referencia al futuro triunfo del protagonista) no son más que muestras de una utilización de la música operística tan banal como previsible.

3. La ópera filmada o el peligro del videoclip

En más de una ocasión nos hemos referido a las tipologías que, a lo largo de la historia del cine, han dado lugar a la ópera filmada, entendida como una forma discursiva con elementos narrativos propios²⁶. La llamada *Film Opera* no es un “género” en sí mismo, sino un modo de presentar la ópera como si se tratara de una película convencional, narrativa y con todas las características inherentes a un producto de ficción. De hecho, la ópera es ficción en sí misma, aunque las dificultades de producción por una parte y, por otra, la gestualidad y el concepto escénico distintos de lo que se ve en un escenario y lo que se ve en pantalla, hayan dado lugar a escasos productos realmente notables y que merezcan pasar a la historia como grandes hitos cinematográficos. Para que esto ocurra, el producto debe tener entidad propia, narratividad eficaz y plantear el sano equilibrio entre la artificiosidad de la ópera y el verismo ilusorio del cine, sin que una desequilibre al otro. Y esto, claro, no es fácil y pocas veces el entente ha dado lugar a productos de referencia²⁷.

A lo largo de la última década, distintas producciones han mantenido viva la actividad de la ópera filmada, es decir trasladar un título lírico a la gran pantalla con recursos narrativos propios. Nos hemos referido en otras ocasiones a la adaptación que dirigió Kenneth Branagh de *La flauta mágica* (2006) o a dos incursiones puccinianas: *Madama Butterfly* de Frédéric Mitterrand (1995) y *Tosca* de Benoît Jacquot (2001). En todas ellas, las nuevas tecnologías y una narrativa de corte posmoderno (especialmente en el caso de Branagh) daban un nuevo enfoque a las posibilidades de adaptación de la ópera al cine.

Vamos a ocuparnos ahora de una película no estrenada comercialmente en España y ni siquiera (almenos en el momento de redactar estas líneas)

26 RADIGALES, “La ópera y el cine...”, *op. cit.*, p. 70.

27 No vamos a citarlos porque ya nos hemos referido a ellos en más de una ocasión, pero los nombres de Bergman, Straub y Huillet, Losey o Syberberg son de los pocos que han realizado verdaderas obras maestras al respecto.

distribuida en formato DVD. Se trata de la producción austriaca *La bohème* dirigida por Robert Dornhelm (2008) y con dirección musical de Bertrand de Billy. Hasta la fecha, que sepamos, esta es la última de las óperas filmadas realizadas. Su estreno en la Staatsoper de Viena fue un acontecimiento cultural y social en la capital austriaca, tanto por la película en sí misma como por el glamuroso plantel protagonista: la pareja artística que forman el tenor mejicano Rolando Villazón y la soprano rusa Anna Netrebko. Cantantes exclusivos del sello Deutsche Grammophon²⁸, los dos artistas han visto favorecidas sus carreras por el hecho de actuar juntos muy a menudo, con buen y carismático entente entre ambos y con buenos y, no lo olvidemos, rentables beneficios en taquilla y en las cuentas corrientes de mánagers y productores y distribuidores fonográficos, a pesar de la crisis que atraviesa el sector.

Precisamente, lo que hace la película de Robert Dornhelm es explotar el filón del “morbo” de la pareja protagonista. Ni que decir tiene que una ópera como *La bohème* pucciniana, apoteosis del melodrama, sirve en bandeja las intenciones ya no cinematográficas, sino puramente comerciales del producto, cosa que le augura de antemano un éxito seguro.

La película se rodó en estudio, en Viena, y reconstruye con todo lujo de detalles el París en el que se ambienta una ópera inspirada, como se sabe, en las *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger. Detalles que no escapan de una visión idealizada, de un París de cartón piedra, y que muestra expresamente su artificio, muy en la línea de ese otro París (magistral, por cierto) que Baz Luhrmann representó en *Moulin Rouge* (2002).

El resultado, pues, da lugar a una película muy desigual, fragmentada en cuanto al elemento discursivo, endeble desde el punto de vista dramático y previsible desde la óptica estrictamente visual. Una pieza que no aporta absolutamente nada al catálogo de óperas filmadas documentadas hasta el momento, y que se adscribe en muchos momentos al modelo videoclip en muchos de sus fragmentos, por ejemplo el final del tercer acto.

La película se filmó en soporte play-back, pero en muchas escenas es sólo la orquesta lo que suena en pregrabación, de modo que los cantantes interpretan en directo las partes cantadas de la partitura pucciniana. El modelo que Joseph Losey había impuesto en su adaptación de la mozar-

28 Netrebko ha grabado para el sello amarillo todos sus discos, a excepción de los que se distribuyeron con la participación del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, del que la soprano formaba parte. Aquellos discos, que permitieron conocer diversas óperas rusas clásicas, fueron grabados para el sello Philips –propiedad de Universal hasta la desaparición del sello-, mientras que Villazón empezó grabando sus primeros discos en Virgin, propiedad de EMI, antes de firmar contrato exclusivo para Deutsche Grammophon.

tiana *Don Giovanni* (1979), en la que los rectitativos secos se cantaban en directo, pareció imponerse en el rodaje de esta *Bohème* ambientada en un París que algún sagaz crítico definió como “de turistas”²⁹.

La mezcla entre pasajes en blanco y negro y color, el fuera de campo, algunos pasajes en los que se oye el play-back de orquesta y voz sin que se vea cómo cantan los intérpretes, dan ese toque posmoderno prototípico de una manera de entender el videoclip³⁰. Un enfoque tan respetable desde lo estético como inútil desde la concepción narrativa, cosa que choca de lleno con la función social (y en consecuencia ética) de todo acto artístico. La película, además, no tiene una adecuada dirección de actores y deja, por ejemplo, que Rolando Villazón dé rienda suelta a su peculiar histrionismo, que si bien en un escenario puede resultar efectivo, en pantalla y con el primer plano resulta excesivo.

Decíamos al principio que esta película no ha sido estrenada comercialmente en salas de cine de España y es de suponer que nunca llegará, a pesar de una posible distribución en DVD. En todo caso, comercialmente el producto no creo que tenga gran rentabilidad, habida cuenta de lo endeble de su calidad y de su discursividad.

4. Un documental

En lo (poco) que llevamos de siglo XXI, el documental vive un auge impensable en décadas anteriores. Me refiero al documental con distribución y exhibición para las salas de cine, a menudo con permanencia más o menos prolongada a pesar, claro, de una exhibición limitada a una o como máximo dos salas. Ignorar el uso que el “género” documental ha hecho de la música preexistente en general, clásica en particular y operística en concreto, es cuando menos poco responsable, habida cuenta de la capacidad “narrativa” o incluso con funciones metonímicas que puede tener dicha utilización.

Carles Balagué es uno de los cineastas catalanes con una trayectoria más seria y coherente en el terreno del documental. Sus incursiones en el mundo de la Barcelona de la doble moral en un documental sobre los *meublés* como *La casita blanca* (2002), su retrato de un criminal como *El Arropiero* (2008) o el estado de la cuestión en las relaciones entre Madrid y Barcelona con la película *De Madrid a la lluna* (2006), dan a la obra de Balagué una consistencia incontestable, valga el juego de palabras.

29 PICARD, *op. cit.*

30 KAPLAN, E. Ann. *Rocking around the clock. Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*. London: Routledge, 1987, p. 49.

Su último trabajo es *La bomba del Liceu* (2009), película documental que va más allá de la crónica de los hechos acaecidos en el teatro operístico barcelonés cuando, el 7 de noviembre de 1893, el anarquista Santiago Salvador lanzó dos bombas a la platea. Una de ellas, al explotar, provocó una masacre entre los asistentes a una función de la rossiniana *Guglielmo Tell*³¹.

La película de Balagué parte de la bomba asesina para retratar las inquietudes sociales de la Barcelona de finales del siglo XIX, la anarquía, la ópera y el Liceu de entonces y, a modo de epílogo, una reflexión sobre la pena de muerte³².

La película cuenta con intervenciones de historiadores, periodistas, escritores e intelectuales que reconstruyen e interpretan los hechos, a la luz de la documentación correspondiente. También participan en este trabajo historiadores de la ópera y del Liceu (Roger Aliet, Joaquim Iborra), el actual maestro apuntador del teatro (Jaume Tribó) y Miguel Lerín, agente artístico y biznieto del tenor Francesc Viñas.

El Liceu aparece como telón de fondo en muchas de las intervenciones de los personajes que aparecen en pantalla: el escenario, la platea, los palcos, el vestíbulo y el salón de descanso conocido como “salón de los espejos” actúan como marco escenográfico en una línea que vincula la película de Balagué con otras ambientadas y filmadas parcial o íntegramente en el Liceu barcelonés³³.

Lo que interesa aquí es ver de qué modo utiliza Balagué la música operística. A falta de poder disponer de una copia en DVD que nos permita analizar todos y cada uno de los fragmentos, y con el recuerdo del visionado en cine y las notas tomadas en la oscuridad de la sala, nos permitimos (con el compromiso de dedicar a esta película un trabajo más completo) sintetizar que Balagué usa grabaciones antiguas, muy pertinentes en cuanto a sus intérpretes, muchos de ellos habituales en el Liceu de los años diez,

31 Se mantiene el título italiano (a pesar de que la ópera se hubiera compuesto originalmente en francés) porque así es como se ha representado siempre en el Liceu, incluso la fatal noche de la bomba.

32 Santiago Salvador fue ejecutado al garrote vil en un solar ocupado hoy por una plaza y un instituto. Sus alumnos son los que reflexionan acerca de la pena de muerte.

33 Podríamos documentar, por ejemplo, *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Gayarre* (Domingo Viladmita, 1958), *Circus world* (Henry Hathaway, 1964), *Romanza final* (José María Forqué, 1986), *Un submarí a les estoalles* (Ignasi Pere Ferré, 1990), *La febre d'or* (Gonzalo Herralde, 1993), *The Life of David Gale* (Alan Parker, 2003) y *Rock & Cat* (Jordi Roigé, 2006), además de la película de Balagué objeto de este epígrafe.

veinte y treinta del siglo XX. Lógicamente, y teniendo en cuenta que el atentado en el teatro se produjo en 1893, no pueden utilizarse grabaciones de aquel año, sencillamente porque no existen, aun cuando algunos cantantes que se escuchan en la cinta (Riccardo Stracciari, Titta Ruffo, Mercè Capsir, Enrico Caruso) ya hubieran nacido por aquel entonces o estuvieran a punto de hacerlo. El enfoque, pues, es acertado para dar a entender un pasado y un testigo histórico de la Barcelona de aquellos años.

Sin embargo, la de Balagué no es una película sobre el Liceu ni sobre ópera. No se centra, de hecho, ni en la bomba ni en la vida del propio teatro. Se sabe (y se explica a lo largo del documental) que de los atentados anarquistas en la Barcelona del siglo XIX, el del Liceu fue el menos relevante en cuanto a número de muertos o incluso en relación con la significancia de las víctimas. Contó mucho más el espacio, simbólico (un escaparate de la burguesía), y sus circunstancias. Por ello mismo, la música que aparece en la cinta actúa también desde su vertiente simbólica. Pero su uso no es tan inocente como pudiéramos pensar, ni se reduce a su meritoria selección, rigurosa en términos historiográficos. Al contrario, la utilización de la música operística por parte de Balagué redundaba en el hecho, tan manido, de recordar que la ópera ha sido una forma utilizada en algunos momentos de su historia como escaparate social (de hecho, como el propio teatro de ópera). Utilizando el recurso de grabaciones preexistentes de principios de siglo, Balagué se acerca al mismo ideario que Woody Allen mantiene en una película como *Match Point* (2005), en la que las grabaciones de música operística cantada por tenores como Enrico Caruso sirven para definir una clase social elevada y distante, que vive anclada en su mundo y alejada de otras realidades. Balagué, pues, insiste en un tópico que resulta muy discutible, porque contribuye a perpetuar un cliché que debería haberse ya superado: la ópera es la ópera, y el uso que de ella se ha hecho no tiene que ver con la lírica entendida como arte musical y teatral. Parece como si a través de su cinta, el cineasta catalán permaneciera fiel al discurso según el cual la ópera es un espectáculo caro, clasista y para la alta sociedad. Y ya hemos visto más arriba que no es así.

5. Saura y Mozart: *Io, Don Giovanni*

Carlos Saura inauguró, fuera de concurso, la edición del Festival de Málaga del 2010 con *Io, Don Giovanni* (2009). La producción y el rodaje de la película, no exentos de dificultades, se hicieron en la Ciudad de la Luz de Alicante, Roma y Praga. Los compositores Roque Baños y Niccolò Tescari supervisaron la filmación de las escenas musicales.

La película de Carlos Saura se centra en la biografía y la vida agitada de Lorenzo Da Ponte, e insiste de modo especial en sus escarceos amorosos. El punto de partida es el encuentro (real aunque mal documentado) entre Mozart, Giacomo Casanova y el citado Da Ponte en Praga, a raíz del estreno de la ópera *Don Giovanni* con libreto dapontiano y música mozartiana en la capital bohemia. Saura contó en el reparto musical con el joven barítono Borja Quiza, que asume el papel de Don Juan³⁴. Lógicamente, gran parte de la cinta se ilustra con fragmentos de la ópera de Mozart, aunque también de *Le nozze di Figaro* y de músicos contemporáneos como Gazzaniga y Salieri, además de notas vivaldianas.

A lo largo de la cinta, a Saura le puede más la forma que el fondo. Y recurre a tópicos que parecen arrancar de lo que apuntó Milos Forman en la adaptación de la obra teatral *Amadeus* llevada al cine en 1984: la identificación entre Mozart y el libertino, la relación vida-eros-muerte a partir de la escena final de la ópera *Don Giovanni* y, sobre todo, ese gusto por la teatralidad excesiva, por el uso de la máscara para contar una historia endeble y de interés más que relativo... aunque con la música operística como fondo y como artificio vacuo.

La película de Saura es un trabajo flojo y, a pesar de su apariencia lujosa, muy desgarrada y desordenada. Ni la historia resulta interesante ni la opción estética de la película me parece ejemplar. Y eso que, dejando de lado la vida de Mozart, la de Casanova y la de Da Ponte son apasionantes. De los dos primeros ya hay suficiente filmografía, pero el tercero ha perdido, al menos ahora, una buena oportunidad. Incluso el encuentro en Praga, en 1787, entre los tres hombres en el entorno de la ópera mozartiana sobre el libertino por excelencia en clave mítica como es *Don Giovanni* podría haber dado pie a un producto mucho más sustancial.

Lo que me preocupa más de la película son las imprecisiones, inexactitudes o directamente errores garrafales a nivel histórico, y que pasan por un tratamiento de elementos musicales del todo equivocados. Por orden de aparición, estas son las inexactitudes históricas:

- 1781. Estamos en Venecia. Da Ponte ve una representación, en la calle, de una ópera sobre Don Juan. Se trata del *Don Giovanni* de Gazzaniga: esta ópera se estrenó (como la de Mozart) en 1787, seis años después de lo que muestran las imágenes.
- 1781. Da Ponte llega a Viena y se encuentra con Mozart. Los

34 Al respecto, el barítono gallego habla del oficio de cantante de ópera en el cine en la entrevista concedida a Sergi Sánchez en el nº 120 de la revista *Ópera actual* (mayo 2009), pp. 26-27.

dos hombres no se conocieron hasta el 1783. Por otro lado, cuando se saludan lo hacen a la manera masónica. Da Ponte no era francmasón, y Mozart no entraría en las logias hasta el 1784.

- En este primer encuentro, Mozart toca al órgano una pieza de J.S. Bach. El compositor de Salzburgo no descubrió Bach hasta el 1782, cuando el Barón Van Swieten le abrió su biblioteca musical, con manuscritos y obras diversas del maestro de Eisenach.

- 1782. En el teatro, oímos el aria “Un bocconcín de amante”, de la ópera *La grotta di Trofonio*, de Salieri. Esta ópera no se estrenó hasta el 1785.

- 1786. Durante unas funciones de *Le nozze di Figaro* en Praga, vemos a la soprano Adriana Ferrarese del Bene cantando la ópera de Mozart. Falso: la Ferrarese cantó una reposición de la ópera en Viena, pero en 1789. Fue para esta ocasión que el compositor escribió las arias “Un moto di gioia” y “Al desio di chi t’adora”.

- Da Ponte y Salieri proponen a Mozart la escritura de *Don Giovanni*. Salieri no tuvo nada que ver en esta propuesta. Da Ponte propuso el tema, pero el encargo no venía del emperador (como se dice en la película), sino del empresario Guardasoni, de Praga.

- 1787. Constanze, esposa de Mozart, debe frecuentar balnearios y Mozart está prácticamente en la miseria. Inexacto: los cuidados de Constanze comenzaron en 1791 y en 1787 el músico aún no vivía con tantas precariedades.

- Otoño de 1787, en Praga. Durante los ensayos de la ópera, Mozart recibe la noticia de la muerte de Leopold, su padre. Este traspaso tuvo lugar el 28 de mayo de ese mismo año.

- Praga, 1787. Estreno de *Don Giovanni*. Allí cantan la Ferrarese y la también soprano Caterina Cavalieri. Falso: la primera no cantó esta ópera y la segunda cantó las funciones de Viena, en 1788, como Donna Elvira. Elvira de Praga fue Catalina Micelli. Además, Cavalieri canta “Mi tradi”, un aria que se escribió para las funciones vienesas.

- Praga, 1787. Estreno de la ópera. La presencia del emperador tampoco es cierta, porque José II no asistió en Praga (tampoco pudo estar Da Ponte), sino en Viena, donde dijo que la ópera era “una ópera difícil de digerir para mis vieneses”.

Hay, además, algunos despropósitos: Annetta es un amor de juventud de Da Ponte, alumna de Mozart al cabo de unos años. Durante un ensayo de una ópera, la joven violonchelista (¿había mujeres violonchelistas a

finales del siglo XVIII?) suple a un músico de la orquesta. Durante el ensayo, los músicos van vestidos de uniforme, cosa harto improbable en un ensayo.

La idea de la muerte persiguiendo Mozart, con el Commendatore como transposición de Leopold (el padre recientemente fallecido) es un tema ya explotado, por ejemplo en *Amadeus*. En la película de Saura se ve también la escena de la bajada a los infiernos de Don Juan, con soluciones similares a las que Josef Svoboda diseñó para la película de Milos Forman inspirada en la obra homónima de Peter Shaffer.

Tampoco tiene mucho sentido la música de Vivaldi insertada en medio de la apertura de *Don Giovanni* o con apariciones recurrentes, a modo de leitmotiv: por mucho que Vivaldi fuera un compositor veneciano muerto en Viena, su música no tiene nada que ver con la realidad que rodeó Mozart o Da Ponte.

En definitiva, la película de Saura es una fantasía en torno al tema del donjuanismo y sobre la figura de Lorenzo Da Ponte. Pero ni explora la psicología, ni aprovecha la rica biografía, bien documentada aparte de las *Memorias* que nos legó el veneciano amigo de Casanova. Musicalmente, ya he mencionado los errores y las imprecisiones. Todo ello hace del filme un producto absolutamente prescindible.

Conclusiones

Vivimos un momento de encrucijada. Las nuevas tecnologías parecen incidir en el discurso cinematográfico, y esas nuevas tecnologías condicionan el uso y el disfrute de la ópera como arte. Todo ello no hace más que plantear nuevas cuestiones en cuanto a la relación entre la música y la imagen. De momento, nos parece que la forma puede ante el fondo, cosa que es especialmente notoria en el terreno de las relaciones entre la ópera y el cine, sea desde la vertiente que sea. Habrá que ver, en un futuro, cómo se encauzan dichas relaciones.

A pesar de todo, el uso de la ópera en cine parece una constante cada vez más normalizada en sistemas de producción de todo tipo. En ese sentido, no quisiera terminar sin dejar de recordar que entre los estudios sobre la música en el cine español, faltan reflexiones sobre el uso de la ópera en nuestro cine. Terreno propicio para la realización de una o más tesis doctorales, hay abundante filmografía para ahondar en el estudio de estas relaciones y desde prismas y enfoques diversos. Un espacio como el simposio que nos reúne es el lugar idóneo para recordar la necesidad de la elaboración de estos estudios.

Bibliografía

ABEL, Sam; PALMER, Craig B. "Disappearing Acts: Opera, Cinema and Homoerotic Desire". TAMBLING, Jeremy (ed.). *A Night at the Opera. Media Representations of Opera*. London: John Libbey & Company Ltd., 1994, pp. 169-192.

BARNES, Jennifer. *Television Opera. The Fall of Opera commissined for Television*. Woodbridge: The Boydell Press, 2003.

KAPLAN, E. Ann. *Rocking around the clock. Music Television, Potmodernism & Consumer Culture*. London: Routledge, 1987.

MORLEY, David. "El posmodernismo: una guía básica". CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (comps.), *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 85-107

PICARD, Anna. "La bohème, Robert Dornhelm" (2009), en <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/la-bohegraveme-robert-dornhelm-115-minsbrthe-full-monteverdi-john-la-bouchardiegravere-60-mins-1223871.html>> [Consulta: 19 de abril 2010]

PLANET, Adolfo. *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2003.

RADIGALES, Jaume. "Usos y abusos de la música clásica en el cine. Estudio de casos". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 13-32.

RADIGALES, Jaume "La ópera y el cine: afinidades electivas". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 59-84.

RADIGALES, Jaume. "Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine". OLARTE, Matilde: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 197-215.

SÁNCHEZ, Sergi. "La ópera en pantalla grande". En *Ópera actual*, nº116 (diciembre 2008), pp. 36-37.

SCHROEDER, David. *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*. New York-London: Continuum International Publishing Group, Ltd., 2002.

APUNTES SOBRE LA “MÚSICA VISUAL” DE LA ÓPERA D.Q. (DON QUIJOTE EN BARCELONA)

Rebeca Ríos Fresno
Universidad de Valladolid

Resumen

Este artículo presenta la ópera de La Fura dels Baus *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* y plantea de qué modo su producción trascendió los límites del formato tradicional al ser concebida como una experiencia interactiva. En el proceso de creación, la compañía teatral habilitó un programa de edición musical e hizo partícipes de él a internautas anónimos cuyas aportaciones sonoras fueron transformadas en fragmentos audiovisuales que pasaron a formar parte del montaje final. Este hecho cuestiona la suficiencia de los soportes tradicionales y la validez de los procesos comunicativos convencionales en la escena lírica contemporánea.

Las últimas décadas han visto florecer en España un renovado interés por la música escénica. Grandes producciones, obras de cámara, de bolsillo e, incluso, televisivas, nutren el catálogo lírico nacional desde los años setenta. Salvo destacadas excepciones, previas a la Generación del 51, éste había sido un género poco visitado durante la dictadura franquista¹. Sin embargo, la renovación vocal llevada a cabo por representantes de la vanguardia como Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930), Josep María Mestres-Quadreny (1929) y Ramón Barce (1928-2008) ejerció una importante influencia en aquellos compositores que iniciaron su carrera

1 Diversos autores señalan, por su calidad o volumen de producción, a Roberto Gerhard (1896-1970), Antoni Massana (1890-1966) y Xavier Montsalvatge (1912-2002) como la terna más destacada en el terreno operístico durante la dictadura de Francisco Franco (1936-1975). Cf. ELI, Victoria *et al.* “Ópera”. CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 112 y 113; y FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009, pp. 113-115.

Es necesario aclarar que no todos los compositores integrantes de la Generación del 51 participaron en los procesos de ruptura lingüística. Cf. MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1989, pp. 211-264.

compositiva en el período socio-político de transición hacia un gobierno democrático². A ello hay que sumar la proyección que tuvieron en España tanto el arte de acción como las corrientes escénicas surgidas en oposición al teatro épico³. De manos del colectivo ZAJ, fundado en 1964 por el propio Barce junto a Walter Marchetti (1931) y a Juan Hidalgo (1927), la nueva dramaturgia revalorizó parámetros hasta entonces secundarios como el gestual o el visual, e hizo una llamada de atención sobre la figura del espectador. Al calor de esta nueva concepción artística surgieron producciones en las que, bajo la categorización de “teatro musical”⁴, todos los elementos escénicos interactuaron con el objetivo de ofrecer espectáculos en continua evolución. La combinación de actores y público, de escenario y espacio urbano, y, más tarde, de espectador e internauta o de mundo físico y ciberespacio, desafió los procesos comunicativos al uso. El género operístico se presentó, por lo tanto, como un atractivo campo de experimentación que progresivamente encontró el apoyo institucional necesario para ser desarrollado⁵.

En este camino iniciado en el último tercio del siglo XX, la ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* es una de las producciones más ambiciosas⁶. La obra fue estrenada en el año 2000 en el Gran Teatro del Liceo de Bar-

2 Los primeros núcleos experimentales fueron (el año de fundación se indica entre paréntesis): en Madrid, el Grupo Nueva Música (1958) y el Ciclo *Tiempo y música* (1959) del que surgió *Alea* (1965), y, en el área catalana, los conciertos de *Música Abierta* (1960) organizados por el Círculo Manuel de Falla (1947), el Conjunt Català de Música Contemporània (1968) y el Laboratorio Electroacústico Phonos (1973). Cf. MARCO. *op. cit.*, pp. 211-249. Sobre las características históricas, técnicas y estéticas de la renovación vocal en este período, véase PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997, pp. 60-172.

3 En los años sesenta se desarrolla en España un nuevo teatro, heredero remoto de la vanguardia de principios de siglo, de manos de José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925) y Miguel Romero (1930). Junto a él encontramos propuestas independientes alejadas de los escenarios convencionales de manos de Els Joglars o el grupo Tábano, quienes a finales de la década sientan las bases de una tendencia vinculada al espacio urbano en la que cobran especial relevancia elementos plásticos, coreográficos y musicales.

4 ELI. *op. cit.*, p. 113. Los escritos de Ramón Barce sobre el teatro musical contemporáneo están recogidos en DIOS, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

5 Cabe destacar aquí la labor de mecenazgo ejercida durante los años ochenta y noventa por la Sala Olimpia de Madrid y por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

6 FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 120.

celona siguiendo una propuesta escénica ideada por la compañía teatral La Fura dels Baus. En conjunto se trata de una producción compleja cargada de interés para el investigador ya que, en virtud de una red de información omnidireccional *online*, amplió la categorización del género y proyectó sugerentes dimensiones significantes en torno a su definición como producto artístico. A través del *software* libre FMOL (siglas de *Faust Music On Line*), programado *ad hoc* para los espectáculos de La Fura, internautas anónimos crearon esculturas sonoras con el objetivo de formar parte del espectáculo y, de este modo, superar su función como receptores. La creación simultánea del libreto, de la música y de los componentes escénicos propició que se ensanchasen las fronteras disciplinares de la obra al incluir en ella fragmentos audiovisuales desarrollados a partir de estas contribuciones electrónicas cuyo contenido no había sido prefijado.

El objetivo del presente artículo es subrayar el alcance de esta metodología de trabajo en la red, situada a medio camino entre la investigación artística y el consumo de la sociedad de masas. Para ello el texto se ha dividido en dos apartados más una conclusión. El primero contextualiza el montaje de La Fura mientras que el segundo plantea brevemente qué implicaciones conceptuales conlleva la inclusión del audiovisual dentro de una producción como *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*.

Un proyecto titulado *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*

El año 2000 el grupo catalán La Fura del Baus llevó a la escena lírica una libre revisión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* en colaboración con el Gran Teatro del Liceo. Esta elección temática estuvo motivada por la posibilidad de ofrecer al público barcelonés una lectura particular del mítico relato cervantino, hacedor de valores universales. Para alcanzar tales objetivos se contó con la participación de Justo Navarro (1953) y del compositor José Luis Turina (1952), ambos bajo las indicaciones del arquitecto Enric Miralles (1955-2000).

La Fura dels Baus: dels teatro callejero a la escena operística

La Fura dels Baus es un colectivo fundado en Barcelona 1979. Bajo la definición de “grupo teatral urbano”, en sus inicios se sirvió del espacio público como ámbito escénico de actuación distinto del tradicional. En este sentido se mostró heredero directo de las prácticas performativas lideradas desde los años cincuenta en el ámbito catalán por el poeta Joan Brossa (1919-1998) y revitalizadas por el arte conceptual a finales de la década de los sesenta, así como de movimientos urbanos cercanos al *hip-*

pie y al *punk*. Sin abandonar las presentaciones callejeras de sus inicios, pronto la compañía trasladó el grueso de sus propuestas a recintos tales como mataderos o cárceles, propicios para la exploración de particularidades arquitectónicas. Al mismo tiempo incorporó en la base de su trabajo una amplia gama de recursos escénicos entre los que cabe mencionar la música, el movimiento, el uso de materiales naturales e industriales, la aplicación de nuevas tecnologías y la implicación del espectador directamente en el espectáculo.

Tras veinte años presentando montajes con una importante presencia de lo digital y realizando incursiones en un mundo cercano a la performance *mecatrónica*⁷, la compañía incluyó en su programación el género operístico; un formato que podría considerarse *a priori* ajeno a sus espectáculos habituales y, desde luego, a su público mayoritario. En él, sin embargo, el grupo reconoció una afinidad estilística que le permitió plasmar en escena sus particulares visiones tecno-románticas del concepto *obra de arte total* wagneriano⁸. Abordadas desde una concepción escenográfica compleja, sus propuestas aparecen revestidas de un lenguaje dramático, vitalista e impactante, con predominio del aspecto visual. Todas ellas se caracterizan por la presencia en un mismo espacio de múltiples prácticas y soportes artísticos articulados mediante dispositivos mecánicos, elementos circenses y recursos multimedia, herederos de sus primeros espectáculos.

La aventura lírica comenzó en 1996 con sendas versiones de la cantata *La Atlántida* (Manuel de Falla y Ernesto Halffter, 1946) y de *El martirio de San Sebastián* (Claude Debussy, 1911). La línea esbozada con estas dos producciones siguió trazándose con *La condenación de Fausto* (Héctor Berlioz, 1846), primera obra de una trilogía ópera-cine-teatro, el presente

7 La *mecatrónica* es una especialidad de la ingeniería que diseña aplicaciones concretas en las que distintas ramas de la electrónica se combinan con elementos de computación.

8 Los montajes líricos de La Fura dels Baus y sus correspondientes estrenos, entre los años 1996 y 2010, son: la cantata *La Atlántida* (estreno: 1996, Catedral de Granada. Festival de Música y Danza de Granada); *El martirio de San Sebastián* (estreno: 1996, Teatro de l'Òpera di Roma); *La condenación de Fausto* (estreno: 1999, Felsenreitschule del Festival de Salzburgo); *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* (estreno: 2000, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *La flauta mágica* (estreno: 2003, Trienal del Rhur); *El castillo de Barbazul* en combinación con *Diario de un desaparecido* (estreno: 2007, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *Orfeo* (estreno: 2007, barco Naumon, Barcelona); la tetralogía de *El anillo del nibelungo* (estreno: 2007-2009, Palacio de las Artes de Valencia); *Viaje de Miguel (Luz: los siete días de la semana)* (estreno: 2008, Wiener Festwochen); *El Gran Macabro* (estreno: 2009, Teatro de L'Òpera de Bruselas); *Tannhäuser* (estreno: 2010, Teatro alla Scala de Milán); y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (estreno: 2010, Teatro Real de Madrid).

D.Q. (Don Quijote en Barcelona) y una libre interpretación de *La flauta mágica* (W.A. Mozart, 1791) apoyada en textos del filósofo Rafael Argullol (1949) con un manicomio como telón de fondo. Tras ellas llegaron *Sobre los acantilados de mármol* (2002), basada en el texto homónimo del filósofo alemán Ernst Jünger (1895-1998), *El castillo de Barbazul* (Béla Bartók, 1911) en combinación con *Diario de un desaparecido* (Leoš Janáček, 1919), y *Orfeo* (Claudio Monteverdi, 1607), presentada en el año 2007 en conmemoración del cuarto centenario de su estreno en la corte de Mantua. La tetralogía de *El anillo del nibelungo* (Richard Wagner, 1874), el cósmico *Viaje de Miguel* (Karlheinz Stockhausen, 2003) y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (Kurt Weill, 1930) son los últimos montajes hasta la fecha. Entre toda esta producción dramática el Quijote de Barcelona sigue siendo uno de sus proyectos más personales al no constituir una obra previa de repertorio y haber nacido íntegramente del ingenio furero.

¿Por qué don Quijote? Recreación del mito y desarrollo escénico-argumental

Hoy en día cualquier ejemplo de literatura caballeresca remite a *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605 y 1615). Continuamente el texto es recreado en forma de más novelas, cómics, películas y otras apropiaciones, porque el personaje es un héroe generador de nuevas imágenes y fábulas; un personaje mítico, como Fausto o don Juan, convertido por el inconsciente popular en un ser pseudo-histórico en torno al que no dejan de inventarse producciones artísticas y cuyas interpretaciones son inagotables. En nuestro país, el arquetipo quijotesco abarca todas las formas y estilos musicales hasta llegar a la ópera intertextual por excelencia que es *Don Quijote* (2000), de Cristóbal Halffter⁹. Es este formato, el operístico, el que alberga las mejores recreaciones, adaptaciones y revisiones musicales del mito. Especialmente desde la década de los sesenta, con el surgimiento de un generalizado interés por la experimentación fonético-semántica y los procesos desfragmentadores del lenguaje, el género amplió el campo de sus ambiciones diversificando su temática y abriéndose a nuevas prácticas formales. A partir de entonces fue capaz de abordar cuestiones filosóficas tales como el poder o la justicia, al tiempo que propuso relecturas audaces de grandes textos de la literatura universal. Siempre fiel a su bagaje de artificio, el género se nos muestra

9 GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 339-379.

ahora renovado al adoptar formas de expresión tomadas de otras artes y poner a prueba su capacidad de adaptación a las exigencias socio-políticas y estéticas de nuestra época. En el caso de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, el mundo imaginario que rodea al protagonista enraíza con el interés de La Fura en crear una historia espectacular acorde con las inquietudes de una sociedad expandida en el espacio virtual y, por qué no decirlo, con la categoría del recinto que acogió su estreno.

El germen de la obra es la evocación del desengaño sufrido por Alonso Quijano en compañía de Sancho Panza en los capítulos 64 y 65 de la segunda parte del libro original. El hidalgo exterioriza por primera vez su vulnerabilidad ante un bergantín turco, una situación que vaticina el final de sus andanzas. “Por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas”¹⁰, señor y escudero viajan a Barcelona con el fin de acallar las injurias volcadas sobre sus nombres en un texto salido de una imprenta catalana¹¹. La víspera de San Juan llegan a la ciudad condal donde, tras un combate naval contra los moriscos y varias aventuras más, el amo es finalmente abatido en la playa de la Barceloneta por un paisano suyo, el bachiller Sansón Carrasco, quien se da a conocer como el Caballero de la Blanca Luna.

En *La Mancha*, Alonso Quijano asume su condición de valuarte de la honra y de la justicia a la manera de los héroes que protagonizan sus lecturas. Anhela ser un caballero andante a imagen de Amadís de Gaula, Bernardo del Carpio, Reinaldo de Montalbán o Palmerín de Inglaterra. Sin embargo, tras numerosas batallas ilusorias contra rebaños de ovejas y molinos de viento, a partir de la deshonor sufrida ante el enemigo real comienza a verse a sí mismo de un modo diferente. El libreto de Navarro da un paso más: el héroe intenta reconocerse pero ya no sabe quién es¹². Esta idea, la presentación de un héroe desubicado y vencido, es desarrollada en el libreto según un esquema en tres actos que representan tres percepciones diferentes de la realidad. Tres ficciones que encierran, asimismo, sutiles referencias a los pasajes literarios del clásico cervantino. Las dos primeras tienen lugar en la misma época en un futuro lejano. Por un lado,

10 CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Segunda parte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 399.

11 La obra no sería otra sino aquella que, para desazón de Cervantes, escribió el apodado Alonso Fernández de Avellaneda en 1614 como segundo tomo apócrifo de la novela.

12 A modo de testamento existencial, al término de la ópera don Quijote confiesa sentir “un dolor más horrible que el dolor de nacer y el dolor de morir” por haber perdido su personalidad e, incluso, por el efecto del tiempo, su cara y su estatura. Cf. OLLÉ, Álex, José Luis TURINA, José Luis *et al.* *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000, p. 215.

una casa de subastas en Ginebra conectada a una máquina del tiempo y, en segundo lugar, un espectáculo de atracciones de monstruos enclavado en las alturas de un rascacielos de Hong-Kong, ambas ubicadas en el siglo XXXI. El tercer acto discurre en Barcelona en el año 2005 durante un Congreso Intercontinental a propósito de la primera edición de la novela. En este desfase geográfico-temporal vemos a un héroe perdido, a un “mutante alucinado” extraído de su época para transitar por una realidad transformada en un eterno teatro contagiado por la locura quijotesca.

El inicio de la ópera evoca la enigmática y extravagante cueva de Montesinos¹³. Es el año 3014 y un Quijote real, transportado desde La Mancha gracias a una Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas, es vendido en Ginebra junto a una bombona de butano, a una motocicleta y al Sagrado Corazón de Jesús. Suspendidos en el aire, los asistentes pujan por las antigüedades surgidas del artefacto mientras un coro de auxiliares virtuales rodea la acción¹⁴. Como ocurre en el primer espacio ideado por Cervantes, el protagonista de carne y hueso elude la realidad para vivir en su generoso imaginario caballeresco. La simbología de este primer acto, desarrollado en un mundo anodino totalmente ajeno a Cervantes e, incluso, a los libros¹⁵, en el que tiempo histórico y ensueño poético se entremezclan, apela a la noción que cada espectador tiene del texto cervantino.

El hidalgo coleccionable es expuesto durante el segundo acto en un Jardín de Monstruos hongkonés regentado por las gemelas Trifaldi. En la novela las hermanas era una única dama, imaginariamente encantada, que viajaba a lomos de un caballo volador llamado Clavileño. Al grito “¡Que salga el monstruo!” don Quijote hace su aparición semidesnudo y temeroso, enjaulado en una cápsula de helio que sobrevuela los rascacielos de la ciudad asiática. La macroestructura en suspensión, seña de identidad furera, encierra a un ser desubicado. Esta antigüedad viva, exhibida como una atracción de feria bien en Oriente bien en Aragón, se revela contra el espacio engañoso que le atrapa antes de asumir, ya en el tercer acto, su verdadera existencia.

13 CERVANTES, *op. cit.*, pp. 145-150.

14 El papel desempeñado por el coro virtual es el mismo que en los espectáculos callejeros de La Fura recaía en el público: rodear la acción e intervenir en ella mediante acciones dirigidas por el propio espectáculo.

15 Uno de los asistentes a la subasta comenta: “Tengo miles de libros y no sé qué uso le darían en su tiempo a un artefacto semejante”. OLLÉ. *op. cit.*, p. 204.

En el pasaje final asistimos al Congreso Intercontinental de Barcelona que conmemora el cuarto centenario de la novela. En palabras de Navarro, este acto es “una representación de cómo el Quijote se ha convertido en un elemento del espectáculo de los científicos dedicados a la literatura”¹⁶. La escenografía recrea dentro del Liceo el ambiente de Las Ramblas. El teatro parece abrirse momentáneamente a la gran avenida por la que circulan turistas, hombres travestidos, pandilleros y, en definitiva, todo el abanico imaginable de fauna urbana ajena al delirio quijotesco. Los participantes en el Congreso asisten a la llegada de un violento huracán que arrasa estas Ramblas de interior y finalmente cura a Alonso Quijano de su locura. Tanto en la ópera como en la novela, la trama concluye con la huida del héroe quien, amenazado por la realidad, es incapaz de enfrentarse a las aventuras soñadas. No es, por lo tanto, una aventura ideal lo que encuentra este Quijote en Barcelona, sino lo que él percibe como una intromisión inesperada en su realidad, una ficción perversa, un espejismo distópico¹⁷.

En los tres actos el protagonista canta su nostalgia. Por ello no ha de extrañar la presencia en la partitura de fragmentos aparentemente anacrónicos. Como recurso intertextual o como parodia del género¹⁸, son reconocibles los “guiños” de Turina al repertorio tradicional. Acordes de *Las Bodas de Fígaro* (W.A. Mozart, 1786) y armonías de *Tristán* (Richard Wagner, 1859) impregnan el discurso de un Quijote deformado cuya estética responde a unos parámetros diferentes a los del mundo que le ha abducido. El héroe decrepito canta en un lenguaje post-romántico contrastante con los escenarios en los que se desarrolla el libreto. Unos escenarios en el que no existen fronteras espaciales ni temporales y en los que el internauta toma la palabra.

16 ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006, pp. 181 y 182.

17 El término distopía no aparece recogido en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua pero es usado comúnmente como antónimo de utopía para hacer referencia a un futuro amenazador. El origen etimológico de utopía encierra un doble significado que es casi un juego. Primeramente, hace referencia a un *no lugar*, del griego *ou tópos*, y, al mismo tiempo, es un *eu tópos*, es decir, un *buen lugar*. Como la utopía, la distopía también constituye un “no lugar”, un estadio irrealizable en el momento mismo de su formulación. Sin embargo, a diferencia de ella, hace remisión a un lapso de tiempo más o menos cercano desarrollado en unos términos casi apocalípticos.

18 El propio José Luis Turina ha señalado en varias ocasiones la posible lectura de los tres actos de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* como una parodia triple: a la ópera como género, a la novela en sí misma y a la especulación científica sobre la obra literaria. ARREGUI. *op.cit.*, p. 194 y OLLÉ. *op.cit.*, pp. 69-73.

“Música visual” como ejercicio de interactividad *online*

Para garantizar la máxima proyección nacional e internacional de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* el Liceo produjo una página web que, además de responder a una estrategia de mercado, permitiese ampliar en la red las ideas de La Fura sobre comunicación y creación¹⁹. La plataforma en línea fue utilizada como soporte documental y también como herramienta para ampliar los límites teatrales del montaje. El programa con el que se llevó a cabo esta acción fue el *software* de creación colectiva FMOL, programado por primera vez por la compañía catalana en 1999 para la trilogía inspirada en la figura de Fausto. Internautas anónimos participaron activamente en la propuesta descargándose el programa y colgando en línea personales (re)creaciones musicales cercanas al *techno*, e incluso al *heavy*, que dibujaron el mapa sonoro de la ópera. La creación de la obra se amplió del papel a la interfaz del ciberespacio convirtiéndose en una experiencia comunicativa que creció en múltiples direcciones. Cada una de las aportaciones individuales fue tratada como un germen en continua evolución gracias a la participación de nuevos autores, de modo que el proceso pudiera llegar a verse inmerso en una evolución ilimitada. Estas aportaciones sonoras fueron transformadas por la compañía en seis pasajes de “música visual” en los que los sonidos electrónicos tomaron el relevo de las notas compuestas por Turina. Para imbricarlas en la línea argumental, en el libreto se incluyeron seis pasajes bisagra con el fin de adecuar dramáticamente estos fragmentos audiovisuales heterogéneos al desarrollo de la trama: proyectado sobre la Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas y concluyendo la subasta en el primer acto, como anuncio publicitario y acompañando la entrada del zepelín en el segundo y, finalmente, ambientando tanto la recreación de Las Ramblas como la llegada del huracán.

La interrelación artística ejemplifica lo que supone la irrupción del vídeo en el formato operístico: una expansión de sus fronteras que obliga a reformular el género. Las propuestas que en la última década han surgido en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París o, en España, gracias a Operadhoy²⁰, exploran las posibilidades de adecuación de las nuevas tecnologías al espacio escénico. La inclusión de videoarte en montajes como *Glossopoeia* (Alberto Posadas, 2009) o *En la medida de las cosas* (César Camarero, 2010), por mencio-

19 Ya en los años setenta Iannis Xenakis había planteado esta posibilidad con el diseño de una plataforma gráfica de composición (la llamada UPIC) accesible a los no profesionales e incluso a los niños.

20 Ciclo de ópera contemporánea creado en 2003 por la Comunidad de Madrid.

nar dos trabajos de reciente creación, transforman la morfología de los espectáculos al plantear el sonido como espacio y no ya el espacio como soporte del sonido²¹. Este hecho, trasladado al plano visual, manifiesta la paradoja denunciada por Paul Virilio según la cual una imagen domina la cosa representada; esto es, la virtualidad transforma la realidad del producto artístico²². En el Quijote de La Fura, a pesar de no advertirse en la obra final más que un juego de interrelaciones disciplinares, la apertura de un canal por el que transitase el espectador supuso un punto de inflexión en la renovación del género. Siguiendo esta idea, para algunos teóricos los caminos para la creación operística actual pasan precisamente por incluir en la génesis de cada obra, como en *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, la problemática de su accesibilidad como respuesta a una doble necesidad estética y de funcionalidad social²³. Estemos o no de acuerdo con este imperativo, la formulación implica cuestionar los soportes que inevitablemente acompañan y demasiadas veces condicionan la vida de una obra.

Analizar la “música visual” ideada por La Fura del Baus supone cuestionar la suficiencia de los soportes tradicionales o, lo que es lo mismo, incorporar a nuestro lenguaje artístico definiciones que reflejen la nueva realidad que generan los dispositivos multimedia. También supone hablar de las mutaciones e interferencias disciplinares surgidas en la última década, de la autonomía de los elementos escenográficos y de la revisión de los procesos comunicativos. De la mano del formato audiovisual la ópera contemporánea explora nuevas posibilidades dramáticas que implican autorreflexión, redefinición de sus propios medios, compromiso con su tiempo e inicia un nuevo párrafo su definición como género.

21 SCIPIO, Agostino di. “El sonido en el espacio, el espacio en el sonido”. En: *12 notas preliminares* [“La encrucijada del soporte en la creación musical”], n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999, pp. 133-157.

22 VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

23 FERNÁNDEZ, Jorge. “Soporte, creación y función, o la necesidad de limpiar el filtro”. En: *12 notas preliminares*, n.º 2 [“La encrucijada del soporte en la creación musical”], pp. 9-22.

Bibliografía

ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Primera y segunda parte. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2008.

DIOS, Juan Francisco y MARTÍN, Elena. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

ELI, Victoria et al. "Ópera". En: CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 78-124.

FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009.

GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003.

GARCÍA, José M^a. "Función y disfunción del texto en la música del siglo XX, con un epílogo referido al Quijote". LOLO, Begoña (ed). *Campos interdisciplinares de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1201-1224.

HERRERO, Fernando. *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

LOLO, Begoña. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Colección Cervantes y la Música. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1989.

OLLÉ, Álex, TURINA José Luis et al. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000.

PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997.

TEMES, José Luis. *José Luis Turina*. Colección Compositores contemporáneos n.º 5. Málaga: Orquesta Filarmónica, 2006.

VELA, Juan Ángel (ed.). *El humanismo de la ópera*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 2 [*La encrucijada del soporte en la creación musical*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 14 [*Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2005.

Audiovisuales

D.Q. Don Quijote en Barcelona. 2000. Dir. Toni Janés. DVD. Fundación Gran Teatro del Liceo de Barcelona, TelefónicaMedia y Televisión de Cataluña.

DOS VERSIONES CINEMATOGRAFICAS DEL MITO DE SALOMÉ DESDE EL TEATRO (O.WILDE-K. RUSSELL) Y DESDE EL BALLET (A. GÓMEZ-C.SAURA)

Jose M. García Laborda
Universidad de Salamanca

Resumen

En este ensayo se trata de reflejar cómo la figura de Salomé ha sido plasmada en dos versiones cinematográfica que se acercan al mito de la mujer fatal desde dos enfoques totalmente distintos, uno desde el teatro (en la plasmación filmica que ha realizado Kent Russell en 1998 sobre la obra de teatro de Oscar Wilde) y otro desde el ballet (en la realización personal que el cineasta Carlos Saura ha plasmado en 2002 para el ballet de Aida Gómez). Estas dos visiones de Salomé reflejan un material gráfico totalmente inédito en la filmografía actualmente existente sobre la figura bíblica, en el que la música tiene un especial protagonismo, especialmente en la obra de Saura.

Introducción

El cine no ha podido sustraerse a la fascinación que la figura de Salomé ha despertado en todas las artes desde la antigüedad hasta la época actual, especialmente en la literatura y en las artes plásticas¹, de modo que la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX se convirtió en un medio fundamental para llevar al gran público una iconografía que hasta el momento había quedado reservada a los medios artísticos y literarios conservados en libros y museos. De ese modo, la aparición del séptimo arte aprovechó también la figura bíblica de Salomé para llenar de nuevo contenido artístico y visual los entresijos de una historia perversa y desconcertante, muy atractiva para las masas que estaban accediendo a todos los campos de la cultura. Esta historia se centraba en una figura situada a

1 Para una aproximación imprescindible al personaje de Salomé en la literatura y en el arte hay que leer el libro PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969 y BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004.

medio camino entre la historia, la revelación bíblica y la leyenda, según las distintas fuentes que nos la han transmitido, hasta convertirse en un mito de la mano de los grandes escritores románticos de finales del XIX.

El objetivo de este ensayo es presentar dos modelos de acercamiento cinematográfico al mito de Salomé desde la perspectiva del teatro y desde la perspectiva del ballet, a través de las películas respectivas que para esta temática realizaron los cineastas Kent Russell y Carlos Saura, analizando el papel que la música desempeña en ellas.

El atractivo del personaje de Salomé para el cine venía fundamentado en un drama que, por sus connotaciones religiosas, sociales y psicológicas había pertenecido desde los tiempos de su aparición al imaginario de la cultura occidental, especialmente a partir del siglo XIX cuando la figura de Salomé adquirió los rasgos de la “femme fatale” de fin de siglo, plasmada en las grandes obras de la literatura y de la pintura de esa época.

Del contenido bíblico-histórico a la creación del mito perverso

Antes de concretar los dos aspectos que vamos a tratar de la figura cinematográfica de Salomé desde el teatro y desde el ballet, no estará de más rastrear los orígenes del personaje y su conversión en icono de mujer fatal que adquiere a finales del siglo XIX, y cuyos rasgos son asumidos luego por el cine para plasmar la figura de Salomé.

Como es de sobra conocido, la historia del personaje que está de fondo a la mayoría de las obras artísticas y contenidos cinematográficos aparece en el Nuevo Testamento, aunque el nombre de Salomé no figura como tal en ningún lugar de la Biblia². La veracidad del personaje y su mención expresa aparece en la obra *Antigüedades de los Judíos* (93) del historiador judío Flavio Josefo (37-101), única fuente histórica fidedigna para la mayoría de los acontecimientos de la historia de los Judíos en esta época.

Son los evangelistas Mateo y Marcos, y en menor medida Lucas, los que nos refieren en detalle el argumento principal de la historia de Salomé, su famoso baile y su desenlace terrible, con una coincidencia de contenidos propia de los evangelios llamados sinópticos. Esto es lo que nos relata el evangelista San Mateo:

Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo,

2 Los evangelios solo hablan de la “hija de Herodías”. Ver las citas bíblicas más abajo.

su hermano; pues Juan le decía: “No te es lícito tenerla”. Quiso matarle; pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento prometió darle cuanto le pidiera, y ella, inducida por su madre: Dame – le dijo – aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista. El Rey se entristeció, mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre. Vinieron sus discípulos, tomaron el cadáver y lo sepultaron, yendo luego a anunciárselo a Jesús³.

Con pequeñas variantes, aunque algo ampliado, San Marcos cuenta la misma historia:

Porque, en efecto, Herodes se había apoderado de Juan y le había puesto en prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que se había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Y Herodías estaba enojada contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, conociendo ser hombre justo y santo, y le amparaba, y oyéndole, vacilaba, pero le escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates y a los tribunos y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: pídemelo lo que quieras y te lo daré. Y le juró: Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida?. Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al Rey, diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El Rey, entristecido por su juramento y por los convidados, no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquél se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja, y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la entregó a su madre. Sus discípulos que lo supieron, vinieron y tomaron el cadáver y lo pusieron en un monumento⁴.

Por su parte el historiador Flavio Josefo, relata en el libro XVIII de sus *Antigüedades de los Judíos*, escritas en el año 93 el parentesco de Salomé

3 San Mateo, 14, 3-12. Edición *Sagrada Biblia*. Nácar-Colunga. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

4 San Marcos, 6, 17-29. Edición *Sagrada Biblia*. Nácar-Colunga, BAC. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

pero no habla para nada de la historia bíblica del baile, refiriendo solamente la muerte de Juan el Bautista y el nacimiento escueto de Salomé, aunque alude a la relación incestuosa entre Herodes y Herodías, que según los Evangelios, provoca la crítica de Juan el Bautista y su posterior muerte:

Algunos judíos creyeron que el ejército de Herodes había perecido por la ira de Dios, sufriendo el merecido castigo por haber matado a Juan, llamado el Bautista. Herodes lo hizo matar, a pesar de ser un hombre justo que predicaba la práctica de la virtud, incitando a vivir con justicia mutua y con piedad hacia Dios, para así poder recibir el bautismo (...). Hombres de todos los lados se había reunido con él, pues se entusiasmaban al oírlo hablar. Sin embargo Herodes, temeroso de que su gran autoridad indujera a los súbditos a rebelarse, pues el pueblo parecía estar dispuesto a seguir sus consejos, consideró más seguro, antes de que surgiera alguna novedad, quitarlo de en medio (...). Es así como por estas sospechas de Herodes fue encarcelado y enviado a la fortaleza de Maquero, de la que hemos hablado antes, y allí fue muerto⁵.

Un poco más adelante, en el mismo capítulo, Flavio Josefo relata el nacimiento de Salomé:

Herodías, su hermana, casó con Herodes (Filipo), el hijo de Herodes el Grande, que éste tuvo con Mariamne, la hija del pontífice Simón. Tuviron una hija, Salomé; después del nacimiento de ésta, Herodías, que se propuso violar las leyes nacionales, casó con Herodes (Antipas) hermano de su esposo del mismo padre, apartándose del primer marido mientras este vivía⁶.

5 JOSEFO, Flavio. *Antigüedades de los Judíos*. Terrasa: Libros Clie. 2004. Vol. III, Libro XVIII, pp. 240-241. En este mismo libro XVIII de las *Antigüedades* alude F. Josefo a Jesús de Nazaret, aunque en términos que parecen una interpolación posterior de algún lector cristiano.

6 *Ibidem*, p. 243. No hay que olvidar que en las *Antigüedades de los Judíos* de Flavio Josefo aparecen muchos personajes con el nombre de Salomé y de Herodes. El personaje bíblico protagonista de la historia a la que nos referimos es Herodes el tetrarca, hijo de Herodes el Grande, que repudió a su primera mujer, hija de Aretas IV, rey de Petra para unirse con Herodías, su sobrina y cuñada, y que mandó matar a Juan el Bautista y despreció a Jesús en connivencia con Pilatos (ver *Antigüedades de los Judíos*, *op. cit.* p.239). Igualmente en Flavio Josefo, no es fácil con frecuencia diferenciar entre los nombres de Salomé y Herodías. Esta confusión ha provocado que muchos de los rasgos de la madre hayan pasado a la hija en la literatura y el arte posterior. En los evangelios apócrifos aparecen varios personajes con el nombre de Salomé, pero no tienen nada que ver con nuestra historia (ver DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991).

Como se puede ver, en las fuentes bíblicas e históricas Salomé no parece ser más que una muchacha inocente, víctima de la perversidad de su madre Herodías, la única destinataria de la cabeza de Juan y causante de su muerte. Lo curioso es ver cómo el personaje de Salomé se convierte en el siglo XIX en una figura diabólica, pasando a asumir el papel de la “mujer fatal” que encarna las perversidades características con las que le revistió la literatura finisecular, especialmente a través de la obra de Oscar Wilde y su magistral musicalización por el compositor R. Strauss. En este cambio de imagen que sufre el personaje a lo largo del siglo XIX Salomé es la que pide para sí la cabeza de Juan, con la que juega y a la que besa de modo morboso ante la mirada atónita de Herodes y Herodías.

Esta transformación de un personaje simple e inocente en icono de perversion erótica y sexual se va realizando desde mediados del siglo XIX hasta culminar en la estética finisecular gracias a algunas obras fundamentales de la literatura romántica como el poema *Atta Troll* (1841) de Heinrich Heine, los *Tres cuentos* (1875) de Gustave Flaubert (el cuento *Herodias*), la descripción de la pintura de Gustave Moreau⁷ en *A Rebours* (1884) de J. K. Huysmans y el drama *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, obras que fueron modelando la imagen perversa de Salomé que luego pasó al cine.

Estas obras, además de mostrar versiones sumamente coincidentes de la figura de Salomé, representan un interesante desarrollo evolutivo del personaje a través de las diferentes perspectivas nacionales (alemana, francesa y británica) de sus autores. Por lo mismo representan el trasfondo sobre el que se han basado la mayoría de las versiones cinematográficas. No es este el momento de profundizar más en el tema, ya que existe una amplia literatura sobre la figura de Salomé y su transformación literaria⁸.

La *Salomé* de Wilde es una obra que aprovechó las aportaciones sustanciales prestadas al personaje por el cuento de *Herodías* de Flaubert en un lenguaje simbolista, lleno de imágenes coloristas, metáforas y comparaciones que nos recuerdan el estilo bíblico de *El Cantar de los Cantares*.

7 Oscar Wilde había visto en París los cuadros sobre Salomé que pintó G. Moreau y le habían parecido muy interesantes, sobre todo al leer el comentario de Huysmans sobre los mismos

8 Se pueden consultar, entre otros numerosos libros, los de BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004 y también CANSINOS-ASSENS, Rafael. *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Ed. América, 1920. La monografía de ROHDE, Thomas (ed.). *Mythos Salomé*. Leipzig: Ed. Reclam, 2000, contiene numerosos documentos literarios sobre Salomé, entre ellos textos de Rubén Darío y Ortega y Gasset.

El cuento *Herodías*, que Flaubert escribe en 1875, describe de manera sensual y voluptuosa el baile de Salomé (algo que precisamente Wilde no hace), y parece preludiar las metáforas coloristas que empleará Oscar Wilde en su obra, con bellas sugerencias musicales:

Pasaba un pie delante del otro al ritmo de la flauta y de un par de cró-talos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre. Ella lo perseguía más ligera que una mariposa, como una Psique curiosa, como un alma vagabunda, y parecía dispuesta a alzar el vuelo. Los sonidos fú-nebres de las gringas sustituyeron a los cró-talos. A la esperanza seguía la desolación. Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona una languidez tal, que no se sabía si lloraba a un dios, o si se moría en medio de su caricia. Con los párpados entrecerrados, retorció su talle, balanceaba su vientre con ondulaciones de ola, hacía estremecerse sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil, y sus pies no se detenían... Cantó un arpa, y la multitud le respondió con aclamaciones. Sin doblar sus rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; y los nómadas, habituados a la abstinencia, los soldados de Roma expertos en depravaciones, los avaros republicanos, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de sus narices, palpitaban de codicia⁹.

Wilde cambia y trasciende la historia bíblica para centrar toda la historia en la figura de Salomé, cuya concupiscencia y lujuria la convierte en objeto de estudio de las típicas figuras histéricas de fin de siglo, que Freud colocó sobre el diván de su despacho vienés. Wilde traspassa los deseos de venganza de Herodías a Salomé, que es quien pide de “motu proprio” la cabeza de Juan, obsesionada por el rechazo y la indiferencia con que el profeta la trata. El enamoramiento físico y mortal que experimenta la princesa judía hacia el profeta es el tema novedoso que aporta el drama de Oscar Wilde y el tema prohibido que escandalizó a la moral victoriana de la época. El climax de la obra es el famoso monólogo de Salomé con la cabeza de Juan al final de la obra, en donde aparecen multitud de referencia a los rasgos típicos de la estética finisecular: los ojos, la mirada, la boca. Las últimas palabras de Salomé en ese monólogo: “Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte”, resultan premonitorias, ya que Herodes manda matar a Salomé, concluyendo el drama. Eros y Tánatos, el Amor y la Muerte, se combinan

9 FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos (Herodías)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 132-133.

al final de la obra de manera trágica. No es de extrañar que esta temática cautivara de inmediato a los artistas decadentes de la “belle époque” y abonara el terreno para su puesta en escena por el séptimo arte.

La aportación cinematográfica a la imagen de Salomé

En la base de datos de Internet *The Internet Movie Database (IMDB)* se pueden encontrar más de 30 registros cinematográficos sobre Salomé, que comprenden largometrajes, cortometrajes, series de Televisión y diversos DVD basados en la ópera *Salomé* compuesta por R. Strauss sobre el texto de Oscar Wilde. Esto demuestra el interés que la figura bíblica ha despertado entre los cineastas y las posibilidades que ha ofrecido el cine para la plasmación de la historia bíblica (aunque muchas películas son de dudosa calidad, naturalmente).

Entre los largometrajes más conocidos está el conocido y difundido film de William Dieterle, realizado en 1953 y protagonizado por una rutilante Rita Hayworth de 33 años. Típico cine de “romanos” al estilo de Hollywood, Dieterle no tuvo inconveniente en cambiar la historia para convertir la danza de Salomé en un medio para salvar a Juan el Bautista y convertir a la princesa Salomé en seguidora de Jesús. Todo un poco rocambolesco en una ambientación muy al estilo del cine americano de la época.

Un curioso cortometraje de Pedro Almodóvar de 1978 con Isabel Mesres en el papel estelar hace también un giro estrambótico a la historia real. Salomé, convertida en símbolo de tentación, intenta seducir a Abraham para que mate a su hijo Isaac. Entre estos dos extremos ambientados de una manera muy libre sin tener para nada en cuenta las fuentes históricas y bíblicas de la época o los documentos literarios que han plasmado la figura de Salomé, están una serie de películas cuyo guión se basa más o menos fielmente en el conocido texto de Oscar Wilde.

Sin duda el drama *Salomé* de Oscar Wilde, escrito en 1891, fue decisivo para la interpretación que el cine dio al personaje, ya que encontramos distintas versiones cinematográficas a partir de la obra de Oscar Wilde, aunque la más importante es la que vamos a comentar.

Como hemos dicho, el drama de Wilde fue la obra que elevó a icono la figura de Salomé y marcó el estereotipo de la mujer malvada de fin de siglo, al realizar “la máxima realización orgiástica que es la muerte, significado último de la mujer fatal, en la que convergen Amor y Muerte, Eros y Tánatos”¹⁰.

10 Ver BORNAY, *op. cit.*, p. 123.

Oscar Wilde escribió su obra en francés en 1891 para que fuera interpretada por Sarah Bernhardt en el Palace Theatre de Londres en 1892, pero el proyecto fue paralizado por la censura, que no toleraba que un personaje bíblico fuera sometido a esta clase de espectáculos¹¹. Tres años más tarde el amante de Wilde, Lord Alfred Douglas, la tradujo al inglés, publicándose al poco tiempo con los famosos dibujos de A. Beardsley. Como nos recuerda Erika Bornay, del mismo modo que el pintor francés Gustave Moreau había hecho en el campo de las artes visuales, “Oscar Wilde ha transformado a la insignificante Salomé en una *femme fatale*, pero más turbia, más maléfica”¹².

Varias versiones cinematográficas han tomado el texto de Wilde casi literalmente, entre las que destacan la de 1923, dirigida por Charles Bryant y protagonizada por Alla Naxinova en un estilo rutilante basado en las ilustraciones de A. Beardsley. En 1972 Carmelo Bene realiza una producción italiana con Donyale Luna en el papel de Salomé y música de R. Strauss para la danza de los siete velos.

Sin duda la adaptación más ajustada al drama de O. Wilde es el film del director británico Kent Russell, realizado en 1998 y titulado *Salomé Last'dance* (en español: *Salomé, el precio de la pasión*), con la oscarizada Glenda Jackson en el papel de Herodías, una jovencísima Millais Scott como Salomé, Nicolás Grace, como Oscar Wilde, Douglas Hodge, como Lord Alfred Douglas y Stratford Johns como Herodes. Esta película es una versión cinematográfica de la propia obra de teatro de Wilde.

El famoso cineasta británico Henry Kenneth Alfred Russell (1927), uno de los más versátiles e iconoclastas directores del cine actual, se ha destacado siempre por su afición a plasmar temas musicales para la gran pantalla. Las biografías de ilustres músicos clásicos y de rock desde una perspectiva inédita (sus problemas religiosos, amorosos, sexuales o sociales) ilustran tanto su carrera cinematográfica como sus documentales para la BBC londinense. Entre su filmografía destacan las biografías sobre algunos compositores como E. Elgar, F. Delius, A. Bax, C. Debussy, G. Mahler, P. Tchaikowski o F. Liszt.

Su acercamiento al tema de Salomé tuvo ya un precedente en los años setenta. En 1970 Russell ya había realizado en su película *Danza de los siete velos*, un “comic en siete partes sobre la vida de Strauss”, que pro-

11 Recordemos que ópera *Salomé* de Strauss, basada literalmente en el libreto sobre el drama de Wilde, tampoco pudo ser interpretada en una corte tan moral y religiosamente tradicional como la de Viena.

12 BORNAY, *op. cit.* p. 124

vocó el rechazo de la familia Strauss, que mandó retirar la película. Para la película *Salomé*, Russell escogió en el papel de Herodías a Glenda Jackson, una de sus actrices favoritas, con la que había trabajado en el film *Women in Love* (1969), (que le valió un oscar) y *The Secret Life of Arnold Bax* (1992)¹³.

En *Salomé* se trata de una película que combina elementos de información documental, con aspectos cómicos sobre la obra dramática de Wilde, puestos en una escenificación edulcorada al estilo del Art Nouveau de la época en que fue escrito el Drama de Oscar Wilde. Los aspectos simbólicos y decorativos predominan sobre los contenidos propiamente dramáticos, de modo que la misma música acentúa el aspecto impresionista y decorativo al escoger Russell de fondo músicas ya existentes de C. Debussy¹⁴, M. Ravel, Rimsky-Korsakov o E. Grieg, pasando de largo por una música más disonante y expresiva como podría ser la que emplea R. Strauss para su ópera *Salomé* (y que otros cineastas han empleado para sus versiones sobre el drama, especialmente en la famosa “Danza de los siete velos”).

El contenido argumental no deja de ser curioso y original. La acción de la película se sitúa el 5 de noviembre de 1892¹⁵, un año después de que Wilde compusiera su conocida obra teatral. En esa noche el escritor Oscar Wilde (Nikolas Grace) y su amante Lord Alfred Douglas (Douglas Hodge, que también representa a Juan el Bautista en el film) acuden a un burdel londinense para asistir a una representación en privado de su obra *Salomé*, ya que la censura del Lord Chamberlain había prohibido el estreno de la misma. La compañía que va a representar el drama está compuesta por una serie de artistas e invitados del prostíbulo. Herodes es representado por el gerente de la casa de citas, Salomé por una sirvienta, que al final muere de verdad y Herodías es representada por la Duquesa de Windsor (en ambos

13 Un film basado en la aventura amorosa que tuvo el compositor y poeta inglés Arnold Bax (1883-1953) en 1910 con la joven ucraniana Natalia Skarginska, que le causó una agonía emocional de la que nunca se recuperaría.

14 Sobre Debussy había trabajado ya Russell en su film *The Debussy Film*, por lo que conocía muy bien su música.

15 El 5 de noviembre es cuando se celebra en el Reino Unido la célebre noche de Gay Fawkes, una celebración anual para conmemorar el fracaso de la “Conspiración de la pólvora”, en la que una serie de católicos exasperados, incluyendo el propio Gay Fawkes, intentó destruir las Casas del Parlamento en Londres. Se trata de una fiesta que se celebra con fuegos artificiales, tal como aparece al comienzo de la película de Kent Russell. La elección de esa noche para situar la acción de la película no debió ser arbitraria, ya que la fiesta representa una lucha de religiones y de conflictos sociales, que el propio Russell trata siempre de reflejar en sus obras.

papeles: Glenda Jackson). La muerte de Salomé es real en la película y no ficticia, como en el teatro, de modo que Russel añade un guiño extra al drama para dar una terminación más trágica todavía a la historia. La policía aparece al final para llevarse a la comisaría a todos los que han participado en el espectáculo, junto al propio escritor “por indecencia sexual y corrupción de menores”, mientras que el empresario es enviado a prisión igualmente por “dirigir una casa de citas” y la duquesa de Windsor es llevada a testificar, a fin de aclarar la muerte de la sirvienta que representa el papel de Salomé.

La puesta en escena sigue fielmente el propio texto de la obra teatral de Wilde y éste es, sin duda, el mayor mérito de la película, ya que “por el mismo precio” asistimos a la obra de teatro y a su adaptación cinematográfica. La aportación visual de Kent Russell al drama de Wilde consiste en plasmar una serie de gestos artificiosos de una realidad distorsionada que se convierte en puro juego y ficción refinada y con muchos elementos simbólicos. La tragedia se convierte así en una comedia de vaudeville que provoca más la risa que la compasión, al estar filmada en clave desenfadada del humor decadente del Art Nuveau de la época (y en la que no faltan elementos que se salen del marco histórico y bíblico escogido: como personajes fumando, presencia de un fotógrafo, el gramófono con música de fondo, etc.). Los personajes, especialmente los dos principales, son estrambóticos y con sus gestos estrafalarios y poses provocativos aluden a gestos llenos del erotismo barato del burdel, lo cual se hace evidente de forma escabrosa en la disputa de los tres judíos enanos o en la salida de escena de uno de los pajes que acude a acariciar a Oscar Wilde, que contempla la obra desde el sofá de la casa. Ficción y realidad se entremezclan así en un juego morboso que presta un aura de simbolismo añadido a la ubicación temporal de la obra.

De ahí que la película resulte al final tan provocativa; un gesto muy querido por Russell en su filmografía. La figura de Juan el Bautista, el principal personaje serio de la película, aparece revestida de un pose de rebuscada artificiosidad, que le hace perder toda la fuerza de su mensaje, mientras Salomé revela un candor perverso. Las deliciosas metáforas e imágenes que Oscar Wilde plasmó en su obra se han traspasado a veces a la caracterización de los personajes principales. Así, Juan el Bautista aparece caracterizado en la película con grandes cabellos negros, con el cuerpo pintado de blanco y con la boca roja, que responde perfectamente a las palabras que le dirige Salomé, tomadas del drama de Wilde:

Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca segó el segador. Tu cuerpo es blanco como las nieves que duermen en las montañas, como las nieves que cubren las montañas de Judea y descienden a los valles (...) Es de tus cabellos, de los que estoy enamorada, Yokanaán. Tus cabellos se parecen a racimos de uvas, a racimos de uva negra que cuelgan en las vides de Edom en el país de los edomitas (...). Es de tu boca de la que estoy enamorada, Yokanaán. Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada por un cuchillo de marfil¹⁶.

El papel fundamental que ocupa la luna en el drama de Wilde¹⁷, como testigo mudo de la tragedia, es puesto en valor por una iluminación y colorido especial en la película: la luna se tiñe de rojo o de amarillo en el momento culminante de la decapitación de Juan el Bautista y en posteriores secuencias. La luna, a la que las nubes cubren o desnudan, aparece continuamente en boca de Juan, Herodes y Herodías. Por otra parte, la luna está íntimamente ligada a la noche en la literatura musical de la época, momento de confluencias de amores secretos y prohibidos, de muertes pasionales y venganzas, desde el *Tristan* wagneriano hasta el *Pelleas* de Debussy, pasando por el *Wozzeck* de Alban Berg, por citar algunos de los ejemplos más representativos.

Los dos momentos principales de la obra son la famosa Danza de los siete velos (que Oscar Wilde no describe en absoluto¹⁸ y que Kent Russell no resuelve muy favorablemente, a mi juicio) y el gran monólogo final de Salomé con la cabeza de Juan el Bautista, que la joven princesa quiere besar a toda costa y que adquiere tintes de un auténtico melodrama macabro.

Para la danza de los siete velos Russell ha escogido un fragmento de la música incidental que el compositor noruego Edvard Grieg (1843-1907) compusiera sobre el drama de Ibsen *Peer Gynt*, en concreto se trata del

16 WILDE, Oscar. *Salomé*. Madrid: Ed. Vademar. Planeta Maldito. 2000. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño, p.52-54.

17 La luna ha ocupado siempre un papel esencial en la literatura simbolista, como demuestran muchos pasajes de poemas de P. Verlaine, St. Mallarmé, A. Giraud, por citar algunos ejemplos. El *Pierrot Lunaire* de A. Giraud, al que A. Schönberg puso música, es un buen ejemplo de esta obsesión por la luna en la literatura simbolista de la época.

18 Según Pascal Aquien, Wilde no describió la danza de Salomé porque quería simbolizar “todas las danzas posibles”. Oscar Wilde escribió en el ejemplar que regaló a Audrey Beardsley estas palabras: “Para Audrey, para el único artista que, además de mí, sabe lo que es el baile de los siete velos, y es capaz de ver este baile invisible”. WILDE, Oscar. *Salomé*, op. cit. p. 123.

fragmento cuarto de la *Suite primera*, op. 46. El gran crescendo sobre un único tema modulante de ocho compases con que está elaborado ese fragmento de la Suite titulado *La Gruta del Rey de la Montaña*¹⁹, sirve para plasmar también el crescendo orgiástico de la danza hasta que Salomé acaba desnuda y desata la concupiscencia de Herodes²⁰.

Para la invitación a la danza y el juramento que le hace Herodes a Salomé, Russell ha empleado la sugestiva y estática música del primero de los tres *Nocturnos* de Debussy, titulado *Nubes*, que acompaña el diálogo del rey con su hijastra. Sin duda, estos y otros fragmentos musicales que aparecen en la película, tomados de compositores impresionistas, como C. Debussy (*Nocturnos*, *Claro de Luna*), Ravel (*Daphnis et Chloe*), Rimsky-Korsakov (*Scherezade*) y E. Grieg (*Suite de Peer Gynt*) intentan teñir las imágenes de una ambientación orientalizante y exótica, muy acorde con el vestuario y la acción de la película. Los créditos del comienzo de la película aparecen plasmados sobre un libro que semeja la propia obra de Oscar Wilde, con los famosos dibujos de A. Beardsley que acompañaron a la edición original inglesa y que aparecen en la parte derecha. Este es un gesto original y destacado ya que aporta al film una parte sustancial de la ambientación de la época en que Wilde escribió su obra.

Una perspectiva totalmente inédita y original sobre el tema que nos ocupa la ofrece Carlos Saura en su película *Salomé* de 2002, una obra de ficción basada en el ballet que Aída Gómez realiza para el mito de la princesa judía, con coreografía de José Antonio Gómez Saura y música del compositor murciano Roque Baños. Al igual que Kent Russell filma una obra de teatro en la que los personajes se convierten a su vez en actores cinematográficos, Saura filma un ballet en el que los bailarines se convierten en actores ante la cámara. Ambas obras coinciden en que no existe el público físico del teatro, sino que los actores actúan ante el creador de la obra (Oscar Wilde) o ante el creador de la película (Carlos Saura) en una fusión de medios teatrales y cinematográficos muy novedosa y artística.

La película de Saura está en la onda de otras producciones de danza que el cineasta ha producido como *Flamenco*, *Bodas de Sangre* o *Tango*,

19 Por cierto, este célebre tema fue empleado, entre otros, por el gran cineasta Fritz Lang para que fuera silbado por el protagonista en su película *El Vampiro de Dusseldorf* (1931) y por Rick Wakeman para la película *Viaje al centro de la tierra* (1973).

20 El tema, siempre repetido y de gran efecto, comienza calladamente en las cuerdas bajas (chelos y contrabajos en *pizzicato* acompañados por los ostinatos de los fagots) en la tonalidad de si menor para pasar luego en un tenue intercambio tímbrico a los fagots y volver en diálogo a las cuerdas bajas, ahora en la tonalidad de la dominante. El mismo tema llega poco a poco a su climax en el *tutti* de la orquesta.

obras en las que el baile es el eje central de la película y al mismo tiempo el gesto estético, que en lugar de la palabra, interpreta la acción y los contenidos de la trama. De ese modo el personaje de Salomé recibe un aura especial estilizado, carente del trasfondo trágico que caracteriza al drama de Wilde y a las películas basadas en él, pero con una nueva fuerza visual y musical.

Saura presenta en la primera parte de la película a los personajes de la acción y a los protagonistas de la producción, con lo que el film adquiere también rasgos de documental. De hecho el cineasta explica en esta primera parte la fuente evangélica de donde toma su historia y presenta una serie de pinturas sobre la evolución histórica del personaje, aunque no cita para nada el drama de Oscar Wilde²¹. Después de esta introducción, sucede la obra propiamente dicha.

El cineasta ha querido desviarse del contenido más morboso del tema y ha optado por presentar como contenido central de su película el amor no compartido entre los dos protagonistas, Juan el Bautista y Salomé, un amor imposible en la estela de otros personajes de la literatura universal, como Romeo y Julieta, que mueren finalmente para poder encontrarse más allá del espacio en el que viven. Así que, Juan aparece estático y hierático, pero sin mensajes proféticos contra nadie, mientras Salomé se acerca sinuosamente al personaje, sin la pasión carnal, erótica e histórica que le caracteriza y ante la mirada imperturbable de Juan.

La caracterización de los personajes ha sido todo un acierto de Saura: Juan el Bautista (Javier Toca) aparece vestido con una gran falda blanca, dando vueltas como un derviche giróvago, que retorciéndose sobre una plataforma, se representa hierático y ajeno a lo que le rodea; mientras Herodes (Paco Mora), el tetrarca, sale en silla de ruedas vestido con una gran dalmática apoyado en dos palos enormes que le ayudan a bailar y son signo de su poder. La presentación de Juan decapitado con la bandeja de plata al cuello en el final de la película, es un gesto muy conseguido, que cobra especial relieve con la perspectiva del movimiento, al igual que la muerte de Salomé, que envuelta en un sudario enorme es transportada a hombros hacia el cadáver de Juan el Bautista, para ser depositada junto a su cabeza. Así acaba la película en un fundido suave de todas las luces.

Decorados e iluminación, como siempre en Saura, cobran especial relevancia y se convierten en parte fundamental de la película, a través de un

21 Sin embargo, Saura toma prestado de Wilde la historia del enamoramiento de Salomé y el acercamiento amoroso a la cabeza del Bautista, una pose totalmente anclada en la literatura y estética de finales del XIX.

tratamiento muy refinado del color y del movimiento. Tres paneles frontales y dos laterales, con distintos espejos son la única decoración del escenario, mientras el vestuario contiene rasgos orientalizantes muy sencillos con túnicas de colores vivos. El cambio de color del rojo al amarillo (sol) y al azul intenso de la noche (con la luna blanca) presta una ambientación especial a toda la acción. Es de destacar el fondo negro que aparece como un telón que cae con la muerte de Juan el Bautista y presta un fundido total a la escena.

Sin duda un elemento fundamental en la película ha sido la música original del compositor Roque Baños. Con su equipamiento técnico desde el sintetizador y el sample y con la ayuda física del guitarrista Tomatito y de otros músicos especialistas en instrumentos típicos, apoyados por la Orquesta Filarmónica de Praga, Baños ha conseguido plasmar una música original que va muy bien a la caracterización de personajes y escenas. Mezclando diversos elementos estilísticos y tonalidades exóticas, así como “palos” de sevillanas junto a toques de escuela bolera y música de sabor oriental y andaluza (presentada con instrumentos y percusión característica de estas culturas: como la tiorba, el santur, el oboe bretón, el laúd árabe y por supuesto la guitarra flamenca, acompañada por la percusión de panderos, darbucas y cajón flamenco) se consigue un trasfondo musical, al que no le falta su cita histórica de aria vocal barroca y momentos de orquestación clásica. Los ritmos flamencos sirven de eje conductor de toda la película centrada en torno al tema de la “Sevillana para Carlos”. Momentos de danza muy rítmicos alternan con elementos líricos de gran belleza, como el tema de Juan y Salomé, asignado a las flautas y guitarra, mientras que por otra parte se fusionan elementos del flamenco con un aria vocal del oratorio barroco. La “Sevillana para Carlos” consiguió el Goya a la mejor canción original en el 2003.

Momentos estelares de la película de Carlos Saura y de la música de Roque Baños son las escenas últimas. La *Danza de los siete velos* se va configurando como un gran crescendo dinámico, rítmico e instrumental, cuyo protagonismo corre a cargo del laúd árabe acompañado por palmas y golpes sobre el suelo de toda la compañía que rodea la figura de Salomé, para aumentar gradualmente apoyados por la música de todo el grupo instrumental. Al acabar la danza, Salomé hace un gesto en el cuello para exigir al rey la cabeza del Bautista. Se hacen visibles relámpagos y ruidos de truenos lejanos. La música cesa y reina un silencio macabro que hace presagiar la tragedia. Un gran crespón negro a modo de telón cae sobre la escena. A continuación aparece la cabeza de Juan en movimiento ondulante, a la que Salomé se acerca pausadamente para besarla. La música se ha tornado triste y melancólica, de la mano de un violín solista, como un

canto lírico y desgarrado a un amor imposible. Herodes aparece en silla de ruedas, acompañado de Herodías; ambos miran aterrados cómo Salomé intenta besar la cabeza cercenada. La compañía entera sale con un sudario para envolver a Salomé y transportarla junto a Juan. Sobre los cuerpos inertes de ambos se apaga la escena.

Conclusiones

Las dos producciones cinematográficas sobre el mito de Salomé que hemos presentado enriquecen un patrimonio artístico ya de por sí abundante en torno a uno de los personajes más curiosos de la cultura occidental, pero desde perspectivas muy diferentes.

La película de Kent Russell se ciñe a la obra de teatro que elevó la figura de Salomé al personaje de la “mujer fatal” finisecular, aligerando los contenidos con un pose muy peculiar del cineasta trasgresor, en medio de una atmósfera sexual, simbolista y decadente que eleva el tono de por sí escabroso de la acción.

La producción de Carlos Saura, por el contrario, es una auténtica recreación del mito de Salomé desde una perspectiva inédita, como es el ballet, y con rasgos de una delicada belleza que suaviza mucho el contenido trágico. La elaborada y cuidada plasmación musical del drama está en consonancia con la riqueza visual y el ritual escénico de la danza.

Bibliografía

BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004.

CANSINOS-ASSENS, Rafael. *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Ed. América, 1920.

DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos (Herodías)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

JOSEFO, Flavio. *Antigüedades de los Judíos*. Vol. III, Libro XVIII. Terrasa: Libros Clie. 2004.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Sagrada Biblia. Nácar-Colunga. Biblioteca de Autores Cristianos. Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

ROHDE, Thomas (ed.). *Mythos Salomé*. Leipzig: Ed. Reclam, 2000.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Madrid: Ed. Vademar. Planeta Maldito. 2000.

EL CINE MUSICAL EN EL SIGLO XXI: LOS AÑOS CERO

Carlos de Pontes-Leça

Fundación Calouste Gulbenkian, Departamento de Música, Lisboa

Resumen

El musical cinematográfico ha dejado de ser cultivado como un género en serie, como sucedía en los llamados años dorados de su historia. Sin embargo, se mantiene su vitalidad, que ahora se concreta en una perspectiva multidireccional. Esto se pone de manifiesto en esta panorámica de la producción entre los años 2000 y 2009, en cualquiera de los subgéneros en los que se divide el musical: el documental, el *biopic*, la ficción procedente del teatro y la ficción original para cine.

En el contexto del III Simposio Internacional “La Creación Musical en la Banda Sonora”, realizado en la Universidad de Salamanca en 2006, presenté una ponencia con el título “Las Metamorfosis del Cine Musical”, cubriendo siete décadas de historia del cine. Dicha ponencia, la terminaba enseñando la secuencia final de *Dancer in the Dark*, la película dirigida por Lars von Trier en el año 2000. Es la secuencia de la muerte tremenda, en la horca, de la protagonista, Selma, cuando ella dice por medio de música: «Esta no es todavía la canción final». Yo comentaba, entonces, que podíamos interpretar estas palabras de Selma en un sentido simbólico, como si nos dijera que, a pesar de las voces en contra, el cine musical estaba lejos de entonar su canción final.

Y, de hecho, en los años que han pasado desde entonces – los años cero, o sea, la primera década del nuevo siglo – el cine musical se ha mantenido bien vivo. Aunque, por supuesto, esta vida no siempre ha sido sinónimo de alta calidad artística. Lo que ahora me propongo es esbozar una breve panorámica (aunque, por supuesto, no exhaustiva, porque se limita a obras disponibles en el mercado de Europa Occidental) de lo acaecido en la producción de cine musical entre el 2000 y el 2009. Desde luego, lo que más me impresiona es la gran diversidad de propósitos y estilos cultivados en cada uno de los tres subgéneros en los que se divide el cine musical: el documental, el *biopic* y la película de ficción (ya sea resultante de la adaptación de musicales teatrales, ya sea creación original para el cine).

El documental

Siguiendo una pista que viene desde los años 70, hubo naturalmente documentales de conciertos de grupos pop o rock. Me refiero, en especial, a *U2 3D* de Catherine Owens y Mark Pellington, sobre una gira de los U2 en América Latina, y *Shine a Light* de Martin Scorsese, reportaje de dos conciertos de los Rolling Stones en el Beacon Theatre de Nueva York. El principal interés de *U2 3D* es de orden meramente extrínseco: añadir espectacularidad visual a la actuación de los U2 por medio de la utilización de la técnica 3D. Ya *Shine a Light* tiene un interés más profundo: enseñar cómo son hoy día los Rolling Stones, energéticos, pero ya señores mayores, en contrapunto con la juventud explosiva de sus primeros años, documentada por imágenes de archivo.

Todo esto es simple rutina cuando se compara con una película de interés excepcional, dirigida por Carlos Saura: la coproducción luso-española titulada *Fados*. Se trata de un documental sobre este tipo de canción popular urbana genuinamente portuguesa, pero encuadrándola en el contexto más amplio de sus conexiones con música popular portuguesa del pasado y también con músicas tradicionales de África, Brasil y España. La película está estructurada en diecisiete cuadros musicales aislados, cada uno con una puesta en escena adecuada, siempre filmados en estudio, y a veces con un complemento de danza. Si he de elegir una sola parte para ejemplificar la excelencia de *Fados*, elijo sin duda la secuencia en la que Saura, de modo muy inteligente, hace un puente entre el pasado y el presente del fado. Empezamos por escuchar una balada de mediados del siglo XIX, en la que se cuenta la muerte de Severa, la primera intérprete de fado que se hizo célebre en el barrio popular de la Mouraria en Lisboa, y que vivió entre 1820 y 1846. Luego Saura encadena con el poster y algunos planos de *A Severa*, la primera película sonora portuguesa, realizada por Leitão de Barros en 1931. Pero sobre esas imágenes lo que escuchamos es el fado principal de dicha película (*Rua do Capelão*) cantado ahora por una joven fadista de nuestros días, Cuca Roseta.

¹Ejemplo 1: *Fados* DVD Zon Lusomundo

Pista 4 00.21.00 → 00.24.08

1 Los extractos de películas referidos como ejemplos están identificados con los siguientes datos: número de la pista del DVD, tiempo de inicio y final del extracto, marca de la edición DVD.

Aún en el ámbito del documental, surgen películas sobre intérpretes musicales, de las que destaco dos, altamente contrastantes entre sí: *Ne Change Rien* del portugués Pedro Costa y *No Direction Home – Bob Dylan* de Martin Scorsese.

Ne Change Rien es un reportaje sobre la actriz Jeanne Balibar como cantante. Está realizado con una total austeridad, al modo de Jean-Marie Straub (con quien, además, Pedro Costa ha trabajado directamente), foto en blanco y negro, valorando las sombras y las oscuridades, formato clásico 1x1.33, sonido parcialmente mono, y abundancia de planos fijos, de larguísima duración, captando una acción que muchas veces es repetitiva.

Radicalmente distinto es el propósito y el estilo de *No Direction Home*, en el que Martin Scorsese construye un reportaje biográfico de Bob Dylan en los primeros años decisivos de su carrera (1961-66), con utilización de documentos filmicos de la época, pero en montaje alternado con comentarios del mismo Bob Dylan en la fecha de realización de la película, 2005. Es impresionante la confrontación entre el Dylan joven e irreverente, y el Dylan ya como un señor envejecido a sus 64 años de edad.

Ejemplo 2: *No Direction Home – Bob Dylan* DVD Paramount
Pista 5 00.28.29 → 00.30.25

El *biopic*

En el ámbito de *biopic* volvemos a encontrar a Bob Dylan, ahora recreado en una perspectiva loca, surrealista, por Todd Haynes, en *I'm not there*. «Inspirado en la música y en las muchas vidas de Bob Dylan»: es lo que se lee en los títulos de crédito del principio. Y lo que Haynes hace es construir un mosaico en el que la vida real y las vidas imaginarias de Dylan aparecen encarnadas en seis personajes distintos. El más interesante es, sin duda, el que se llama Jude Quinn y es interpretado, travestido, genialmente, por Cate Blanchett.

Ejemplo 3: *I'm not there* DVD Prisvideo
Pista 5 00.43.46 → 00.44.57

El compositor Cole Porter es otro de los protagonistas de los *biopics* de esta década en *De-Lovely*, dirigido por Irwin Winkler. Una película que se sitúa en una perspectiva que podemos designar como realismo fantástico. Cole Porter (Kevin Kline) está aquí a punto de morir y se le aparece una especie de ángel-director de escena (Jonathan Pryce) que le hace recordar

toda su vida como si fuera un musical teatral. El comienzo está muy bien lanzado: «Es tu vida, Cole, y tu música va a guiarnos», le dice el personaje pseudoangélico. Y, de pronto, se le aparecen todas las personas que han sido parte de su vida. Irrumpen festivamente, formando un brillante número musical irresistiblemente euforizante (*Anything goes*). Luego, a lo largo de cerca de dos horas, las bellas canciones de Cole Porter se suceden, ora de forma realista, ora como parte integrante de la narrativa.

Ejemplo 4: *De-lovely* DVD MGM
Pista 1 00.01.46 → Pista 2 00.05.19

Edith Piaf ha tenido también su *biopic* en *La Môme* de Olivier Dahan. Es una película muy ambiciosa pero que luego resulta fastidiosa en su insistente exploración sensacionalista de los aspectos más dolorosos de la vida de Piaf. Se salva, en el conjunto de la obra, tan sólo la brillante actuación de Marion Cotillard en el papel de la protagonista, que le ha valido el Oscar a la mejor actriz principal.

Mucho peor ha sido la suerte de Amália Rodrigues en *Amália – O Filme* de Carlos Coelho da Silva. Se trata de una obra sin la mínima calidad artística, que distorsiona groseramente la personalidad humana de la gran cantante portuguesa.

Muy distintos son los *biopics* de Johnny Cash y de Ray Charles, dirigidos respectivamente por James Mangold – titulado *Walk the Line* – y por Taylor Hackford – titulado sencillamente *Ray*. Están hechos con respeto y un estricto realismo. Este último ha sido, incluso, controlado por el mismo Ray Charles en el final de su vida.

De todas formas, en materia de realismo en *biopics*, nada puede compararse a *Control* de Anton Corbijn, sobre la vida de Ian Curtis, el vocalista de la banda Joy Division, trágicamente muerto, suicidándose, a los 23 años de edad, en 1980. *Control* se nos presenta con la sobriedad de un registro de carácter documental, con una foto en blanco y negro muy adecuada a la imagen triste y pobre de los suburbios de Manchester en donde vivieron los Joy Division. La película está basada en el testimonio dado por la viuda de Ian, Deborah Curtis, en su libro *Touching from a distance*. La casa y el local de trabajo que vemos son los mismos en los que Ian Curtis vivió y trabajó. Pero todo este cuidado de tipo documental del director Anton Corbijn no hubiera tenido éxito si él no hubiera encontrado, para el papel de Curtis, un actor-cantante tan extraordinario como Sam Riley. Él es auténtico, arrollador, casi como si fuera una reencarnación de Curtis. Véase, por ejemplo, la secuencia en la que Curtis, en medio de un

concierto, cantando y moviéndose con energía frenética, súbitamente cae víctima de un ataque epiléptico.

Ejemplo 5: *Control* DVD LNK
Pista 8 01.12.42 → 01.14.20

La ficción procedente del teatro

Entremos ahora en el amplio capítulo del cine de ficción. En esta década prosigue el movimiento de adaptación al cine de musicales teatrales. Naturalmente, ese movimiento incide, de modo especial, en obras que han sido grandes éxitos de *box-office*. Se producen así películas como *Chicago* y *Nine* de Rob Marshall, *Mamma mia!* de Phyllida Lloyd, *The Producers* de Susan Stroman o *Dreamgirls* de Bill Condon.

De estos títulos los más taquilleros han sido *Chicago* y *Mamma mia!* Pero a eso no corresponde, de hecho, una efectiva calidad artística. *Chicago* (con base en el musical homónimo de John Kander) resulta del intento explícito por parte de Rob Marshall de copiar el modelo dibujado treinta años antes por Bob Fosse en *Cabaret*. El gusto cabaretero de Marshall tuvo oportunidad de expandirse con mayor interés en *Nine*, adaptación del musical homónimo de Maury Yeston, que a su vez es una muy discutible versión teatral de la emblemática película *Otto e mezzo* de Fellini. Por lo que respecta a *Mamma mia!*, se resiente del mismo mal que afectaba a su matriz teatral: tener una historia que es tan sólo un pretexto para encajar una serie de canciones de los ABBA, sin una efectiva relación entre música y narrativa. El único gran atractivo de la película es el divertidísimo *show off* de Meryl Streep cantando y bailando. Pero malo, sencillamente malo, es, a mi juicio, *The Producers* basado en el musical homónimo de Mel Brooks. Haciendo un juego conceptual con el mismo contenido del argumento, se podría decir que *The Producers* consigue ser «el musical más malo del mundo», en la medida en que es, de hecho, una superapoteosis del humor chabacano. Dos números musicales formalmente bien contruidos (*I wanna to be a producer* y *Springtime for Hitler*) no bastan para salvarlo.

En cambio, *Dreamgirls* es, en su dimensión modesta, una obra con bastante mérito. Está inspirada (con muchas alteraciones, incluso en los nombres de los personajes) en la vida y en la carrera artística de las Supreme, trío vocal al que pertenecieron Diana Ross y Florence Ballard. La banda sonora comporta un total de 27 canciones con autoría de Henry Krieger (las 23 originales de la pieza teatral y 4 más compuestas expresamente para la

película). En torno a una de ellas (*And I am telling you I'm not going*) se construye una secuencia particularmente notable. Cuando Effie White (Jennifer Hudson) viene a retomar su plaza en el trío que había abandonado, es repudiada por el manager Curtis Taylor Jr. (Jamie Foxx). Una violenta discusión estalla entre los dos, pasando gradualmente de la palabra hablada a la palabra cantada. Es un buen ejemplo de *dramma per musica*.

Ejemplo 6: *Dreamgirls* DVD Dreamworks
Pista 11 00.55:16 → Pista 12 01.04.16

De Tim Burton se esperaba con muy especial interés la adaptación de *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street*, la virulenta tragedia macabra de Stephen Sondheim. En la estructura músico-dramática hay una diferencia substancial entre la película y la pieza teatral. Tim Burton suprimió el Prólogo y el Epílogo interpretados por un coro que asume el papel de comentador irónico de la acción, en una perspectiva de distanciamiento de carácter brechtiano. Con dicha supresión subraya visualmente los aspectos extremadamente violentos de la acción, hasta tornarla un espectáculo en los límites de lo soportable. Intentando hacer un poco de humor negro, yo diría que la única originalidad sobresaliente de esta película consiste en, por primera vez en la historia del cine musical, hacernos asistir a dos secuencias hipersangrientas de degollación de gargantas.

Hay, en cambio, un musical teatral con mucho éxito cuya transposición cinematográfica me parece muy bien llevada a cabo. Me refiero a *The Phantom of the Opera* de Joel Schumacher, realizado con la estrecha colaboración del compositor Andrew Lloyd Webber. Una gran parte de la crítica despreció esta película, diciendo que no añade nada de esencial al original teatral. Más bien al contrario, yo creo que en este caso el cine amplifica notablemente la espectacularidad fantástica, gótica, de la escenografía teatral. Tal como queda ejemplificado de modo paradigmático en la secuencia de la primera bajada de Christine al *underworld* del Fantasma.

Ejemplo 7: *The Phantom of the Opera* DVD LNK
Pista 4 00.28.44 → 00.33.03

La ficción original para el cine

Pasando al panorama de los musicales de ficción concebidos expresamente para el cine, empiezo por hablar de una película insólita: *Aquele querido mês de Agosto* del portugués Miguel Gomes. Digo insólita porque, de modo original, mezcla el documental y la ficción. El ambiente re-

tratado es el del interior rural portugués durante el mes de agosto, cuando los emigrantes vienen a pasar vacaciones con sus familias, y las villas y aldeas se animan con bailes y fiestas populares. En la primera parte de la película vemos al mismo director Miguel Gomes con su equipo técnico que, con instinto documental, recoge imágenes y sonidos de la región de Arganil, en la provincia de Beira Alta, a la vez que busca, entre la población local, actores no profesionales para interpretar los personajes de un film de ficción que él pretende realizar en ese ambiente. Poco a poco se pasa del documental a la acción ficcional, a partir del momento en que el director encuentra una chica y un chico que considera adecuados para ser los protagonistas de la historia de ficción. Esa pareja colabora en uno de los muchos grupos de música popular que actúan en aquellas fiestas de verano. Es una música muy vulgar, comprensiblemente despreciada por la gente a quien le gusta la buena música. Pero este tipo de música forma parte de una realidad sociológica que no podemos ignorar. Además, en la película de Miguel Gomes, estas canciones se integran en la narrativa, en estrecha relación con la vida de los personajes.

Ejemplo 8: *Aquele querido mês de Agosto* DVD osomeafuria
Pista 17 01.46.00 → 01.47.43

De Francia nos llegan, en esta década, tres obras con características muy diferenciadas: *Les Chansons d'Amour* de Christophe Honoré, *Huit Femmes* de François Ozon y *Les Choristes* de Christophe Barratier.

Les Chansons d'Amour es una película que pretende seguir el modelo de los musicales de Jacques Démy, pero sin aliento para ello, y además se ve perjudicada por un ambiente de agobiante morbosidad sexual.

Huit Femmes tiene una estructura absolutamente original. Se trata de una comedia negra no intrínsecamente musical puntuada en ocho momentos por otras tantas canciones (interpretadas por cada una de las ocho protagonistas) que son como una súbita irrupción de pequeña locura y sirven para desdramatizar la negritud de la historia. Casi todas son bastante divertidas. Pero hay una que llega a ser discretamente emocionante: la célebre *Il n'y a pas d'amour heureux* (música de Georges Brassens sobre poema de Louis Aragon) cantada por la veterana Danielle Darrieux en el papel de la abuela. Lástima que todo esto esté contextualizado en una historia radicalmente sórdida.

¿Y qué hemos de decir de *Les Choristes*? Habrá quien no la considere como una película musical, sino tan sólo como una comedia dramática con mucha música. Yo la veo a la luz de la definición dada por John Rus-

sell Taylor en su libro *The Hollywood Musical*: film musical es “un film en el que, totalmente o en parte, su carácter, su movimiento, su sentimiento general es dictado por la música”². En efecto, en *Les Choristes* la música es justo el motor de la historia. Estamos ante el poder redentor de la música, en estrecha relación con una pedagogía de la comprensión en vez de una pedagogía de la represión. Esto es lo que transforma una banda de pequeños salvajes en un grupo de chicos normales y que, muy en especial, transforma al protagonista Pierre Morhange (Jean-Baptiste Maunier), que alguien había caracterizado como *tête d’ange avec le diable au corps*. Es justo mencionar al autor de la música en cuestión: Bruno Coulais, que la compuso expresamente para esta película. En su sencillez, esta música es una auténtica maravilla. Y en medio de ella se integra muy bien *La Nuit* de Rameau.

Ejemplo 9: *Les Choristes* DVD newage
Pista 6 01.12.45 → 01.15.50

En España se produce una película singular: *Angeles S.A.* de Eduard Bosh. Ignorada por unos, menospreciada por otros, por incluirse en el género llamado cine familiar, merece sin embargo algún aprecio. Independientemente de la simpatía de su propuesta, demuestra sentido imaginativo y espectacular muy adecuado al público al que se destina. Aún en referencia a España, no valdría la pena hablar de *El otro lado de la cama* y su secuela *Los 2 lados de la cama* de Emilio Martínez-Lázaro, si no fuera porque el presente texto pretende también cumplir una función de inventario escueto del cine musical en el periodo 2000-09. Se trata de dos películas simplemente taquilleras donde lo que importa es enseñar cómo un cierto extracto de la joven generación española se encuentra muy desinhibida en sus performances sexuales.

En el ámbito de la producción original para cine, encontramos naturalmente ejemplos de superespectáculo. El más brillante – y, para alguna gente, también el más irritante, por cierto – es *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann. Una película de excesos, de vértigo, de frenético delirio audiovisual, que lleva a la expresión máxima la técnica y la estética del videoclip MTV. Una película que, además, juega con el anacronismo entre la época del *fin-de-siècle* parisino y las canciones de épocas más recientes, ya sean canciones más o menos románticas ya sea música pop-rock: desde

2 «a film which, in whole or in part, has its shape, its movement, its whole feeling dictated by music». RUSSEL TAYLOR, John. *The Hollywood Musical*. Londres, Secker and Warburg, 1971, p. 10.

Eden Ahbez (*Nature Boy*) y Richard Rodgers (*The Sound of Music*), hasta los Beatles, David Bowie, Elton John, Sting y Bono. Dos secuencias del inicio constituyen un ejemplo paradigmático de la superespectacularidad de *Moulin Rouge*. Primero, en un vértigo de efectos digitales, la aparición de Satine (Nicole Kidman) en imagen de animación y clonándose en una clásica *chorus line*.

Ejemplo 10: *Moulin Rouge* DVD 20th Century Fox
Pista 3 00.09.45 → Pista 4 00.10.33

Después la canción *Your Song*, con Christian (Ewan Mc Gregor) y Satine bailando en el aire, en el cielo azul nocturno de París, con espléndida coreografía de John O'Connell. Es un momento en que se percibe el origen en las secuencias de cuento de hadas de los musicales de la *golden age* norteamericana.

Ejemplo 11: *Moulin Rouge* DVD 20th Century Fox
Pista 4 00.27.20 → 00.30.00

Pero, bajo todo este delirio, lo más interesante en la estructura intrínseca de la película es el hecho de que se trata de un buen ejemplo de *integrated musical*. Estamos ante un *backstage* en el que la escena teatral acaba por entrelazarse con la vida. Desde este punto de vista, es sumamente interesante la secuencia final, en la que Christian irrumpe en el show.

Continuamos en el reino de la magia de imágenes cuando de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann nos trasladamos a *Corpse Bride* y *Charlie and the Chocolate Factory*, ambos de Tim Burton, realizados en el mismo año (2005) y con la preciosa colaboración de su compositor preferido, Danny Elfman. En este ámbito hay que hacer notar la tan singularmente fuerte presencia de Burton en el panorama del cine musical de este periodo: nada menos que tres películas de este género en la primera década del siglo XXI (la tercera es el ya referido *Sweeney Todd*).

Tim Burton's Corpse Bride es una experiencia interesante, antes que nada, desde el punto de vista técnico, con el recurso sistemático al *stop motion* (movimiento de figuras en miniatura, incluyendo decorados, y su filmación fotograma a fotograma). Pero es también interesante el hecho de que el universo gótico-tétrico de esta historia localizada en el reino de los muertos se interpenetra con una delicada ternura. Sólo cuatro canciones integran la banda sonora, pero la casi totalidad de la película se encuentra embebida en música. Especialmente bella es la envoltura coral-orquestral de la secuencia *Into the forest*, en la que Víctor, expulsado del ensayo para

su boda, se adentra en el bosque en donde es asediado por la increíble novia-cadáver.

Ejemplo 12: *Tim Burton's Corpse Bride* DVD Warner Bros.
Pista 15 00.15.37 → 00.18.05

En contraste con la muerte de *Corpse Bride*, Tim Burton nos sorprende con el esplendor de la vida en *Charlie and the Chocolate Factory*. Estamos ante un deslumbrante cuento de hadas de nuestro tiempo, en el que la música y la danza tienen una importancia esencial como elementos de la acción fílmica. Hay cinco secuencias estrictamente musicales: la *Willie Wonka's Welcome Song*, y sobre todo las cuatro canciones-danza correspondientes a los cuatro niños odiosos. Estas cuatro secuencias resultan, no de una invención de Tim Burton, sino de su intención de ser fiel a la fuente literaria de la película: la novela homónima de Roald Dahl. Las cuatro canciones son, exactamente, adaptación de fragmentos de los poemas-canciones con los que, en la novela, se señala el castigo de aquellos niños³. En la primera de estas secuencias Tim Burton incluye una canción-danza divertida y deliciosa, que cita expresamente las famosas coreografías acuáticas de Busbey Berkeley y Esther Williams. Es la aventura del gordo Augustus, con la canción-danza *Augustus Gloop*.

Ejemplo 13: *Charlie and the Chocolate Factory* DVD Warner Bros
Pista 16 00.46.10 → 00.49.55

De todas formas, la más sorprendente de todas las películas musicales de la primera década del siglo XXI surge en el año 2000 y la debemos al danés Lars von Trier: *Dancer in the Dark*. Es la historia de Selma, una pobre obrera checa emigrada a Estados Unidos en los años sesenta. Selma sólo tiene, en su memoria e imaginación, un refugio que es el del universo de las películas musicales norteamericanas, como contrapunto a su vida cotidiana, angustiada y aplastante. Se resguarda en estas películas porque en ellas nunca suceden cosas horribles, sino que, al revés, toda la gente rebosa felicidad. Entre todos esos musicales Selma destaca *The Sound of Music*. Los números musicales van surgiendo naturalmente a partir de rui-

3 Cf. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical*?”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 509-511.

dos ambientales que son de lo más diverso posible, y en varios de ellos se produce una intensificación del color, para acentuar la dimensión onírica de esos momentos. Lars von Trier tuvo una genial ocurrencia que consistió en tomar ese paradigma del *happiness musical* que es *The Sound of Music* y darle la vuelta, transformándolo en tragedia. Una secuencia con especial fuerza emotiva es aquella en la que Selma, en su celda, antes de marchar a la horca, hace un último esfuerzo para imaginarse feliz, cantando, de modo desgarrador, *My favourite things* (la dulce cancioncilla con la que, en *The Sound of Music*, la gobernanta anima a los niños para que no tengan miedo de la tormenta pensando en las cosas agradables de esta vida).

Ejemplo 14: *Dancer in the Dark* DVD Atlanta Filmes
Pista 16 01.47.00 → 01.50.33

Alguien preguntó a Lars von Trier si no sería una perversidad transformar un musical en una tragedia y éste contestó que no, de la siguiente manera: «Me he inspirado en la ópera, y las óperas tienen esas dos componentes. La música es un buen soporte de emociones desde que aceptamos que los personajes canten en vez de hablar»⁴. En esta obra se aprecia un momento supremo de esta manera de hacer tragedia a través de la música. Es el momento de la muerte de Selma. Esta vez, el latir de su propio corazón es el único ruido que sirve a Selma como punto de partida para cantar. Bajo mi punto de vista personal, no creo que haya en la historia del cine musical, ni siquiera en la historia de la ópera, una muerte tan tremenda, tan realista y a la vez tan transfigurada por la música, como ésta.

Ejemplo 15: *Dancer in the Dark*
Pista 18 02.06.00 → 02.09.39

Y no puede hablarse del cine musical sin hablar del cine indio. Porque cerca del noventa por ciento de las películas indias son musicales. En el cine de India se usa y abusa del elemento musical. Ya sea una comedia, ya sea un drama, ya sea una película policíaca o de terror, siempre hay canciones y danzas. La mayoría de las veces, sin más motivo que el de la diversión exigida por el gusto tradicional del público de ese país. En general, a los occidentales no nos gusta esa corriente. La consideramos ridícula, intolerablemente kitsch, demasiado comercial. Pero hay excepciones. En medio de todo ese *mainstream* encontramos algunas obras maestras que merecen nuestra admiración.

4 Entrevista a Lars von Trier. En: *Público*, suplemento *Artes*, Lisboa, 27/10/2000, p. 2.

Una de las excepciones es *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali. Aquí todo pasa, inicialmente, en un ambiente de cuento de mil y una noches transpuesto para la segunda década del siglo XX. Los clásicos problemas de la naturalidad en la inserción de los números musicales están completamente superados por el carácter onírico de la película. Las canciones y las danzas surgen sin que nos demos cuenta. O mejor, cuando nos damos cuenta, ya están acaeciando.

Devdas se basa en una novela muy popular en India, publicada por Sarat Chandra Chattopadhyay en el 1917. Se trata de una historia trágica de amor contrariado, por motivos de orden familiar y casta social, entre Devdas (Shahrukh Khan), un joven abogado de clase media, y Paro (Aishwarya Tai), una chica de una familia de clase superior. Se conocen y se aman desde niños, pero Devdas se ausenta durante diez años para estudiar en Londres. A su vuelta, Paro y sus amigas le acogen con una danza festiva.

Ejemplo 17: *Devdas* DVD EROS
Pista 3 00.09.48 → 00.12.03

El primer encuentro, a solas, de Devdas y Paro está envuelto en una canción simultáneamente de seducción y buen humor irónico.

Ejemplo 18: *Devdas*
Pista 8 00.38.43 → 00.41.20

Luego viene la separación de los enamorados. Paro es obligada a casarse con un aristócrata muy mayor. Mientras tanto, Devdas entra en un camino de degradación moral y física, se deja conquistar por una cortesana, y vive con ella en un burdel de lujo, a la vez que se va haciendo alcohólico en alto grado.

Sin embargo, antes de la separación, Devdas había dicho a Paro: «Te prometo que, antes de morirme, iré hasta la puerta de tu casa». Y cumple esta promesa. Va a morir delante de la fachada del palacio en donde Paro vive ahora con su marido. Bhansali, el director, habría podido construir esta secuencia final poniendo a Paro y Devdas a cantar. Pero resistió a esa solución fácil, con lo que esta secuencia gana mucha más fuerza dramática. Paro va corriendo por salones y escaleras, al encuentro de su amado, mientras Devdas está agonizante, tumbado sobre un macizo de flores rojas. Sobre esta imagen se escuchan algunas entrañables palabras de despedida:

*Where will I find again
my lost innocence*

*my lost dreams
my lost childhood?
Where is gone the shadow of trees
where I made myself a home?*

Yo la considero una de las más bellas secuencias de amor y muerte de toda la historia del cine.

Ejemplo 18: *Devdas*
Pista 32 02.57.37 → 03.01.34

Una conclusión

Es un lugar común decir que el musical cinematográfico murió al final de los años 60 del siglo pasado. Pero esto no es cierto. Es tan sólo una media verdad. Lo que pasó es que el musical ha dejado de ser cultivado como un género en serie. Sin embargo, su vitalidad se ha mantenido en una perspectiva multidireccional, y con la particularidad de que ha empezado a ser cultivado también por directores no especializados en este género.

El panorama de la primera década del siglo XXI, tal como se pone de manifiesto en el repaso que acabo de hacer, viene a confirmar esta vitalidad multidireccional: desde la estética frenética de Baz Luhrmann, hasta la sobriedad radical de Pedro Costa; desde el fado hasta Stephen Sondheim, pasando por Cole Porter, Bob Dylan, Johnny Cash, los Joy Division, los Rolling Stones o los U2; desde el horror sangriento de *Sweeney Todd* o el horror necrófilo de *Corpse Bride* hasta el universo mágico y risueño de *Charlie and the Chocolate Factory* (los tres, curiosamente, del mismo autor, Tim Burton); desde el mundo orgiástico de *Moulin Rouge* o el decadentismo de *Chicago* hasta la bella lección edificante de *Les Choristes*; desde la frivolidad de *Huit Femmes* hasta la tragedia de *Dancer in the Dark*; desde Hollywood hasta Bollywood y los demás polos de producción del cine indio; el cine musical sigue bien vivo y sorprendiéndonos.

Bibliografía

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical*?”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 509-511.

RUSSEL TAYLOR, John. *The Hollywood Musical*. Londres, Secker and Warburg, 1971.

Lista de películas citadas⁵

DOCUMENTALES

Fados (Carlos Saura, 2007)

Ne Change Rien (Pedro Costa, 2009)

No Direction Home – Bob Dylan (Martin Scorsese, 2005)

Shine a Light (Martin Scorsese, 2007)

U2 3D (Catherine Owens / Mark Pellington, 2008)

BIOPICS

Amália – O Filme (Carlos Coelho da Silva, 2008)

Control (Anton Corbijn, 2007)

De-Lovely (Irwin Winkler, 2003)

I'm not there (Todd Haynes, 2007)

Môme, La (Olivier Dahan, 2007) [*La vida en rosa*]

Ray (Taylor Hackford, 2004)

Walk the Line (James Mangold, 2005) [*En la cuerda floja*]

FICCIÓN – ADAPTACIÓN DE MUSICALES TEATRALES

Chicago (Rob Marshall, 2002)

Dreamgirls (Bill Condon, 2007)

Mamma mia! (Phyllida Lloyd, 2008)

5 Por orden alfabético de los títulos originales, seguidos de los títulos españoles cuando son diferentes.

Nine (Rob Marshall, 2009)
The Phantom of the Opera (Joel Schumacher, 2004) [*El Fantasma de la Ópera*]
Producers, The (Susan Stroman, 2005) [*Los Productores*]
Sweeney Todd – The Demon Barber of the Fleet Street (Tim Burton, 2007)
 [Sweeney Todd – El barbero diabólico de la Calle Fleet]

FICCIÓN - ORIGINALES PARA CINE

Angeles S.A. (Eduard Bosh, 2007)
Aquele querido mês de Agosto (Miguel Gomes, 2008) [*Aquel querido mes de Agosto*]
Chansons de'Amour, Les (Christophe Honoré, 2007) [*Las Canciones de Amor*]
Charlie and the Chocolate Factory (Tim Burton, 2005) [*Charlie y la Fábrica de Chocolate*]
Choristes, Les (Christophe Barratier, 2004) [*Los Chicos del Coro*]
Dancer in the Dark (Lars von Trier, 2000) [*Bailar en la oscuridad*]
Devdas (Sanjay Leela Bhansali, 2002)
Huit Femmes (François Ozon, 2002) [*8 Mujeres*]
Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2001)
Otro lado de la cama, El (Emilio Martínez-Lázaro, 2002)
Tim Burton's Corpse Bride (Tim Burton, 2005) [*La Novia Cadáver*]
2 Lados de la cama, Los (Emilio Martínez-Lázaro, 2005)

CINE DOCUMENTAL ITALIANO AÑOS 50: ¿CINE PERDIDO? ¿MÚSICAS PERDIDAS?

Joan Padrol
ESCAC (Escola Superior
de Cinema i Audiovisuals de Catalunya)

Resumen

El autor realiza un estudio de las músicas del cine documental italiano de los años 50, haciendo especial hincapié en la dificultad actual de visionar este cine y de hallar copias de sus películas más emblemáticas, realizando al final un pequeño homenaje a la labor del gran especialista en este género: Angelo Francesco Lavagnino, con el estudio de todos los fragmentos musicales de su célebre film *Magia verde*.

Una de las características que podrían definir el momento actual del cine español es el auge del cine documental, con títulos que han alcanzado éxitos notables como *Garbo. El espía que salvó al mundo*, *Nadar*, *Ich Bin Enric Marco*, *La memoria oculta*, *La mirada de Ouka Leele*, *Maçons. Els fills de la vidua*, *El perdón. Historia del asesino de la ballesta*, *El camino de los sueños* o *Los niños de Rusia*, por poner sólo unos cortos ejemplos. Estos títulos son reflejo del revival que ha tenido a su vez el género documental en el cine mundial, con los films de denuncia de Michael Moore como *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11* y *Capitalismo: una historia de amor*, o títulos más didácticos como *Buddha's lost children* y *Man on Wire* en el cine americano; en el francés con las películas de Agnès Varda que repasan su vida –*Les plages d'Agnès*– o la de su marido Jacques Demy –*Jacquot de Nantes*–.

Evidentemente no queremos ser exhaustivos, pero cuando intentamos recordar títulos pertenecientes a ese género en el cine italiano la memoria nos falla, porque aparte de que ese cine parece muerto y sólo tiene vida en el recuerdo con los grandes clásicos de los años 60, en la actualidad como no hay ni grandes actores –excepto este payaso llamado Roberto Benigni– ni directores cuya fama haya traspasado fronteras, en general no nos

llegan puntuales sus últimas novedades, aunque estén protagonizadas por actores españoles como sucede con *Semana Santa* (Pepe Danquart, 2002) en la que intervienen Luis Tosar y Fermí Reixach, o *Il mercante di pietre* (Renzo Martinelli, 2006) donde Jordi Mollà comparte reparto nada menos que con Harvey Keitel, Jane March y F. Murray Abraham. Pero la laguna se hace más grande cuando intentamos recordar títulos documentales actuales. Quizá la más notable y la que más repercusión ha tenido haya sido *Viva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), un particular ajuste de cuentas de la directora con Silvio Berlusconi por haberla despedido como presentadora de uno de los programas de sus cadenas televisivas, pero la memoria después se difumina. ¿Por qué? Porque el gran auge del cine documental italiano tuvo su momento de oro en los años 50 y tuvo su prolongación en los primeros años sesenta, para desaparecer definitivamente a favor de otros géneros como el peplum, los films de espías, el spaghetti western, el cine erótico y el de denuncia política.

Como he dicho anteriormente el cine italiano ha sido proclive en géneros que se han ido sucediendo continuamente después de que alcanzó nivel mundial en la posguerra con el neorrealismo de directores como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica. Pero en sus postrimerías, cuando apareció el neorrealismo rosa, es decir la comedia costumbrista que retrataba con amabilidad la vida de los pueblos, de las familias o de las situaciones más cotidianas, un género, inventado por los italianos, surgió con fuerza en esos primeros años 50 que no tuvo parangón a nivel mundial: el documental exótico. Fue un género que se prolongó hasta los primeros años 60 pero que dio días de gloria a ese cine y que tuvo repercusión en todas las latitudes. Los objetivos eran enseñar a todo el mundo, en una época en que el turismo aún no se había masificado, los lugares más remotos del planeta Tierra, cuando los pobres europeos, tanto los franceses, como los italianos, como por supuesto los españoles, no habían salido de sus casas ni habían tenido la posibilidad de viajar. Los films tuvieron un éxito inmediato porque los públicos de todo el orbe tenían una ventana abierta a paisajes, personas y costumbres desconocidas. Ese tipo de películas documentales se vio potenciada por las nuevas tecnologías, como la perfección del color con el sistema italiano Ferraniacolor y el descubrimiento del Cinemascope en 1953. Curiosamente ese cine llegó puntualmente a España y se pudo ver tanto en los grandes coliseos de las ciudades como en las modestas salas de barrio en programa doble, donde públicos entrañables que llevaban su cena a base de tortilla de patatas podían compartir su ágape con las tribus más remotas de Borneo o la Amazonia y comprobar además qué comían aquellos indígenas, algunos de ellos adictos al cani-

balismo o apartados de la civilización, algo no siempre digerible para los estómagos occidentales. Se pudo visionar y disfrutar como decía porque al ser un documental didáctico no había problemas de censura, aspecto que sí podía suceder con títulos ingleses o franceses de la época, más preocupados en reflejar con su cine problemáticas más cercanas como la homosexualidad, la prostitución o el nihilismo de Saint Germain des Près. Los historiadores que nacieron en los años 50 –o en 1950, como es mi caso- pudimos saborear desde niños, en esas salas de barrio, ese cine maravilloso y compartir nuestras vivencias con las de aquellos seres, aventureros, expedicionarios o nativos que veíamos en la gran pantalla. Pero fue flor de un día, y una etapa cerrada en la actualidad porque este cine es hoy absolutamente invisible, para vergüenza de todos, empezando por los mismos italianos. En la Filмотeca de Turín existe alguna copia –evidentemente debe estar, ahogada por el polvo- pero ese cine no se ha repuesto nunca ni se ha visto por televisión, ni en la italiana –donde se debería proyectar- ni en la mundial.

Con ese cine descubrimos además a un músico maravilloso, Angelo Francesco Lavagnino, un compositor poseedor de un estilo personalísimo que se desenvolvió con solvencia por todos los géneros posibles del cine italiano, desde ese documental exótico hasta el cine erótico, pasando por etapas sucesivas como las ya citadas del cine de “romanos”, el western europeo, los films de espías, el “giallo”, el erotismo e incluso la ciencia-ficción, después de haber empezado con un film de Orson Welles, *Othello* (1951) en un *score* cofirmado por Alberto Barberis y haber colaborado también con el maestro en *Campanadas a medianoche* (1966). Esta ponencia sirve además para reivindicarlo después de décadas de olvido, cuando incluso colegas historiadores italianos amigos míos como Sergio Basetti le declaraba a Mario Nascimbene (siendo yo testigo de la conversación) en uno de los Festivales de Trento “que tenía grandes lagunas en su filmografía y muchas de sus músicas las desconocía”, ahora que editoras discográficas italianas parece que por fin han descubierto su nombre ante la presión y demanda internacional de los aficionados a su música y a su maravilloso estilo y saben que tiene un público potencial, reeditando sus músicas espléndidas para peplums. Tengo muchas anécdotas al respecto que no me resisto a contar, porque reflejan a la perfección la desidia y el pasotismo general que existe en todas partes, pero para los que nos gusta viajar esos primeros films nos abrieron las puertas a mundos desconocidos exultantes de exotismo y nunca se han olvidado, incrementando su mito ante la imposibilidad de saborearlos de nuevo en la actualidad. La trilogía dorada está formada por tres títulos, con nombres ya de por sí hermosí-

simos: *Magia verde*, *Continente perdido* y *El Imperio del Sol*. Recuerdo haber visto de niño el programa de mano que anunciaba este último film, un programa más grande de lo habitual y más horizontal que vertical de *El Imperio del Sol*: a la izquierda veíamos a una chica indígena con una serpiente pitón enroscada en su pecho con un juego de colores amarillos maravillosos y a la derecha un hechicero con un penacho en su cabeza de cintas de color marrón, que resultaba sencillamente inolvidable. Ese programa lo he tenido siempre en mente y lo pude comprar en un puesto de “affiches” de cine del mercado de San Antonio de libros viejos abierto todos los domingos por la mañana en Barcelona. Las ganas por volver a visionar ese film motivaba que en mis viajes a Roma preguntase en las tiendas de video y de discos regentados o atendidos por vendedores jóvenes e ineptos -que no tienen ni idea de su historia filmica- si tenían, primero en video y más adelante en DVD, *Magia verde*, *Continente perduto* o *L’Impero del Sole*. Su ignorancia llegaba a extremos tales de decirme que sí, que sólo tenían *El Imperio del Sol*, ¡el film dirigido por Steven Spielberg en 1987!. Como pueden ver, lamentable.

Mi interés por recuperar discos y grabaciones con músicas filmicas de Angelo Francesco Lavagnino motivó que en un viaje a Florencia me acercase a la cercana Prato porque me habían dicho que en aquella ciudad existía una tienda irresistible especializada en discos de vinilo de bandas sonoras italianas. Aquel espacio era un templo y entrar en ella era penetrar en un lugar sacro en el que había que tomárselo con tranquilidad y mucha calma para que el corazón no nos diese un disgusto. El vendedor al ver mi interés llamó a un historiador del que yo conocía su nombre por referencias de un colega de la revista *Dirigido*. Ese hombre de cine era Roberto Zamori que no tardó en presentarse ya que él vive en esa pequeña ciudad de la Toscana. Allí me dijo que se había editado en Italia en una edición económica un disco de vinilo del sello Polydor con las bandas sonoras, nada más y nada menos que de *L’ultimo Paradiso*, otro documental italiano posterior de Folco Quilici –un director del que daré referencias posteriormente- en la cara A y de *Continente perduto* en la cara B. Lo compré evidentemente como un tesoro y después el vinilo de *Cinco mujeres marcadas* (*Jovanka e le altre*, 1959), film dramático de Martin Ritt sobre cinco mujeres castigadas y rapadas al cero por haber tenido relaciones con soldados alemanes durante la guerra. Me comentó que comprendía mi ansia de Lavagnino –igual como otros muchos fans del maestro italiano- pero que no se había editado nada más en disco y que seguía siendo un mito –en una época en que Ennio Morricone era el rey y señor de la banda sonora italiana- inaccesible musicalmente ya que sus films no se veían ni sus discos se publicaban.

Más adelante en casa del amigo y editor discográfico del sello Intermezzo, filial de la todopoderosa CAM Italiana, Sergio Basetti, me dio un álbum con dos discos de vinilo (Cinevox D33/1) muy curioso llamado *Concilio Ecuménico Vaticano II*, la banda sonora de un documental dirigido por Antonio Petrucci en 1962 sobre dicho Concilio celebrado por el Papa Juan XXIII, en la que en un disco estaban las músicas originales de Angelo Francesco Lavagnino, todas bellísimas, épicas, espectaculares y con leitmotivs muy retentivos y en el otro los saludos del Papa a todo el orbe en todas las lenguas posibles. Yo había visto este álbum en Barcelona, ya que la portada era idéntica, en 1966 ó 1967, editado por el sello Vergara, pero con una particularidad: sólo había un disco, no dos. ¿Adivinan cuál fue? Evidentemente el de los saludos del Papa, no el que contenía las músicas originales del maestro. Además había otra particularidad. Cuando TVE programó el ciclo de películas olímpicas con motivo de la designación de Barcelona para la Olimpiada de 1992, pudimos ver los documentales sobre los Juegos de Melbourne, Tokio, México, Los Angeles, etc., y evidentemente el film *La Gran Olimpiada* (*La Grande Olimpiade*, 1960) realizado por Romolo Marcellini con un impresionante despliegue técnico amparado por el Comité Organizador de los Juegos de la XVII Olimpiada de Roma. Este film tenía una banda sonora maravillosa y muy espectacular de Angelo Francesco Lavagnino, -ayudado en algunos momentos por Armando Trovaioli- pero cuyo tema introductorio, aquel que escuchamos cuando la cámara se eleva sobre la Piazza di San Pietro y nos ofrece unas vistas maravillosas de la Ciudad Eterna, ¡era el mismo tema y con la misma orquestación del documental sobre el Concilio Ecuménico! El maestro se repetía pues, quizá porque el centro de ambos documentales era la ciudad de Roma. Pero el caso es que ya teníamos otra banda sonora del maestro en disco.

Folco Quilici fue un realizador italiano nacido en Ferrara (igual que Michelangelo Antonioni y Florestano Vanzini) en 1930 y aún en activo (su último documental, de 20 minutos, se llama *Apollo di Veio* y data de 2005) que en 1954 se hizo famoso en todo el mundo con *El sexto continente* (*Sesto continente*), un documental –estrenado puntualmente en España y programado en TVE, uno de los pocos títulos vistos en nuestra televisión junto con *El hechizo de la selva* (*L'incanto della foresta*, Alberto Ancilotto, 1956-57), un insólito viaje por las bellezas y misterios de la flora y la fauna italianas a imitación de los documentales de Walt Disney como *La pradera* y *El desierto viviente* que hacían furor en aquellos años, con partitura musical de Angelo Francesco Lavagnino y *Il Paradiso dell'uomo* (Giuliano Tomei, 1962), film rodado íntegramente en Japón y en el que se

exponían sus usos, costumbres, diversiones y manifestaciones culturales, con música de Piero Umiliani- sobre las maravillas del sexto continente: el océano, rodado en algunas escenas con 16mm ampliadas posteriormente a 35, en un maravilloso Technicolor, con música de Roberto Nicolosi y con comentarios de Gian Gaspare Napolitano, un nombre del que volveremos a hablar porque había sido el director en 1952 de *Magia verde*, el film que abre el fuego de esa apasionante colección de documentales. Teniendo en cuenta que *El mundo del silencio*, el célebre film de Louis Malle y Jacques-Yves Cousteau sobre el mar y los fondos submarinos es de 1956, el mito de ese film pionero de Quilici se agiganta. El director, ante el éxito mundial que obtuvo y siendo un amante de los viajes, lo tuvo claro en seguida: irse a la Polinesia, a filmar las islas aún vírgenes y no contaminadas por el turismo de masas de Tahití, Bora Bora, etc. con el pretexto de filmar una serie de historias sencillas enmarcadas en los mares del Sur. El resultado es *L'ultimo Paradiso* (1957), Oso de Plata al mejor largometraje documental en el Festival de Berlín, en UltraScope, Ferraniacolor, comentarios de los actores Enrico Maria Salerno y Tino Buazzelli y una música maravillosa de Angelo Francesco Lavagnino, recogida en ese disco Polydor citado antes en el que también había la música de *Continente perdido*. Quilici también dirigió películas dramáticas, como *De los Apeninos a los Andes* (1959), un pretexto para ir -igual que Marco buscando a su madre- a América del Sur y filmar las Cataratas del Iguazú con una exuberante banda sonora de Francesco De Masi, un músico al que tuve el placer de entrevistar en uno de los Congresos de Valencia y decirme que había sido discípulo y admiraba mucho al maestro Lavagnino. De Masi repitió con Quilici en otro film situado en los mares del Sur, *Ti-Koyo e il suo pescecane* (1962), rodada en Tuamotu, la historia de una amistad entre un niño nativo y un tiburón amenazada por los pescadores. Y Quilici, evidentemente fascinado por la Polinesia y sus habitantes, rodó en 1970 otro film mítico, tampoco visto -igual que *Ti-Koyo*.-en España: *Oceano* (1970), en Technicolor y Technirama, la historia de un muchacho que busca tierra firme para plantar el árbol del pan y que llega a la isla de Pascua donde protagoniza peligrosas aventuras hasta que cansado decide volver a su pobre isla de la Polinesia para comprobar que ha sido devastada por una explosión atómica. La película tenía una banda sonora famosísima de Ennio Morricone editada en un disco de vinilo cotizadísimo (RCA Original Cast OLS 10). Aunque el film era ecológico y una denuncia a las pruebas nucleares, podríamos decir que esos títulos eran sólo pretextos para volver a aquellas islas tan queridas por el director. Y volvió a hacerlo en su cuarto y último film polinésico, *Fratello Mare* (1975), sólo visto en La 2

de TVE en la Semana Santa de 1985, a la misma hora que en la primera cadena proyectaban por primera vez *Espartaco*, es decir en un día y en un momento que muy poca gente pudo ver y saborear. Su argumento era también de denuncia: un viejo polinesio evoca su infancia, su adolescencia y sus relaciones con su padre pescador de madreperlas. Recuerda sus usos y costumbres, las leyendas y la sencilla vida cotidiana de las islas que él conocía como un paraíso y que ahora son presa del turismo de masas y consumístico que las han transformado casi en un bazar. Una historia sencilla y conmovedora adornada musicalmente por otro de los pesos pesados de la banda sonora italiana: Piero Piccioni, autor de un leitmotiv musical bellísimo que sólo apareció discográficamente en un single japonés, ¡no italiano!

Tenía ganas de visionar estos films y conservarlos en video. Supe que en el XI Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza se le hizo una retrospectiva a Folco Quilici y la Filmoteca Canaria editó un libro escrito por el crítico Pascual Cebollada titulado *Folco Quilici, cazador de mares* (1992). Meses después, al coincidir en el mismo hotel en una Seminci de Valladolid le manifesté mi interés por esos títulos polinesios del director y me facilitó su teléfono y la dirección de sus oficinas en Roma. Le llamé y se puso al teléfono sin problema, me contestó de una manera muy amable y me confirmó que me enviaría los videos de los cuatro films, con una sola condición: que debía escribirle una carta prometiéndole que no haría proyecciones públicas de ellos con ánimo económico y que sólo los utilizaría con fines culturales y didácticos. Lo hice y al poco tiempo recibía en mi casa: *L'ultimo Paradiso* con música de Lavagnino, *Ti-Koyo e il suo pescecane* con partitura de Francesco DeMasi, *Oceano* con banda sonora de Ennio Morricone y *Fratello Mare* con la bellísima música de Piero Piccioni, cuatro films invisibles, inencontrables e improgramables.

Más anécdotas. Cuando estuve en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, programando en eXcèntric el ciclo “bandA sonorA” en 2003, como tenía carta blanca absoluta para pedir a los programadores los títulos que desease con la condición de que fueran películas marginales, fuera de circulación y al margen de los circuitos comerciales, con banda sonora interesante por determinadas características y poco vistas o no estrenadas, pedí y programamos *Casta Diva* del director *underground* holandés Eric de Kuyper, *Images* de Robert Altman, *More* de Barbet Schroeder, etc. y solicité también, a ver qué pasaba, *Continente perdido*... Me la buscaron y me dijeron que había una copia disponible en Filmax, la distribuidora de la película cuando se estrenó en España, pero como estaba en tan mal estado y cortada, después de haber seguido todo el circuito de los cines de barrio,

la copia resultaba improyectable porque no alcanzaba los niveles mínimos de calidad. O sea que había una copia en Filmax aunque fuese invisible... Después de un tiempo prudencial llamé a Filmax explicándoles todo aquello y solicitando ver la película o que me hiciesen una copia en DVD. Pues bien, la película había desaparecido y como fondo de distribuidora había sido trasladada a los depósitos de la Filmoteca de la Generalitat. La pista se pierde aquí definitivamente, ya que como tengo buenas relaciones con ellos, llamé por si estaba localizable pero no figuraba en sus listados ni en las remesas enviadas... Posteriormente hablé con los archivos de la Filmoteca Española y me informaron que tenían dos rollos de *Magia verde* y dos de *El Imperio del Sol* pero en un estado tan deplorable que los hacía en la práctica invisibles. Margarita Lobo, la encargada, una extraordinaria profesional, suponía que eran restos aparecidos en los almacenes en que se deshacían de las copias. Pero no desespero porque contacté —a instancias de Margarita— con la Filmoteca de Turín y Paola Bortolaso me confirmó que tenían una copia que me enviaban en CD de *El Imperio del Sol* y que pidiera en la Cineteca di Roma *Continente perdido*... Lo hice, y me llegó por fin *El Imperio del Sol*, pero en la Cineteca di Roma no hubo autorización para que me enviaran un video de *Continente perdido*, por lo que sigue siendo en la actualidad un mito para mí invisible.

Ya he hablado de Roberto Zamori, el historiador de música cinematográfica que vive en Prato. Después de mucho tiempo sin tener noticias suyas le llamé solicitando que mirase, por favor, si había en los videoclubs italianos o si se programaban normalmente en sus múltiples cadenas televisivas títulos estrenados en nuestro país pero nunca vistos después en nuestras televisiones, como *Metti, una sera a cena*, *Donatella*, etc. pero le recalqué los tres títulos que me interesaban más: *Magia verde*, *Continente perduto* y *L'Impero del Sole*. Insistí, le llamé de nuevo, le escribí, aunque por lo visto tenía muchos problemas familiares y mi demanda era abrumadora, pero al fin, después de muchos correos y llamadas telefónicas, me dijo que me enviaba una copia de ¡*Magia verde*! que habían pasado en una cadena local italiana a intempestivas horas de la noche, como sucede ahora aquí en España. Me dijo que me la mandaba, pero como no la recibía se la reclamé de nuevo y al final ¡me llegó! Pero el gozo en un pozo, ya que si su duración standard era una hora y media sólo había una hora de película, el resto, es decir la media hora final, la cadena la había cortado, porque había colocado otro programa emitido en directo. ¿Conclusión? Que estas películas existen y que están en circulación en las cadenas italianas, pero como meras obras de relleno para cubrir la programación cuando tienen una hora en blanco y no saben qué meter. Como si fuese otro documental

sobre animales y sin el más mínimo respeto a la integridad de una obra cinematográfica, como la cadena tenía una hora libre y no sabía cómo cubrirla programó la primera hora de aquel film –antiguo, que nadie debía conocer...y que nadie debería ver al proyectarlo a las tantas de la madrugada-. Vergonzoso y lamentable. Como curiosidades la película estaba en buen estado, en su versión original italiana, con la bellísima música original de Lavagnino en su estado puro...pero con los títulos de crédito ¡en español!, prueba irrefutable de que la película se estrenó en España en la primera mitad de los años 50 que es cuando la vi yo siendo niño. Pero bueno, ya tenía otra película más aunque no estuviese íntegra.

En el canal CinemaTK de las televisiones de pago, visto antes en Via Digital y ahora en la oferta de ONO, me llamó el programador porque yo trabajaba allí haciendo programas de “Banda Sonora”, “El Ciclo” y “Compositores de Cine” emitidos por la cadena. Me enseñó un listado de películas italianas que estaban dispuestos a comprar y me pidió mi asesoramiento por si había títulos especiales de interés. En ese listado estaban *Este perro mundo (Mondo Cane)* de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi y los tres films siguientes generados y montados después del inmenso éxito que tuvo aquel primer film en todo el mundo: *Mondo Cane 2*, *La donna nel mondo* y *Africa addio*. En España de los cuatro sólo se vieron el primero y el último, y de hecho su interés histórico estriba en que recogen el testigo de ese glorioso cine documental italiano y exótico de viajes por todo el mundo de los años 50, sólo que aquí las premisas cambiaron ya que entró el morbo más desaforado y se buscó el impacto en los públicos de todo el mundo provocando situaciones, simulando secuencias o rodando escenas falsas, algo a que los pobres espectadores españoles estamos acostumbrados en la actualidad contemplando programas preparados en las televisiones privadas o simulando situaciones, con peleas, gritos, discusiones o enfrentando a familias de clase media con supuestos indígenas de tribus salvajes para contrastar sus modos de vida. Esos cuatro films databan de los primeros años 60, el primero fue la sensación y la película escándalo del Festival de Cannes donde se estrenó y llegó a España después de dos o tres años, virgen y sin cortes. *Este perro mundo* era un viaje por todo el globo recogiendo las costumbres más raras, las situaciones más insólitas, los contrastes más desaforados o las crueldades más exasperantes realizadas con los animales. Como decía, con el material que sobró del primer montaje se realizaron los dos siguientes y *Africa addio* fue el resultado de un viaje a África de Gualtiero Jacopetti para rodar los horrores de la extinción de los animales salvajes por obra y gracia del hombre, de los cazadores furtivos, de los turistas, etc. etc.

Evidentemente el éxito dio origen posterior a más películas de este tipo, donde ya la crueldad era la nota dominante: *Ese mundo cruel* (*L'occhio selvaggio*, 1967, con música de Gianni Marchetti, la historia humana de un equipo que realiza uno de estos viajes), *Hombres salvajes, bestias salvajes* (*Ultime grida dalla Savana*, Antonio Climati y Mario Morra, 1973-74, con música de Carlo Savina, rodado en las cinco partes del mundo, Patagonia, Amazonia, Australia, Malasia, Alto Volta, Inglaterra, Indonesia, Etiopía, Burundi, Alaska...donde se mostraba a un pobre zorro arrojado a una jauría de sabuesos o a un indefenso cocodrilo desollado vivo, entre otras salvajadas), etc. Hoy en día las protectoras de animales supongo deberían vigilar la ética y supuesta verdad de estos documentales que, por supuesto, son ya de otra época. Bien, como decía, la cadena programó esas cuatro primeras películas y fueron presentadas por Fernando Méndez-Leite. Ya tenía cuatro películas más, pero eran de los años 60, aunque de sumo interés porque nunca se programaron por TVE (las dos estrenadas en los cines) y porque la primera, *Este perro mundo*, encierra uno de los misterios más fascinantes en el mundo de la banda sonora cinematográfica.

Este perro mundo (*Mondo Cane*, 1962) tiene una banda sonora firmada conjuntamente por Riz Ortolani y Nino Oliviero. El tema central de la película, presentado con distintas variaciones, a ritmo de marcha militar cuando vemos el desfile de majorettes en las calles de Sydney o como un scherzo de comedia en la escena de los pollitos vivos pintados de colores como regalo de Navidad, tiene su gran momento central, tocado con coros y una amplia orquesta sinfónica en el fragmento “L’ultimo volo”, en la secuencia de los pájaros esterilizados en los atolones del Pacífico como consecuencia de las explosiones nucleares. Es uno de los grandes temas musicales en la historia del cine italiano y del cine mundial, un tema que ha incrementado el patrimonio cultural de la humanidad, escuchado mil veces como música funcional o ambiental en los ascensores, grandes almacenes, centros comerciales u oficinas. Todo el mundo conoce su melodía, todos la han oído alguna vez y todos la han tarareado. Ese tema musical sobrevivió a la película, se le puso letra, fue cantado por vocalistas italianas en films como *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli, 1965) y fue nada más y nada menos que candidata (¡¡aunque no ganó!!) al Oscar de Hollywood a la mejor canción de 1963 con el título de “More”, firmada por sus autores, Riz Ortolani y Nino Oliviero con letra en inglés de Norman Newell. Tantos honores, tanto éxito, tantos royalties, tantos parabienes, debían desembocar forzosamente en la pelea de ambos autores, ya que los dos dijeron que aquella famosa melodía era suya. Como no se podía demostrar de quién era en realidad (hay opiniones para todos los

gustos, ya que Alessandro Alessandroni decía que la melodía era de Nino Oliviero ya que hasta entonces Riz Ortolani sólo había escrito temas pop y canciones comerciales...). Que si es mía...que si es tuya...El secreto se lo llevó Nino Oliviero a la tumba, ya que el compositor murió el 1 de marzo de 1980 sin haber podido demostrar nunca su autoría...al igual que Riz Ortolani, que aún vive y que ha hecho cosas maravillosas en el mundo de la banda sonora italiana y americana –como *El Rolls Royce amarillo*- que ha tenido siempre la espina clavada por no poder demostrar que la célebre melodía fue inspiración suya. En previsión, mis colegas italianos me han dicho siempre que si tengo ocasión de entrevistarle (cosa que no ha sucedido ya que no lo he visto nunca en persona ni he coincidido con él en ningún festival) ni se me ocurra siquiera preguntarle por este espinoso asunto, porque es un tema tabú y la pregunta mítica que nadie puede hacerle. Como si los dos quisiesen demostrar que aquel leitmotiv era suyo, en *La donna nel mondo* (1962) también de Jacopetti, Cavara y Prosperi, la música de nuevo está firmada por Ortolani y Oliviero, pero en previsión de pleitos o líos, en el disco con la banda sonora original, cada corte lleva la firma de su autor, es decir de si es de Ortolani o Oliviero (CAM Cms 049); en *Mondo Cane 2* (1963) de Jacopetti y Prosperi, la música sólo está firmada por Oliviero y contiene también un tema bellissimo, sinfónico y con coros muy parecido al del primer *Mondo Cane* (CAM Cms 30-071); y en *Adiós Africa* (1963-1965) de Jacopetti y Prosperi la banda sonora es de Riz Ortolani y también crea una melodía espléndida, sinfónica, coral, en fragmentos inolvidables como “Capetown” o “Verso la libertà” (Ariete ARLP 2001). O sea que el misterio sigue y creo que nunca será aclarado.

Hasta aquí he expuesto las dificultades que he tenido para conseguir algunas copias de estas películas y también los problemas ocasionados ante la inexistencia de discos con las bandas sonoras de algunos de estos documentales. El último hallazgo ha sido la aparición en compacto de un CD maravilloso que supera los setenta minutos de música con la banda sonora original de *El Imperio del Sol* (Cinema Musica Alhambra A-8972). Como se puede apreciar en algunos casos tengo el disco pero no la película, en otros tengo la película pero no el disco, también en otros tengo el disco y la película y finalmente en otros más no tengo ni el disco ni la película, como sucede con otros documentales musicados por Lavagnino no estrenados en España como *Vertigine bianca* (Giorgio Ferroni, 1956) sobre una Olimpiada de Invierno por la que ganó otro Nastro d’Argento u otros más que ya aprovechaban claramente aquel filón del cine documental como *L’Oceano ci chiama* (Giovanni Roccardi, 1957), en el que la crítica de *Intermezzo* de U. Tani del 30-4-58 ya comentaba que era un “buen docu-

mental sobre la vida de los pescadores con un notable comentario musical de Lavagnino”; *Calypso* (Franco Rossi y Giorgio Moser, 1958), film exótico rodado en las Antillas sobre una chica que quiere convertirse en bailarina, con música de nuevo de Angelo Francesco Lavagnino; *Odissea nuda* (Franco Rossi, 1960), titulada *Diario di un viaggio nei mari del Sud*, a medio camino entre la ficción y el documental, ya que trata de un director italiano en crisis que se va a Tahití para la realización de un documental, Nastro d’Argento a la fotografía en Totalscope y Eastmancolor de Alessandro D’Eva y banda sonora una vez más de A.F. Lavagnino, como podemos ver un auténtico especialista en el género; o *Malesia magica* (Lionetto Fabbri, 1961), un film reportaje documental rodado en Ceilán, el archipiélago malayo y Birmania, con partitura original de Riz Ortolani. Podríamos citar más títulos famosos como *Cari mostri del mare* (Bruno Vailati, 1976), con una espectacular partitura sinfónica de Carlo Savina o *Alla scoperta del mare*, una serie de televisión de 1975 de Bruno Vailati con calipsos y leitmoivs sinfónicos muy bellos de Daniele Patucchi. Pero el propósito de este trabajo es centrarme en Lavagnino y en su famosa trilogía central citada desde el inicio.

Angelo Francesco Lavagnino nació en Genova el 22 de febrero de 1909 y murió en Roma el 21 de agosto de 1987 como consecuencia de un tumor cerebral. Quizá la faceta más característica de su personalidad que es lo que motiva que sea venerado por sus fans es que posee un estilo muy definido y fácil de identificar, provocado tanto por sus armonías como por su peculiar instrumentación sinfónica en la que brillan las arpas para provocar unos torrentes emocionales muy propios del maestro. Pero la gran virtud de Lavagnino es que su música es la del lugar retratado y sus temas originales son los que podrían sonar en aquellas islas paradisíacas o aquellas selvas insondables, ya que su música, su partitura, nunca es aburrida, tiene consistencia propia, no necesita el apoyo de las imágenes para ser disfrutada y tiene la virtud de transportarnos a aquellos lugares vírgenes porque parece que sean las que tocan los habitantes, los indígenas, de aquellos lugares míticos. Esta aproximación fascinante a la música del lugar Lavagnino la consiguió viajando con todo el equipo de la película para escucharla, oírla, grabarla, estudiarla e interpretarla. Era el deseo de los directores de aquellos documentales y por eso en los créditos de la película, en el momento de firmarla figuraban en el apartado de la realización tanto el director de la película como el músico, el montador y el director de fotografía.

Magia verde (Gian Gaspare Napolitano, 1952), Nastro d’Argento al mejor largometraje documental y a la mejor fotografía en Ferraniacolor

de Mario Craveri, Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1953 y con Premio también en el Festival de Cannes, es un largo viaje a través de zonas desconocidas de Bolivia, Brasil y el Paraguay para filmar los aspectos más llamativos de aquellos lugares y de sus gentes. El crítico G. Rondolino en el Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano 1945-1955, de 1967, comenta que es “el film que inicia una afortunada serie de documentales exóticos, realizados con grandes medios y con un preciso sentido del espectáculo...adaptados a un público que quiere, sobre todo, ser informado apaciblemente, conocer usos y costumbres lejanos...”.

Respecto a la música de Lavagnino hay que decir que es bellísima y casi abusa en sus intervenciones de su sello característico, ya que en muchos fragmentos parece un catálogo de su estilo para que la gente y las nuevas generaciones conozcan su característico modo de componer.

- En los títulos de crédito (como decía, ¡¡en castellano!!) hay percusión de tambores.
- Después, en sus primeras imágenes, mientras vemos el nombre del director de fotografía, de los técnicos, etc., hay una música misteriosa e intrigante, ya con el estilo propio del director.
- En la secuencia de las Cataratas del Iguazú hay música épica e impresionante, con algunos toques de atención.
- Cuando vemos a los papagayos, música salsera, una especie de danza rítmica.
- La visión de las mariposas se soluciona con un sinfonismo muy típico de Lavagnino, con su marca de fábrica.
- Con la travesía del río Paraná y con las imágenes del pueblo de la selva que son buscadores de diamantes hay un tema rítmico y exótico adaptado al movimiento de sus gentes removiendo con los cedazos la arena del río.
- En la tala de los árboles de la jungla hay percusión rítmica con coros y cánticos de los que sierran los árboles.
- Cuando caen los árboles hay un efecto sonoro de la caída potenciado por los coros.
- En la larga marcha de los emigrantes que han pasado la frontera con sus hijos y sus enseres a cuestas, hay los típicos coros que en realidad representan los lamentos y los llantos por las desgracias que padecen. Después van cogiendo ritmo mientras vemos las hogueras y la quema de los árboles.
- Una explosión de alegría musical cuando se habla del café, el oro verde del Brasil, con un tema rítmico, sudamericano, que podría ser una samba. El mismo tema se oye después cuando vemos la recolección del algodón.

- En la larga escena de la macumba, de la magia negra, hay música de percusión para aplacar al espíritu del mal, con la decapitación de un desdichado gallo incluida. De hecho oímos la música del ritual, es música diegética porque los negros tocan los tambores y cantan. Cuando su excitación va en aumento hay un crescendo de la música, con ritmo frenético, gritos, trances, etc.
- Cuando llegamos a Argentina y vemos a los gauchos en su Pampa verde, hay temas folklóricos con guitarras, melodías con armónica o acordeón, después más ritmo y la música llega a parecer una danza popular. Escuchamos el mismo tema pero lento y reposado cuando vemos a los gauchos por la noche al lado del fuego, conversando y riendo.
- Un hombre mira los pájaros de los bosques del Mato Grosso y los conoce a todos, escucha sus cantos. Es uno de los grandes momentos musicales compuestos por Lavagnino para el film, con una música muy poética que lleva algo de ritmo, impregnado por los giros tan característicos del estilo del compositor. Después la música intenta describir a los pájaros en un bloque musical precioso y muy melódico.
- En la travesía del río infestado de pirañas y en el que se sacrifica a un desgraciado cebú viejo y enfermo para que el resto del rebaño salga indemne del ataque de los temibles peces carnívoros (“el sacrificio de uno es necesario para el bien de los demás”, dice la voz en *off*), hay música dramática, con el sello característico del autor, rítmica e implacable.
- Crepúsculo sobre el río: música melódica y poética, con el sello característico del autor mientras vemos los paisajes del río.
- Cuando llegamos a Bolivia y al Alto Paraguay la música describe los pájaros que vuelan y también al río lleno de grandes nenúfares, flores y plantas, además del movimiento de las anacondas en medio de las flores.
- Para la escena de los jeeps atravesando el río oímos una música inquietante. La visión de los caimanes se resuelve con una música sibilina y descriptiva que intenta ilustrar sus movimientos cuando se meten en el agua. La misma música intrigante aparece después cuando arrastran a uno de los camiones o jeeps de la expedición varado en el fango del agua.
- Música descriptiva para ilustrar a los pájaros que vuelan.
- Para la historia de Hipólito Gómez, casi un film dentro del film, un recogedor de caucho fallecido a causa de la malaria, oímos unos toques de atención mientras vemos su tumba para pasar después a una música bellísima cuando contemplamos a su mujer y a sus hijos, que después es descriptiva con los mosquitos y las serpientes, resuelta al final con percusión y siempre con su sello característico.
- Toques dramáticos con la llegada de un avión para ir a los Andes.

- La lucha de las dos serpientes, una muy grande, la otra muy venenosa, en la que la grande se traga por completo a la venenosa, está resuelta con música dramática conseguida con instrumentos de percusión.
- Llegamos a los Andes, con su paisaje cálido y desértico. Mientras vemos a los coches por las pistas andinas con las imágenes de los primeros guanacos e indios incas, Lavagnino introduce música incaica exótica.

Y aquí termina por desgracia el film para mí ya que aparece un “Fine” falso e impostado después de una hora de película. Como ya dije en esa cadena de TV local italiana debían tener una hora libre de programación y para rellenarla con “algo” lo hicieron con este film que debían tener allá muerto de asco sin que nadie supiese su real valía e interés histórico. Lamentable.

Continente perdido (*Continente perduto*, Leonardo Bonzi, Enrico Gras y Giorgio Moser, 1955) -aunque como ya decía, algunos textos incluyen como coautores en la dirección del film al director de fotografía Mario Craveri y al compositor Angelo Francesco Lavagnino-, en CinemaScope, Ferraniacolor y Sonido Estereofónico, Nastro d’Argento a la mejor música para Angelo F. Lavagnino y a la mejor utilización del CinemaScope, Premio especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1955, es un largo viaje a través de China e Indonesia para enseñar a sus potenciales espectadores los usos y costumbres de aquellos pueblos lejanos. Luigi Chiarini en *Panorama del Cinema Contemporáneo 1954-1957* comenta que “la belleza de las imágenes de Craveri, el ritmo amplio y solemne del montaje y la banda sonora otorgan a *Continente perdido* una indudable capacidad de sugestión que explica el éxito conseguido, a lo que también contribuye la romántica y mitológica impostación del documental por parte de los directores Gras y Moser y el comentario de sus imágenes escrito y recitado por Orio Vergani...”.

El Imperio del Sol (*L’Impero del Sole*, Mario Craveri y Enrico Gras, 1955), en CinemaScope y Ferraniacolor, Nastro d’Argento en 1957 a Mario Craveri por su excepcional fotografía en color, es un viaje por el Perú en el que también participó como expedicionario y colaboró en la dirección Giorgio Moser, no acreditado, pero no tuvo tanto fervor crítico. De hecho un crítico anónimo en la revista *Intermezzo* 17 del 16-9-56, apostilla que “el film es un documental, pero así como *Continente perdido* era también un film de carácter documental pero un espectáculo, el de hoy, *El Imperio del Sol*, es una mera sucesión de imágenes. El primero era vivo, explosivo, con un dramatismo en sus imágenes inolvidable; éste de ahora es alicaído en su narrativa, soporífero, frío y falso... Hay también imáge-

nes de una cierta poesía, con encuadres soberbios y un buen montaje, pero resulta forzado y exagerado en su búsqueda obsesiva de causar impacto”.

Finalmente y para rubricar este terceto de oro cerremos estas reseñas con el otro film documental de Lavagnino a las órdenes de Folco Quilici: *L'ultimo Paradiso* (1956), con fotografía de Marco Scarpelli en UltraScope y Ferraniacolor, definido por el crítico A. Albertazzi en *Intermezzo* 8/9 del 15-5-1957 como “un documental por episodios porque narra sencillas historias encuadradas en una serie de visiones muy atrayentes tanto por la magnificencia de sus exteriores en Tahiti, Moorea, Bora Bora... como por la sugestión de algunos ritos, danzas o ceremonias”.

La música de *Magia verde* ya la hemos comentado con la visión directa del film porque nunca se editó un disco de vinilo en los años 50 que recogiera su partitura. En el caso de *Continente perdido*, el hecho de que la banda sonora del film ganase un Nastro d'Argento y también debido a la popularidad mundial que alcanzó el documental motivó que la Metro editase un vinilo intermedio entre el de 45 rpm y el de 33 rpm (MGM Records E3635), “Music recorded directly from the Sound Track of the film “The Lost Continent” con cuatro temas en la cara A y tres en la B. Los bloques de la primera son: Introduction-Hong Kong (Wedding and Fireworks Scene)-Temple-Volcano. Los de la B: Harvest Theme from “Lost Continent” (Sotto il baobab)-Seascape (Contadini del mare)-Love Theme from “Lost Continent” (Oh Bankan). Posteriormente esta banda sonora se editó en el vinilo ya citado –económico- (Polydor Successo 813 482-1) que incluía también la partitura de *L'ultimo Paradiso*. En la cara A hay 12 bloques cuyos nombres son ya lo suficientemente reveladores para imaginarse las maravillas conseguidas por el compositor en este canto musical a los mares del Sur: Canto del mare del sud-La laguna-Conchiglie-Idilio infanile-Canto dell'addio-Uccelli delle isole-At Quinn's- Il richiamo dell'isola-Festa dei pescatori-Il Dio dell'Amore-Maeva-Aurora sulla spiaggia. En la cara B hay tres bloques más de *L'ultimo Paradiso*: Alba a Papeete-Tuamotu-Uragano sulle isole, y ocho extractos con la banda sonora original de *Continente perdido*: Introduzione-Templi-Vulcani-Spaventapasseri-Hong Kong-Contadini del mare-Navigazione-Canzone del Fiume e finali. En los créditos figura la sentencia de que la orquesta y los coros están dirigidos por el propio maestro Lavagnino y en la contraportada hay una presentación a cargo del ya citado Roberto Zamori comentando tanto los datos biográficos del autor como sus célebres cursos en la Accademia Chigiana de Siena donde enseñaba música de cine –y en la que tuvo como alumnos nada menos que a Carmelo Alonso Bernaola, Antonio Pérez Olea y Antón García Abril entre otros nombres relevan-

tes- y argumentando que “buena parte del éxito internacional de los dos films se debió a sus inspiradísimas y espectaculares bandas sonoras en las que supo fundir músicas originales con sonidos y elementos típicos del folklore, con soluciones muy originales en los temas y en la orquestación, como la utilización del silbido en algún corte de *L'ultimo Paradiso*”, agregando también que “la partitura musical acompaña la duración total de los dos films, subrayando en sincronía cada secuencia, cada acción, podríamos decir incluso que cada fotograma”.

Evidentemente hay que oírla para apreciar sus maravillas y deleitarse con ese famoso toque Lavagnino, entre mágico y aparatoso, potenciado por los coros y su fértil inspiración. Algunos de los fragmentos más conocidos de *Continente perdido* son “Contadini del mare” donde la música es casi un ballet de los indígenas que recogen en sus viveros naturales peces, crustáceos y moluscos, y la “Canzone del Fiume” final.

La última sorpresa ha llegado con la edición en un compacto que supera los setenta y dos minutos de música –con un *track* final en el que se incluye una entrevista con el maestro extraída del programa de TV de 1976 *Anche questa é musica*- de la banda sonora original de *L'Impero del Sole* (Alhambra CinemaMusica A 8972), un CD *made in Germany* pero con los textos en inglés, con “l’Orchestra Cinefonica Italiana and Choral Ensemble of Franco Potenza conducted by the Composer”. Es un disco maravilloso, con unas músicas espléndidas y bellísimas, que te sacian totalmente del hambre que puedes tener para escuchar a este Lavagnino exótico que aquí alcanza una de sus cotas más elevadas (esperemos que este sello discográfico prosiga en este rescate de las partituras filmicas del compositor para su colección de documentales). Como siempre los títulos de los *tracks* son lo suficientemente explícitos para imaginar las maravillas musicales que hay en su interior:

- 1) From the Incas to the Uru (Main Title. Canzone di Lima. The Uru. Juana and Pedro)
- 2) The Caravan
- 3) Carnival of the Indios (Village Festival. Dawn on Ash Wednesday)
- 4) Journey to the Amazon Territory (The little train of the Andes. Canzone di Lima. The Basin on the Amazons. Child Birth)
- 5) Along the Amazon River (River Journey. Snake Dance. The Jungle)
- 6) The Yagua Indios (The Fight. The Feeling of the Forest. Cormorants. Sea Lions. Pelicans and Cormorants)
- 7) The Guaneros (The Guaneros. The Cemetery of the Birds)
- 8) Cotton Harvest and Marriage (Desert Wind. Cotton Harvest. Juana and Pedro. Fiesta)

9) Bullfight and Finale (The Mothers. Catching the Condor. Bullfight. Finale)

Y con eso termino mi aportación. Espero que los que tenéis la suerte de conocer su música y el estilo de ese gran maestro italiano, maestro de maestros, hayáis disfrutado y rememorado imágenes y música que es la esencia de la música de cine. Los que hasta ahora le ignorabais por no haber visto ninguna película suya o porque su música es inaccesible, confío en que a partir de ahora le seguiréis, le amaréis e intentaréis completar su filmografía y su discografía, porque como se ha dicho tantas veces de autores como Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Max Steiner, Hugo Friedhofer, John Barry, Malcolm Arnold o Piero Piccioni, también “cualquier película con música de Lavagnino es ya mejor y con un interés sobreañadido”.

LA MÚSICA EN EL CINE NEORREALISTA DE LUCHINO VISCONTI: DE *OSSESSIONE* A *LE NOTTI BIANCHE*¹

Víctor Solanas Díaz
I.E.S. Zaurín, Ateca - Zaragoza

Resumen

El estudio que se presenta a continuación se trata de una revisión de la música en el cine de Visconti en su etapa llamada “neorrealista” y se centrará en las siguientes películas: *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*, el episodio de *Siamo Donne* y *Le notti bianche*. Dejaremos al margen el análisis de la película *Senso*, ya que trata temas que trascienden de los planteamientos meramente *realistas*, para centrarse en acontecimientos históricos y desarrollar otras expectativas cinematográficas.

Introducción

Antes de pasar a analizar la música de las películas de Luchino Visconti, consideradas dentro de la estética o movimiento neorrealista, hemos de aclarar una serie de observaciones respecto a las películas elegidas. Habrá quien considere que *Le notti bianche* (*Noches Blancas*, 1957) está lejos de la época neorrealista; otros, sin embargo serán de la opinión de que *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*, 1960) sigue siendo realismo, con o sin el *neo* delante, adecuado a una época y en un contexto determinado. Ambos están en lo cierto y tienen su parte de razón.

Hay estudios que incluyen la película *Noches blancas* en un apartado relacionado con la literatura europea, como es el caso de Henry Bacon, mientras que otros consideran la película como un momento aislado dentro de la producción del realizador italiano. En cualquier caso, el motivo real que nos ha decidido a incluir *Noches blancas* y a excluir *Rocco y sus*

1 Este estudio está basado en mi trabajo de Grado de Salamanca *La música clásica en el cine de Visconti* y en los materiales que conforman mi actual Tesis Doctoral, en proceso de finalización a fecha de hoy.

hermanos para este estudio ha sido el hecho de que hacia 1957, año de realización de *Noches blancas* y momento de acentuada crisis del neorrealismo, hubo una tentativa de resurgimiento neorrealista pero que no llegó a alcanzar suficiente repercusión; es decir, que para estas fechas podemos hablar del final del neorrealismo italiano. Este es el motivo de haber tomado como punto de inflexión de nuestro estudio dicha película.

La intención del presente estudio es la valoración de la producción musical en el cine de Luchino Visconti para comprender las aportaciones que a través de la música hizo el realizador italiano al cine de la llamada época neorrealista y concluir con algunas de las ideas que muy pocas veces son reflejada en los estudios y textos que versan sobre esta etapa de Visconti.

Visconti y el Neorrealismo

El término neorrealismo fue empleado por vez primera por Norberto Barolo para hacer alusión a un filme francés y no italiano, *Le quai des brumes* (*El muelle de las brumas*, 1938) de Marcel Carné, con el término neorrealista. En este filme la realidad cotidiana, los dramas humanos y los hechos corrientes, están descritos con una sensibilidad inusitada, más próxima a la poesía que al cine.

Sería Umberto Barbaro, director de cine, quien recuperara el término en un artículo en el que se analiza la película *El muelle de las brumas* y quien consideraba que la manera de tratar la realidad propia del neorrealismo francés debería implantarse en Italia, en beneficio del cine y las artes. El neorrealismo italiano no consistía en un *nuevo realismo italiano*, en una manera nueva de entender la realidad, sino que era nuevo en la historia del cine: es distinto del realismo mudo italiano (Serena, Mortoglio...), del realismo populista francés (Renoir, Clair, Carné...) o del realismo soviético de Eisestein. El neorrealismo fue esencialmente italiano y estuvo vinculado al espíritu del pueblo italiano, a sus costumbres, a su vida, a sus virtudes y defectos. El prefijo *neo*, no hace alusión a las películas del cine italiano del momento sino a la nueva realidad de la vida de la Italia de entonces, que fue el tema predilecto del cine y las artes del país.

Recordaremos que Visconti rechazaba el prefijo *neo* a la hora de enjuiciar estéticamente sus películas. En la entrevista mantenida con Tomasso Chiaretti en la revista *Mondo nuovo*, en 1960, habla de filmes realistas, nunca neorrealistas, y cuando emplea el término es para referirse al realismo italiano de la posguerra, aún cuando el montador de *Ossessione*, Mario Serandrei, acuñase este primer filme de Visconti con el término neorrealista.

Si *Osessione* (1943) es uno de los antecedentes más importantes del neorrealismo italiano, *La terra trema* (1948) es considerada, a nivel estético, la obra cumbre del neorealismo, para muchos superior en importancia a *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945) de Roberto Rosellini. Este filme de Visconti posee un profundo sentido social y transmite ciertos valores épicos tratados con enorme inspiración, muy diferente del estilo documental-periodístico de Rosellini.

Visconti abre en cierto modo el neorrealismo y también lo cierra con *Noches blancas*. Este filme, tildado de neorromántico por la crítica, supera los patrones meramente realistas para dar lugar a un producto henchido de sensibilidad y belleza a la vez que posee una factura técnica de altísimo nivel. Con *Noches blancas* llega el tiempo de clausura, donde la crónica, el documento y la realidad dan paso a la estética de la literatura y la narrativa poética.

Análisis de las películas

Osessione (1943)

Visconti emprende su propia carrera cinematográfica en 1941 con la adaptación de la novela *El cartero siempre llama dos veces*. La obra literaria tuvo serios problemas con la censura ya que atacaba algunos códigos morales preestablecidos. También *Osessione* sufrió la censura: se redujo la duración y se prohibió su proyección en alguna ocasión. Visconti optó por realizar “un melodrama pasional inserto en un contexto determinado”² eligiendo el valle del Po como escenario. En el papel de Giovanna se eligió a Anna Magnani pero rechazó la interpretación ya que estaba embarazada. Fue sustituida por Clara Calamai, “una de las divas más sofisticadas de la época. En la película tuvo que encarnar un personaje al que no estaba acostumbrada, siempre despeinada y sin maquillar. El rodaje fue una verdadera tortura para ella”³.

El film comienza con la aparición del aria “Di provenza”, de *La Traviatta*. Un camión se detiene en el exterior de una posada y lo primero que escuchamos es dicha aria. Dentro de la posada hay un grupo de hombres alrededor de un piano y uno de ellos toca la melodía de “Di provenza”. En la siguiente aparición del tema de *La Traviatta* descubrimos el sentido

2 Cf. BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998, p. 17; y en MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984), p. 42.

3 Cf. SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991, p. 144.

de esa música: un concurso de cantantes aficionados a la ópera. En esta ocasión escuchamos el aria completa.

La terra trema (1948)

Después del estreno de *Ossessione*, Visconti decide participar en “la elaboración de un film colectivo en el que se evocan los principales episodios de las luchas partisanas con una clara intención de propaganda comunista”⁴. La película se titula *Giorni di gloria* (*Días de gloria*). El proyecto inicial era “una trilogía meridional”⁵ pero por cuestiones económicas hubo que abandonar la idea una vez terminado el primer episodio. Los actores fueron seleccionados de entre los habitantes de Aci Trezza y hablaron siempre en siciliano. En el dialecto siciliano radica la poética del film, convirtiéndose en “la expresión de humanidad de los pescadores”.

En *La terra trema* suena “Chi mi frena in tal momento?” de *Lucia di Lammermoor* que silba el Mariscal en varias escenas. La primera vez que escuchamos el aria es en el momento en que el Mariscal silba la melodía. La segunda entrada del tema la encontramos en voz del Mariscal. En esta ocasión también se escucha la melodía silbada. “Chi mi frena in tal momento?” aparece por vez última en la escena de la borrachera de Toni, cuando el Mariscal pasea por la calle silbando dicha melodía.

Bellissima (1951)

Bellissima permitió a Visconti trabajar finalmente con la actriz Anna Magnani, diva indiscutible del cine italiano. El guión lo había escrito Cesare Zavattini, aunque Visconti, Cecchi D’Amico y Franco Rossi tuvieron que remodelar algunos aspectos de la propuesta original⁶. Éste fue el único film del realizador italiano que no tuvo como punto de partida la adaptación de una obra literaria. La idea de rodar *Bellissima* fue de Salvo d’Angelo porque necesitaba recuperar el dinero perdido en el rodaje de *La terra trema*.

La película se articula en torno a dos ejes contrapuestos y a la vez complementarios: “Maddalena Cecconi, modelo de humanismo y autenticidad, y el mundo del cine, sinónimo de explotación y engaño”⁷. La mujer simboliza la lucha por la vida y los sueños mientras que el mundo del cine aparece como devorador de sueños.

4 Cf. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 167.

5 *Ibidem*, p. 191.

6 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, pp. 69-70.

7 Cf. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 204.

La película comienza con las imágenes de un coro que interpreta el Acto II de *El elixir de amor* de Donizetti, “Saria possibile”. Otro tema de la citada ópera es el aria “Quanto è bella, quanto è cara!”. Según Lian-drat-Guigues se escucha en dos ocasiones y expresa el “punto de vista del padre sobre su hija o bien permite subrayar, al final de la película, el rostro pacificado de Maddalena en los brazos de su marido y el de la niña dormida”⁸.

Siamo donne (Nosotras las mujeres, 1953)

Siamo donne fue fruto de una idea de Césare Zavattini, autor del guión, quien pretendía demostrar que los ídolos femeninos del cine eran mujeres de carne y hueso: se muestran las debilidades y defectos que todas ellas poseen. Las actrices en cuestión son: Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda y Anna Magnani, dirigidas por los realizadores Gianni Francilioni, Roberto Rosellini, Luigi Zampa y Luchino Visconti respectivamente. Además, se incluye otro cortometraje de Alfredo Guarini, en el que se muestran los castings de un concurso cinematográfico destinado a encontrar una nueva actriz para debutar en un filme. En esta ocasión las actrices son Anna Amendola y Emma Danieli. Este cortometraje tiene reminiscencias de *Bellissima*, en la cual también hay un casting para seleccionar a una niña que será protagonista en un filme.

Los cortometrajes en los que actúan Alida Valli e Isa Miranda tratan sobre la vida sentimental que sufren las estrellas de cine. El cortometraje dedicado a Ingrid Bergman narra una pueril anécdota. Miret Jorba comenta respecto a este cortometraje lo siguiente: el dudoso interés de la historia y la escasa convicción de su puesta en imágenes, tanto por parte del director como de la actriz sueca, lo mismo puede sorprender por su audacia que irritar por su vacuidad⁹.

Respecto al cortometraje de Anna Magnani dirigida por Visconti, posiblemente sea el más interesante y agudo de los cinco¹⁰. Al comienzo de la historia la protagonista cuenta que vamos a ver un episodio que decidió dirigir Visconti porque, cuando ella se lo relató, le gustó mucho la idea de realizar junto a ella esa historia. El inicio del episodio está acompañado por un tema en tempo de vals. Vuelve a aparecer el vals en la siguiente escena en la que Anna Magnani se lamenta de la multa que le han puesto.

8 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

9 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 79.

10 *Ibidem*, p. 79.

Le notti bianche (Noches blancas, 1957)

Emilio Cecchi, padre de la habitual guionista y amiga de Visconti, Suso Cecchi¹¹, les sugirió la posibilidad de adaptar la breve novela de Dostoyevsky titulada *Noches blancas*. Para ello fueron necesarios muchos cambios y finalmente se decidió montar un escenario en Cinecittà. Las dimensiones del plató fueron de 80x36 metros, con varias calles, puentes y un puerto en miniatura¹². Visconti se sirvió al máximo de los recursos artificiales del escenario, tanto en la iluminación como en la utilización de fenómenos atmosféricos (lluvia...), que ayudan a definir el estado de ánimo de los personajes¹³.

La música de *Noches Blancas* fue compuesta por Nino Rota con Visconti y fue pensada desde los sentimientos de los personajes principales: Mario y Natalia. Al igual que vimos en las películas anteriores, la ópera vuelve a ser tema recurrente. En esta ocasión es el turno de *El barbero de Sevilla*. En la novela de Dostoyevsky aparece este detalle musical: los personajes asisten a una representación de la citada ópera.

Conclusiones

Después de haber analizado las cinco películas que planteamos al comienzo de este estudio dentro de la etapa neorrealista de Luchino Visconti, llega el momento de valorar los puntos más relevantes en lo que respecta a su estilo musical y al empleo que éste hace de la música en el cine.

Probablemente lo más representativo del uso de la música en el cine de este periodo sea el empleo de melodías y temas tomados de óperas diversas para dar mayor sentido dramático (*melodramático*) a los personajes y a su interacción con el argumento del filme. En *Ossessione* uno de los personajes está identificado con el aria “Di provenza” de *La traviatta*. *La terra trema* también tiene melodías asociadas a personajes: el mariscal silba el aria “Che mi frena” de la ópera *Lucia di Lammermoor*. En *Bellissima*, la ópera de Donizetti *El elixir de amor* integra a todos los personajes en una suerte de ópera-teatro. La banda sonora de *Noches blancas* está pensada desde la psicología y los sentimientos de los personajes. La música evoluciona con ellos.

Otro de los aspectos que debemos destacar es el término *comentario musical*. Esta curiosa denominación está estrechamente relacionada con el concepto de *música expresiva* (subraya, refuerza y acompaña las imá-

11 Cf. BACON, *op. cit.*, p. 54.

12 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 100.

13 Cf. MIRET JORBA, *op. cit.*, p. 105.

genes dotándolas de un poder evocador mayor), *música estructural* (que permite dar unidad y organizar las partes de una película) y de *asociación de la música a situaciones y personajes* (para contextualizar momentos concretos y destacar a unos personajes de manera específica). En suma, el *comentario musical* engloba las principales funciones de la música en el cine que el compositor debe valorar para componer una partitura adecuada a las necesidades del filme.

En la época del Visconti neorrealista encontramos permanentemente este término para referirse a la banda sonora. Esto nos hace pensar en las palabras de Nino Rota respecto al concepto que Visconti tenía de la música en el cine, reflejado en estos filmes. Es el siguiente: “su planteamiento narrativo es reposado, una especie de planteamiento teatral, que no precisa concretarse en la sincronía ni en los recursos más específicamente cinematográficos. En líneas generales, no recurre a la sincronía más que en raras ocasiones. Deja que la música siga un ritmo propio y que se desarrolle de manera amplia, autónoma; que esté obviamente a tono”.

A modo de conclusión nos queda por decir que existe un importante cambio en el estilo musical de *Osessione*, *La terra trema*, *Bellissima* y *Siamo donne* con respecto a *Noches blancas*. La colaboración de Nino Rota con Visconti pone en evidencia los patrones y técnicas de este músico frente a las pretensiones de los compositores de los filmes anteriores. No queremos decir que unas composiciones sean mejores o peores que otras, sino que hay una notable diferencia en cuanto a su aplicación cinematográfica.

A lo largo de este estudio de las películas desde un punto de vista musical, hemos recopilado información que nos permite una lectura adecuada e, incluso, más completa e interesante, desde el punto de vista argumental, narrativo y dramático. Con esta información contrastada y revisada, podemos terminar diciendo que según el estilo musical y las estrategias de la música de *Noches blancas*, ésta no pertenece plenamente al neorrealismo ya que llega mucho más lejos: supera los propósitos meramente neorrealistas para desarrollar una estética que en su momento la crítica denominó *neorromántica*.

Bibliografía

BACON, Henry. *Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998.

DOSTOYEVSKY, Feodor. *Noches Blancas*. Madrid: Alianza, 1988.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ed. Cátedra, 1997.

MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti: La razón y la pasión*. Barcelona: Ed. Fabregat, 1989 (1ª ed.: 1984).

SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

EL SONIDO DE LA TEORÍA CRÍTICA: ALEXANDER KLUGE

María Ayllón Barasoain y Antonio Notario Ruiz
Universidad de Salamanca

Resumen

En el presente ensayo pretendemos subrayar la vigencia de la Teoría Crítica en uno de los ámbitos de comunicación y creación que desde sus orígenes le resultaron prioritarios: la composición para el cine. La continuidad de intereses entre los compositores e intelectuales de los años veinte y treinta del siglo XX con muchas de las tendencias actuales justifica sobradamente este planteamiento. Si entonces se pudo detectar la necesidad de una dialéctica de la Ilustración, en el sentido de una depuración de los objetivos de la misma, así como un avance apenas contenible de la barbarie, no es difícil afirmar que ambas situaciones permanecen vigentes aunque hayan adoptado manifestaciones y requisitos de orden teórico nuevos. De ahí la necesidad de seguir pensando desde la Teoría Crítica. Si en aquellos años iniciales se hablaba preferentemente de música, en la actualidad se hace necesario un planteamiento más amplio que contemple el sonido en general y no sólo una parcela del mismo. Para ello, tras una presentación de algunos aspectos especialmente resaltables en la producción de Alexander Kluge (1932) y de su relación con conceptos centrales de la Teoría Crítica, nos centraremos en el comentario de dos de sus películas atendiendo no sólo al sonido sino también a algunos de los conceptos estéticos y filosóficos presentes en su realización.

*...el pensamiento según su propia determinación
absolutamente crítico se convierte de por sí, antes de todo
contenido particular, en fuerza de resistencia.*

Theodor W. Adorno

La Teoría Crítica es un proyecto intelectual colectivo nacido en Alemania en los años veinte del siglo XX, que pretende volver a pensar algunos conceptos y alumbrar otros nuevos de cara a la comprensión y la transformación de la sociedad partiendo de la insatisfacción tanto con la situación social que se vivía entonces como con la deriva del proyecto nacido en la Ilustración. Partiendo de fuentes diversas, entre las que el marxismo y el psicoanálisis desempeñaron un papel central, los intelectuales que se aglutinaron en torno a este proyecto llevaron a cabo una tarea de revisión

de la historia intelectual, política y social de las dos últimas centurias, intentando descifrar las causas y procesos que venían empujando a la humanidad al estado de barbarie que, de hecho, eclosionó en los años treinta de forma trágica, pero que ya estaba latente en los procesos económicos y productivos anteriores. Entre los que elaboraron y pensaron esa Teoría Crítica en el ámbito musical está el compositor y filósofo Th. W. Adorno, aunque sería necesario ampliar la perspectiva historiográfica para incluir al también compositor Hanns Eisler¹. Como es sabido, ambos pertenecieron a la Segunda Escuela de Viena y se ocuparon de cuestiones cinematográficas tanto por separado como en colaboración. Su herencia intelectual es más amplia de lo que se pudiera suponer en el ámbito de la creación cinematográfica. Y uno de los directores de cine más representativos en esa herencia es Alexander Kluge.

Aunque la historiografía prefiere hablar en general de ‘generaciones’ o utilizar conceptos lineales para explicar procesos que en realidad son dinámicos, en el caso de la Teoría Crítica tal vez sea más adecuado utilizar el término benjaminiano que adoptó posteriormente Adorno de constelaciones. Estas constelaciones permiten explicar, por ejemplo, la mayor cercanía de Kluge a los planteamientos de Adorno, Benjamin o Horkheimer que a otros autores de una supuesta ‘segunda generación’ de la Teoría Crítica. No es por tanto una cuestión de diacronía o de la especificidad de los tiempos históricos, sino de la vigencia de impulsos intelectuales, sólo parcialmente llevados a sus últimas consecuencias y que, en algunos casos, se manifiestan incluso más allá del nivel de consciencia del propio autor o del artista². Kluge, que ha colaborado también con otros autores de la constelación de la Teoría Crítica como Oskar Negt en el plano teórico, se manifiesta conscientemente como miembro de ese impulso intelectual:

1 ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *El cine y la música*. (Trad. Fernando Montes). Madrid: Fundamentos, 1981. Hay otra edición: ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Composición para el cine*. (Trad. Breixo Viejo). Madrid: Akal, 2007. EISLER, H. *Gesammelte Schriften 1921 – 1935*. (Hg. Von Tobias Fasshauer und Günter Mayer). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007. Hay versiones castellanas de algunos artículos en: EISLER, H. “Estabilización relativa de la música”. *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. (Trad. Felipe Ricardo Mosquera). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990. Cfr. también NOTARIO RUIZ, A. “Todavía Adorno y Eisler”. OLARTE, M. (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 119 – 133 y VIEJO, B. *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008.

2 Pensamos en el caso del compositor Heiner Goebbels y su obra dedicada a Hanns Eisler, *Eislermaterial* (2002), que llega más allá de su propia intención en la aproximación de los intereses y objetivos de la Teoría Crítica.

...llegué al Instituto de Investigación Social de Frankfurt en calidad de jurista. [...] Cursé algunos seminarios con Adorno [...] y trabé amistad con Adorno y Horkheimer. Desde luego que soy seguidor de la teoría crítica, y todo lo que hago, mis películas, mis libros, están marcados por ella³.

Alumno de Adorno y colaborador de Fritz Lang, Kluge, que también colaboró con el compositor Luigi Nono, es uno de los mentores del Nuevo Cine Alemán de los años sesenta. Aquel movimiento, deudor de la Nouvelle Vague y de la Teoría Crítica a partes iguales, que condensó en el sucinto manifiesto de Oberhausen su ideario artístico y político, aportó un caudal crítico para los usos cinematográficos vigentes en aquel momento que, por desgracia, nunca ha alcanzado un nivel de reconocimiento y vigencia como, en nuestra opinión, merecía y menos en el ámbito cinematográfico español. Al contrario, son aquellos usos, denunciados en algunos casos ya en el libro conjunto de Adorno y Eisler de los años cuarenta, los que la industria cultural actual mantiene como reclamos para el público y, por lo tanto, como agresión para los individuos y para el desarrollo de una conciencia y una percepción libre de los mismos.

En su prosa y en sus obras cinematográficas, Kluge conjuga las influencias de Adorno, Benjamin, Brecht y Horkheimer entre otros. De los dos primeros hereda, en nuestra opinión, la capacidad de la escritura y la realización que podríamos denominar constelativa: es decir, la equidistancia de todos los elementos a un centro que nunca es completamente tal sino que, a su vez, es equidistante de todos los puntos. Un dodecafonismo integral extrapolado a otros procedimientos de escritura o creación, que sólo aparentemente apunta a un sentido. Una radical democratización de lo particular hasta conducir lo general a su mínima expresión represiva. No siempre es así, pero en una de las películas que comentamos, *Anita G*, sí se puede comprobar con claridad este procedimiento⁴.

De Benjamin hereda, además, el gusto por el fragmento, por el aforismo, casi diríamos que por lo meramente hilvanado: es el receptor el que

3 KLUGE, A. *120 historias del cine*. (Trad. Nicolás Gelormini). Buenos Aires: Caja Negra, 2010, pp. 297 – 298. Hay un pasaje similar en el prólogo en KLUGE, A. *El hueco que deja el diablo*. (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Anagrama, 2007, p. 11

4 Sobre los procedimientos de escritura de Th. W. Adorno, *cfr.* MAISO BLASCO, J. “Escritura y composición textual en Adorno”. En: *Azafra. Revista de Filosofía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, n. 11, 2009, pp. 73 – 96; NOTARIO RUIZ, A. “Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Málaga, 2008, pp. 121 – 137.

debe unir, si puede y quiere, los fragmentos o, más aún, percibir lo que hay entre los fragmentos. Pero la operación misma de la selección y la presentación de los fragmentos es en sí misma relevante. Esto se percibe en las dos películas que comentamos tanto como en algunos textos de Kluge. También de Benjamin recibe la intención de recuperar elementos infantiles que subsisten en la edad adulta con una gran carga simbólica e incluso emancipativa. Este elemento está presente también en el pensamiento adorniano en esa misma vinculación entre lo utópico y lo verdaderamente infantil: no la idealización de la infancia sino lo infantil mismo⁵.

La recepción en España de la obra cinematográfica y teórica de Alexander Kluge ha padecido, todavía más crudamente que la de otros autores, el desdén por toda alternativa real a los paradigmas dominantes del pensamiento filosófico e intelectual. La corrección política, anterior a la consagración de esa denominación, convirtió a Jürgen Habermas en representante exclusivo de la teoría crítica en España. De ahí la tardanza en poder disponer tanto de las películas de Kluge como de sus textos. No hay, por tanto, posibilidad de establecer algún tipo de influencia de su manera de entender y realizar el cine entre los directores españoles. Con las traducciones que van apareciendo así como con la edición de varias de sus películas es posible paliar parcialmente esa laguna que, sin embargo, lastra ya inevitablemente a una cultura, la de la Transición, que consumió buena parte de su energía en el festejo onanista de su misma existencia tras el fallecimiento del dictador.

De los planteamientos de Bertolt Brecht diríamos que es difícil señalar alguno concreto porque sus películas son, salvo excepciones, profundamente brechtianas. El distanciamiento o la filosofía del montaje son práctica habitual de Kluge. La crítica que Brecht hacía del drama convencional –aristotélico– es la misma que se puede hacer de aquello en lo que ha devenido el cine desde la aparición del sonoro. Así lo expresa el propio Kluge: “Con el cine sonoro llega la dramaturgia teatral e imprime sobre las imágenes filmicas el naturalismo del teatro, como ladrillos sobre las alas de una libélula”⁶.

En ese sentido, Kluge, como Brecht, no pretende en ningún momento algo así como una identificación en general y, mucho menos, la identifi-

5 ADORNO, Th. W. “A cuatro manos, una vez más”. En *Impromptus*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Barcelona: Laia, 1985, pp. 165 - 168 y BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. (Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal, 2005.

6 KLUGE, A. *120 historias del cine, op. cit.*, p. 300.

cación preferentemente emotiva que domina en las pantallas. Si Brecht afirmaba que “las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador”⁷, diríamos que esa afirmación es aplicable exactamente a la forma de realizar las películas que ha puesto en práctica Kluge. Si sustituimos en este fragmento de Brecht la palabra teatro por la palabra cine, estamos ante la definición del proceder de Kluge:

Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino [al espectador]. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él⁸.

Precisamente en ese procedimiento de distanciamiento es donde van a jugar un papel fundamental la música y el sonido. Lejos de cualquier emotividad al uso, Kluge busca un discurso musical que discurre a la distancia exacta con el discurso visual y con el resto de los elementos: es decir, no siempre a la misma sino en cada caso a la que requiere lo que se pretende decir o mencionar. Kluge es un gran conocedor de la música en general y de la ópera en particular. Su amistad y colaboración con Luigi Nono le permitió, además, conocer el interior de las producciones operísticas y de los procedimientos contemporáneos de creación sonora. En este caso, su aplicación de las ideas brechtianas muestra la posible cercanía con las teorías de Adorno y Eisler sobre la composición para el cine. Volveremos sobre estos aspectos al comentar los ejemplos.

Para este ensayo extraemos de varios fragmentos tomados de dos de sus películas los conceptos de utilización del sonido desde la perspectiva de la Teoría Crítica. En el caso de Kluge, esa perspectiva crítica avanza gracias a las posibilidades técnicas que no existían cuando Adorno y

7 BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba, 2004, p. 24.

8 *Ibid.*, pp. 83 – 85. Conviene no perder de vista que las críticas de Theodor W. Adorno a los mecanismos que pretenden facilitar la ‘apreciación’ de la música van en la misma dirección. Ya en el texto de 1938, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” se defendía la necesidad de que la música potenciara la actividad del oyente en cualquiera de los ámbitos de su transmisión: cinematográfica, concertística o radiofónica. Cfr. ADORNO, Th. W. “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. *Disonancias*. (Trad. Gabriel Menéndez Torrellas) Madrid: Akal, 2009, pp. 15 – 50; “La música apreciada”. *El fiel correpetidor*. (Trad. Alfredo Brotons y Antonio Gómez). Madrid: Akal, 2007, pp. 169 – 195.

Eisler colaboraron en los años cuarenta y a un concepto de sonido inevitablemente influido por las diferentes tendencias de las neovanguardias musicales de los años cincuenta y primeros sesenta. La transición desde la Institución Música a la Institución Creación Sonora, si se nos permite hablar en esos términos, lleva a una objetualización de la propia música que, por lo tanto, se puede manifestar desde funciones diferentes a las atribuidas tradicionalmente en la narratividad cinematográfica. Las dos películas elegidas en este caso para nuestros comentarios son *Abschied von gestern* (*Anita G*) (1966) y *Trabajo ocasional de una esclava* (1973). A pesar de las diferencias estilísticas entre ambas, existe una continuidad fácilmente mostrable en cuanto al papel del sonido en las mismas⁹. Pero veamos primero cuales son algunos de los conceptos de la Teoría Crítica que subyacen a ambas películas.

La praxis ilusoria

No sólo las concepciones formales ya mencionadas constituyen el vínculo entre la obra de Kluge y los planteamientos de la Teoría Crítica. Tanto en *Anita G* como en *Trabajo ocasional de una esclava* podemos identificar ciertos elementos de crítica social muy influidos por la obra de Adorno. Ambas películas presentan la vida de dos mujeres en la República Federal Alemana. La protagonista de *Trabajo ocasional de una esclava*, Roswitha, trabaja practicando abortos para mantener a su familia. A lo largo de la película, el espectador será testigo de cómo evoluciona de ser una mujer entregada a su familia a una mujer que intenta realizarse mediante las actividades políticas. Por su parte, la protagonista de *Anita G* ha huido desde la República Democrática a la Federal, y su vida fluctúa entre pequeños trabajos temporales y problemas con la justicia por los pequeños robos que comete.

Probablemente, si quisiéramos definir la actitud común entre las protagonistas de ambas películas podríamos muy bien hacerlo desde el concepto adorniano de pseudoactividad. Tanto Anita como Roswitha son personajes que continuamente recurren a la acción para enfrentarse a distintas situaciones. Si bien ambas lo hacen en campos opuestos (Roswitha en la familia y en el ámbito social, Anita en el pequeño delito y en la vida errante), el punto común entre ambas es su constante recurso a la acción. En ninguno de los dos casos las circunstancias llevan a las protagonistas a la reflexión sobre su situación, sino que directamente intervienen sobre

9 La traducción habitual del título de la primera de ellas es *Una muchacha sin historia*.

ella (cuando las opciones de Anita terminan, es ella misma quien, como último recurso, se entrega a la policía). Y, sin embargo, estas acciones no conducen a ningún resultado positivo, porque la pseudoactividad se sitúa en un contexto que es previo, y que no se ve modificado por las acciones individuales: “Cuando la experiencia es bloqueada o simplemente ya no existe, es herida la praxis y por lo tanto añorada, caricaturizada, desesperadamente sobrevalorada”¹⁰.

De esta forma, el recurso a la acción sería una consecuencia de una relación quebrada con el mundo. El principio de intercambio ha llegado a hacerse con todo tipo de relación, tanto con las cosas como con los otros. La relación del hombre con la naturaleza es una relación de dominio y de conceptualización; en cuanto a la relación con los demás, como iremos viendo, está marcada por el mero intercambio.

Ante esta situación, se produce una desesperada vuelta a la praxis, que va acompañada de un desprecio por lo teórico. Esta práctica, además, se caracteriza por su alejamiento del objeto, alejamiento al cual ella misma se ve condenada con su rechazo a la reflexión. Por eso, está mucho más vinculada a la opinión pática que al pensamiento racional; es decir, a la opinión que se sustenta en su legitimación por el poder, en su confirmación mayoritaria, pero que no ha descendido al punto, fundamental para que el pensamiento avance, de su relación con el mundo. Como tal, la opinión pática es un tipo de pensamiento desvinculado con su objeto y sustentado en la creencia generalizada de que cualquier opinión es válida. Relacionada con ella aparece la imposición constante de la praxis, la pseudoactividad:

La pseudoactividad, la praxis que se tiene por tanto más importante y que se impermeabiliza contra la teoría y el conocimiento tanto más diligentemente cuanto más pierde el contacto con el objeto y el sentido de las proposiciones, es producto de las condiciones sociales objetivas¹¹.

Así, las acciones de ambas protagonistas tienen el carácter aleatorio de la opinión pática, y por eso se trata de una praxis ilusoria. No sólo porque no conduzca a ninguna consecuencia, sino porque lo que mueve tanto a Anita como a Roswitha no es un conocimiento previo del objeto sobre el que actuar, sino más bien una ausencia de experiencia de este objeto.

10 ADORNO, Th. W. “Notas marginales sobre teoría y praxis”. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 160.

11 *Ibidem*, pp. 170-171.

Como esta ausencia no parece problemática, ya que son admitidas las opiniones que sobre ella se construyen, ambas se entregarán a su pseudoactividad con igual parte de pasión y hastío. Esto se refleja, por ejemplo, en el estupor de Anita cuando es despedida por haber sido considerada culpable de un pequeño hurto; sorprendida, ella protesta porque “esta vez” no era culpable, pero de la misma forma podría haberlo sido. Cuando Roswitha busca la causa social de la que ocuparse, pasa de la contaminación del aire a los niños atropellados. El lúgubre comentario de su compañera al conocer los datos anuales de estos accidentes (“Es como un pequeño pueblo lleno de niños muertos”) da idea de la arbitrariedad que subyace a la elaboración de estas opiniones y con ella a la toma de posición frente a determinadas realidades. Pero probablemente, el momento que mejor defina la pérdida de experiencia que motiva la pseudoactividad sea el momento en el que Roswitha y su amiga escuchan una canción de Bertolt Brecht, “incapaces de encontrar un mejor acceso a la realidad”.

La primera institución social en la que Roswitha actúa es la familia. A lo largo de la evolución de su relación con ésta, el espectador podrá ver hasta qué punto está dañada su experiencia en este entorno. El propio Kluge da las claves fundamentales: “Todas las familias de la sociedad capitalista han sido copiadas del modelo de la familia burguesa. *Pero ese modelo ya no existe*”. Con los cambios sociales y productivos, la familia, en su concepción tradicional (burguesa) pierde algunos elementos que le eran constitutivos. Después de todo, este modelo es el de familia patriarcal, en la que el padre asume el poder económico y la madre las funciones prácticas asociadas a la administración de la economía (en su sentido más etimológico de las necesidades propias de un hogar) y el cuidado de los hijos. Estos elementos se ven sometidos a cambios con los nuevos roles sociales, creando un vacío de presupuestos en qué debe ser una familia y en cómo debe funcionar. La incorporación de la mujer al trabajo y, en profunda relación con esto, la educación de los hijos, son problemas que tienen un peso importante en *Trabajo ocasional de una esclava*. Así, la familia de Roswitha (la familia actual), sigue esforzándose por mantener un esquema que es imposible una vez que la mujer se ha incorporado al sistema productivo. Bronski, el marido de Roswitha, enuncia así un síntoma de este problema: “Debemos pensar en educar a los niños, no en desembarazarnos de ellos”. Por supuesto, Bronski no ofrece ninguna solución, ni tampoco una reflexión sobre el porqué de esta situación. Desde la perspectiva patriarcal de una familia burguesa, esa es una imposición para la familia, pero desde luego no una tarea que el padre deba resolver. De forma que, presa en la concepción de un modelo que es imposible, y sin opción alguna de

reformularlo, Roswitha cambiará su enfoque. Puesto que ha fracasado en el modelo tradicional de realización femenino, la familia, ella reorientará su acción hacia otro campo: las “actividades políticas y sociales”.

En el caso de *Una muchacha sin historia*, no es la familia el punto de apoyo fundamental de su protagonista; en parte como consecuencia de su vida errante, Anita tiene a lo largo de la película algunas relaciones más o menos esporádicas. Y, sin embargo, no parece que por ello esté libre de unos modelos de las mismas parecidos a los impuestos por la institución de la familia. Las relaciones personales, tal y como aparecen en la obra de Kluge y también siguiendo a Adorno y Horkheimer, caen en la imitación de los modelos sociales de producción, es decir, se rigen por el principio de intercambio. La relación de Anita con su jefe, por ejemplo, no parece ser muy distinta en lo personal y en lo profesional. Gracias a esta relación, Anita obtiene ciertos privilegios materiales. En este sentido, es enormemente significativa la secuencia en la que Anita compra un abrigo de piel que su jefe/pareja va a pagar; no es casual que el dependiente le hable de nutrias virginianas, sudamericanas y “arianas, que son las más caras”. La palabra “ariana”, inexistente en alemán, permite a Kluge un juego con reminiscencias de la palabra “aria”. En la tienda, se reproduce a pequeña escala un ejemplo de múltiples comportamientos sociales. En primer lugar, el espectador tiene la sensación de que Anita está interpretando un papel, jugando a comportarse de forma natural en un ámbito que no es el suyo. En realidad, hasta que al final de la secuencia Anita no explica que su jefe se hará cargo de parte del pago, no se entiende muy bien cómo va a poder comprar el abrigo, o incluso si no pretende robarlo. De esta forma, el espectador se hace cargo de los prejuicios valorativos que acompañan a Anita a lo largo de la película: quien ha robado, será siempre un ladrón. En cualquier caso, Anita disfruta de sus recién adquiridos privilegios: toma una copa de champán y se prueba varios modelos de abrigos. Es la clase alta alemana de los años 60, a la que hace alusión el comentario sobre las nutrias arianas, a la que Anita ha tenido acceso gracias a sus relaciones sexuales. De la misma forma que recibe un pago por su trabajo asalariado, recibe también determinado tipo de privilegios sociales (no perdamos de vista, tampoco, que un abrigo de piel en nada es un objeto que satisface una necesidad, sino más bien una demostración de estatus); siguiendo la misma lógica, el cese de las relaciones entre Anita y su jefe conlleva también su despido laboral.

Más allá de las consideraciones acerca de la familia que hemos mencionado, podríamos también ocuparnos sólo de las relaciones de Roswitha y su marido, es decir, del funcionamiento de su matrimonio. Esto puede

resultar significativo porque aquí también, desde la ausencia de significado del modelo burgués que se tiene por referencia, se produce una pérdida de experiencia de la realidad y una frustración de expectativas. Cuando Roswhita y Bronski, su marido, se conocen ella “le cura” porque él está enfermo del estómago y ella es “buena cocinera”. Esta anécdota, aparentemente sin importancia, puede darnos una idea del modelo tradicional que está en el origen del matrimonio y de la función, quizá con un aspecto más moderno, que la mujer asume dentro del mismo. Sin embargo, una vez que están casados el esquema femenino cambia: es ella la que trabaja para mantener a su marido. Aún así, la pervivencia de los roles patriarcales es tan profunda que la supuesta independencia económica de Roswitha sigue aparejada a la sumisión a su marido. Esto plantea una reflexión acerca de la verdadera emancipación que supone para la mujer su incorporación a la vida laboral:

Es cierto que con la disolución de la economía competitiva liberal-“masculina”, con el acceso de las mujeres al empleo-que las hace tan independientes como a los hombres dependientes-, con el desencanto de la familia y el ablandamiento de los tabúes sexuales, el problema [de la mujer] ya no es, en la superficie, tan “agudo”. Pero la persistencia de la sociedad tradicional al mismo tiempo ha torcido la emancipación de la mujer¹².

Hasta aquí, hemos podido ver cómo quedan reflejados en ambas protagonistas los problemas asociados a las relaciones familiares o de pareja. En el impulso de ambas por intervenir en ellas, podríamos ver un ejemplo de esa pseudoactividad que mencionábamos al comenzar. Pero donde seguramente ésta queda mejor desarrollada es en las intervenciones sociales de ambas: el compromiso político de Roswhita y los pequeños hurtos de Anita.

Roswitha, como ya hemos mencionado con anterioridad, abandona su trabajo como abortista (porque su marido así lo quiere) y con ello pierde el papel central que tenía en su familia. Por eso, decide reorientar sus energías de la familia a las actividades políticas. Hay un comentario con voz en *off*¹³, con el que comienza la película, que de alguna manera define el

12 ADORNO, Th. W. *Minima moralia*. Madrid: Akal, 2003 p. 97.

13 Más allá de los aspectos que señala Chion en su monografía sobre la voz en el cine, Kluge utiliza recursos tomados de la época previa al sonoro para comentar la acción o para establecer el distanciamiento que ya hemos señalado. El mismo papel desempeña la voz en *off*, en algunos casos coordinada con los intertítulos. *Cfr.* CHION, M. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

estado psicológico de Roswitha a lo largo de la misma: “Roswitha siente una inmensa fuerza dentro de sí. Viendo películas ha aprendido que esa fuerza existe realmente”. Toda esta energía, entonces (y observemos que, nuevamente, Roswitha no tiene un contacto directo con la realidad; en esta ocasión son las películas su medio de transmisión de experiencia) se desplaza a cuestiones sociales. No debemos perder de vista que *Trabajo ocasional de una esclava* es una película de 1972, momento de grandes tensiones políticas y sociales en la República Federal Alemana. Por eso, la profunda crítica a las actividades de Roswitha debería leerse de una forma mucho más general. También por eso, los últimos escritos de Adorno, en los que él tuvo que enfrentarse directamente al problema de la praxis (y muy especialmente de la praxis política) nos sirven para entender el planteamiento de Kluge y responden a la misma realidad.

La pseudoactividad es provocada por el estado de las fuerzas productivas técnicas, estado que al mismo tiempo la condena a la ilusión. Así como la personalización es un falso consuelo frente al hecho de que el individuo carece de importancia en el mecanismo anónimo, del mismo modo la pseudoactividad constituye un engaño respecto del efectivo enervamiento de una praxis que supone un acto libre y autónomo, que no existe¹⁴.

La pseudoactividad surge de una frustración del individuo en la sociedad contemporánea, frustración que, como hemos visto, surge a su vez de su pérdida de experiencia y que tiene mucho que ver con la falta de libertad y de posibilidades de realización del individuo. Por eso, la pseudoactividad deriva en praxis política, en un deseo de suplir las deficiencias operativas y de significado del individuo. Ante la ausencia de control de éste, sobre sí mismo y sobre la situación social, impera una necesidad de acción directa sobre las cosas y de identificación con la colectividad. En Roswitha pesa, de forma muy importante, el deseo de participar en algo más grande que ella misma, de salir de sus problemas cotidianos para intentar dar sentido a una realidad que no comprende. La relación entre la vida personal y privada y nuestro comportamiento social está magistralmente reflejada en la película, que desde el comienzo juega a la oposición interior/exterior. Cuando Roswitha y su amiga Sylvia concentran sus energías en impedir el traslado de la fábrica de Bronski a Portugal, llega un momento en el que Sylvia decide que no puede seguir ocupándose de ese asunto. Por eso le dice a Roswitha que debe volver a pasar tiempo con la

14 “Notas marginales sobre teoría y praxis”, *op.cit.*, p. 171.

gente a la que quiere, con sus hijos y su marido: “Es prioritario para mi y constituye la base de mis actividades políticas”. Temiendo esta idea, quizá porque volver a ocuparse de su familia la devolvería a la parálisis y porque perdería el sentimiento de falsa realización que sus actividades políticas le ofrecen, Roswitha contesta así: “¡Tenemos que enfadarnos con ellos!”. Ellos son los directores de la fábrica de Bronski. Así, su pseudoactividad política permite a Roswitha no sólo la identificación con los otros, sino también la identificación del enemigo contra el que hay que luchar. Esto, como bien le recuerda Sylvia, lleva a olvidar los “problemas más inmediatos”. Pero, como también ella le recuerda, sin ellos no tienen ningún sentido sus reivindicaciones.

Para Roswitha, esta separación, esta pérdida de referencia real de su comportamiento, se manifiesta de forma absoluta al final de la película. Cuando “Los obreros y la opinión pública, no Roswitha y Sylvia, obligan a los directores a renunciar al cierre de la fábrica”, Bronski es despedido por las actividades de su mujer. Sólo en ese momento Bronski descubre lo que Roswitha estaba haciendo. El deseo de que su marido mantuviera su trabajo, por tanto, no primaba en las actividades de Roswitha; su acción política estaba completamente desvinculada de sus contenidos reales.

También en el aspecto político, no es casual que Kluge eligiera a una mujer para ser su protagonista. Como señala Leo Löwenthal¹⁵, desde el comienzo los autores de la Teoría Crítica tuvieron que asumir la desaparición del presupuesto marxista del proletariado como sujeto revolucionario. El mismo Löwenthal¹⁶, así como Adorno y Horkheimer¹⁷, apuntan entonces hacia las mujeres como uno de los colectivos marginales que vendrían a convertirse en centro de la reflexión y a representar las posibilidades utópicas en una sociedad distinta a la del XIX. Los desvelos de Roswitha, su entrega primero a su marido y sus hijos y después aparentemente desinteresada a los otros, es también un tópico común femenino. Podríamos encontrar un referente directo también a propósito de esto en Brecht y su *Santa Juana de los mataderos*, a su vez una revisión de *La doncella de Orleans* de Schiller. La mujer que toma en sus manos los asuntos “masculinos”, que se ofrece en la lucha contra la injusticia, tiene un fuerte componente cristiano que podría encontrarse también en la fi-

15 DUBIEL, H. *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1993, p. 60.

16 *Ibidem*, p. 128.

17 Cfr. HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*. (Trad. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta, 2006, p. 155.

gura de Roswitha. Y, sin embargo, como acabamos de ver y como Kluge señala, no es la campaña de Roswitha y su amiga la que salva la fábrica, sino la propia actividad de los obreros. La Juana de Brecht representa esto quizá de una forma aún más radical, pero también desde la misma actitud “maternalista” del cuidado de los débiles. La entrega de Roswitha, que es primero para su familia y luego para los demás, es una forma de evasión de ella misma. Ante la tradicional negación para la mujer de realizarse en sí misma, de constituirse como individuo desde sus propias capacidades, la cultura occidental presentó siempre la opción de la mujer abnegada y entregada al cuidado de los otros, modelo del cual Roswitha no es sino una repetición en la sociedad actual.

La sonorización de la pseudoactividad

La densidad conceptual y política del planteamiento de Kluge tiene su correlato en un concepto sonoro y musical igualmente profundo: el desplazamiento de los ejes sonoros respecto a los ejes visuales, la inclusión de tomas de sonido directo del rodaje sin procesamiento posterior en el montaje; fragmentos musicales interpretados por instrumentos desafinados; la objetualización de la música; la diégesis real; la utilización de las variables dialectales del alemán y de los diferentes usos del lenguaje como elemento sonoro característico huyendo tanto de la estandarización del doblaje como de las voces tópicas; el uso del silencio y de la voz en *off*; susurros, canturreos, gritos y todo tipo de expresiones vocales cotidianas; el contrapunto entre estilos muy diferentes de música y entre éstos y el elemento visual; etc.

En el caso de *Anita G*, tal vez más profunda conceptual y cinematográficamente hablando, Kluge comienza la película con un primer plano de la nuca de un personaje que habla a toda velocidad: a pesar de la jerga jurídica que utiliza, el espectador tardará en saber que se trata de un juez que está dando lectura a la fundamentación legal para el juicio a la protagonista. Esa secuencia, la del juicio completo, es una muestra perfecta de la posibilidad de una utilización alternativa del sonido acorde con la Teoría Crítica. La auténtica catarata vocal del juez es una magnífica representación sonora de la contraposición entre la ley y el individuo. Una ley que no parece tener hueco para albergar los argumentos que la propia protagonista esgrime en su defensa. A lo largo de la vista del caso de Anita, Kluge desplaza permanentemente los planos visual y sonoro del eje principal. Rompe de esa forma con la habitual “falsa realidad” sonora que subsume cualquier sonido –diálogos incluidos– en un solo plano idéntico

a lo largo de toda la película. Al contrario, Kluge subraya a continuación esa voluntad de distanciamiento de las prácticas habituales –y también de distanciamiento brechtiano- con un plano general en el que se puede ver a la protagonista hablando con una camarera en un elegante salón, pero sin escuchar lo que se dicen debido a la distancia, por una parte, y a la música que interpreta una orquestina que ameniza la velada en el local, por otra.

Anita, la protagonista, no abraza ninguna “gran causa”, como ya hemos señalado, cosa que sí hace la protagonista de la película posterior. En algún sentido casi se podría decir que Anita posee anticipadamente algunos rasgos posmodernos. De hecho, la narración es circular: comienza con el proceso y finaliza con la protagonista entregándose a la policía, pero el espectador no tiene pautas para establecer una secuencia temporal y saber si el juicio inicial enlaza con el final o es una situación nueva. En ese sentido, el título *Abschied von gestern* se podría leer como la imposibilidad del sujeto para tener un ayer, un pasado. Anita es una superviviente que vive lo que le depara cada día, sin aspiraciones claras, sin anhelos. Ninguno de sus comportamientos parece afectarle realmente: como amante, como trabajadora, como ladrona esporádica...en cada uno de esos roles fracasa, si es que se puede predicar el fracaso de una conducta sin objetivos. El único rasgo que podría vincular a Anita con la ya imposible Ilustración, es la música. En el plano fisiológico y objetivo, solamente la comida aparece como interés obviado en la pantalla –las relaciones sexuales no son explícitas-. En el plano cultural y subjetivo, solamente la música parece interesar a Anita que, incluso en la intimidad de la pareja hace un hueco para un receptor de radio en el que escuchar retransmisiones sinfónicas u operísticas, o, con su última pareja esboza una escenificación doméstica del Aria del Acto III de *Don Carlo* de Verdi, *Ella giammai m'amò*, cantada en alemán. La imposibilidad de realización personal de Anita, por otra parte, huida de la República Democrática Alemana y judía, podría ser tomada como una anticipación metafórica de la reunificación apresurada y traumática que encaró Alemania años más tarde.

El protagonismo temático de la pseudactividad es presentado también musicalmente. En el caso de *Trabajo ocasional de una esclava*, la utilización del Estudio para piano nº 12, op. 10 de Fryderyk Chopin (1810 – 1849), conocido entre los pianistas como *Revolucionario* precisamente en el momento en que la protagonista, Roswitha, decide dedicarse –a su manera- a la causa obrera, convierte ese gesto en algo anacrónico, trasnochado, subrayando el carácter de praxis ilusoria: no sólo el estudio de Chopin no tiene nada de revolucionario –más allá de la etiqueta otorgada por la posteridad- sino que es claro ejemplo de romanticismo musical,

de la exacerbación de un yo superpuesto al sí-mismo, como le sucede a la propia protagonista. Otro gesto sonoro que podemos considerar como objetualización de la música es la cita de una melodía que en los años setenta ‘se puso de moda’ gracias a que fue utilizada en una película italiana: nos referimos al adagio del Concierto para oboe y orquesta en do menor de Alessandro Marcello (1669 – 1747). Convenientemente romantizado, fue uno de los temas centrales de la banda sonora de *Anonimo veneziano* (1970), de Enrico Maria Salerno, drama fácil con final trágico: un amor roto e imposible de reconstruir por culpa de la enfermedad mortal del protagonista, director de orquesta y oboísta. Como muy bien supo ver Adorno en relación con los arreglos musicales y su hipertrofia en el cine ya en los años treinta, en este caso se ha desvirtuado lo barroco hasta convertirlo en un tema dulzón que, inevitablemente, Kluge utiliza para subrayar la falsa felicidad de la familia¹⁸. Lo mismo ocurre en la larga secuencia de la visita del grupo de políticos municipales a un barrio de población inmigrante. Kluge lo acompaña con una típica canción del verano, *Taka takata*, curiosamente no en la versión compuesta por Paco Paco, sino en la versión francesa de Joe Dassin¹⁹. En ese mismo sentido, claramente irónico, se puede inscribir la utilización por Kluge de pasodobles taurinos españoles en momentos clave de sus películas.

Kluge, radicalizando las ideas propuestas por Adorno y Eisler tanto en su texto conjunto como en los individuales, concede una centralidad al sonido en el cine idéntica a la del guión o a la propia visualidad. La música forma parte, en su realización, de un mundo sonoro concebido como un todo y que se basa en los mismos conceptos que venimos enun-

18 Recuérdese que en los años sesenta y setenta cobraron un protagonismo musical, posteriormente eclipsado, las orquestas de directores como Ray Conniff (1916 – 2002), Paul Mauriat (1925 – 2006) o Frank Pourcel (1913 – 2000) que, en casi todos los casos, se limitaban a ‘arreglar’ músicas ajenas. Los adagios en general y los barrocos en particular siempre han sido muy apreciados por su fácil romantización –piénsese en el de Tomaso Albinoni para violín y órgano-. En España el fenómeno tuvo su propia versión con la orquesta y los arreglos del compositor argentino Waldo de los Ríos (1934 – 1977) que residió en Madrid hasta su fallecimiento, al que se debe la versión del Himno a la Alegría que popularizó el cantante Miguel Ríos. En estos enlaces se pueden escuchar ambas versiones, la original y la de Pourcel:

<<http://www.youtube.com/watch?v=6XXIccAduqE&feature=related>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=tjLoOmDddgk>> [Consulta: 29 de noviembre de 2010].

19 En este enlace se puede escuchar una versión española del año 1974: <<http://www.youtube.com/watch?v=o0gmpiv1gYY>>. En este otro enlace, la versión francesa de Joe Dassin utilizada por Alexander Kluge: <<http://www.youtube.com/watch?v=1MrapqTzaJU&feature=fvw>> [Consulta: 24 de abril de 2010].

ciando a lo largo del artículo. Además de los procedimientos heredados de Benjamin o Brecht que están presentes sutilmente en el aspecto sonoro, se puede afirmar que el objetivo de Kluge es la construcción de un lenguaje plenamente cinematográfico que no nazca de la limitación de ninguno de los elementos que lo componen sino de la potenciación recíproca de los mismos. En cualquier caso, la perspectiva klugeana de la función del sonido en el discurso cinematográfico participa completamente del marco conceptual de la Teoría Crítica: no se presta a falsas conciliaciones, a narratividades lineales ni a “encender” emotividades susceptibles. Al contrario, articula un discurso paralelo que refuerza tanto los conceptos presentes en el film como la intención, compartida con Brecht, de que el espectador sea conducido a la reflexión.

Bibliografía

ADORNO, Th. W. “Notizen über Eisler”. *Frankfurter Adorno Blätter VII*. München: Edition text + kritik, 2001, pp. 121 – 134.

ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Komposition für den Film*. Mit einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940 – 1942”, ausgewählten Filmklassikern und weiteren Documenten. (Hg. Von Johannes C. Gall). Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

ADORNO, Th. W. y EISLER, H. *Composición para el cine*. (Trad. Breixo Viejo). Madrid: Akal, 2007.

ADORNO, Th. W. *Minima moralia*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, Th. W. “Notas marginales sobre teoría y praxis”. *Consignas*. (Trad. Ramón Bilbao). Buenos Aires: Amorrortu, 1993, p. 160.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en la literatura y el arte*. (Trad. Joan Fontcuberta). Barcelona: Península, 1973.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004.

CHION, Michel. *La voz en el cine*. (Trad. Maribel Villarino). Madrid: Cátedra, 2004.

DIERGARTEN, Felix. “Neues von Adorno und Eisler”. En *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 12. Jahrgang - Heft 48, Oktober 2008, pp. 100 – 102.

DUBIEL, H. *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*. (Trad. Joseph Monter y Gustau Muñoz). Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1993.

EISLER, Hanns *Gesammelte Schriften 1921 – 1935*. (Hg. Von Tobias Fasshauer und Günter Mayer). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007.

EISLER, Hanns. *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. (Trad. Felipe Ricardo Mosquera). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*. (Trad. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta, 2006.

KLUGE, Alexander *El hueco que deja el diablo*. (Trad. Daniel Najmías). Barcelona: Anagrama, 2007.

KLUGE, A. y Negt, O. “Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”. BLANCO, Paloma y CARRILLO, Jesús (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

KLUGE, Alexander. *120 historias del cine*. (Trad. Nicolás Gelormini). Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

MAISO, J., y VIEJO, B., “Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor W. Adorno”. En: *Archivos de la Filmoteca*, 52 (febrero 2006), pp. 122 – 129.

MAISO BLASCO, Jordi. “Escritura y composición textual en Adorno”. En: *Azafea. Revista de Filosofía*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, n. 11, 2009, pp. 73 – 96

NONO, Luigi. *Écrits*. Paris: Christian Bourgois Ed., 1993.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Imágenes sonoras”. PIÑERO MORAL, R.; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. y NOTARIO RUIZ, A. *Imágenes incompletas. Materiales de arte y estética I*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2005, pp. 121-158.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “La teoría tradicional de la música”. PIÑERO MORAL, R.; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. y NOTARIO RUIZ, A. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética II*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 121-158.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Escuchar las músicas de Adorno”. En: *Pliegos de Yuste*, Salamanca, nº7-8, 2008, pp. 103 – 110.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Málaga, 2008, pp. 121 – 137.

NOTARIO RUIZ, Antonio. “Todavía Adorno y Eisler”. OLARTE, Matilde (ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2009, pp. 119 – 133.

SCHEBERA, Jürgen. *Hanns Eisler*. Berlin: Henschelvolag Kunst und Gesellschaft, 1981.

VIEJO, Breixo. “Disonancias revolucionarias. La música alternativa de Hanns Eisler para “Las uvas de la ira” (1940) de John Ford”. En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº 47, 2004, pp. 128 – 141.

VIEJO, Breixo. *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal, 2008.

VV. AA. “Alexander Kluge. Historia, Cine y Resistencia Crítica”. En: *Shangrila.*, n. 12, septiembre 2010.

SARABAND DE INGMAR BERGMAN, UN TESTAMENTO MÚSICO-CINEMATOGRAFICO

Marcos Azzam Gómez
IES Tierra de Ciudad Rodrigo, Ciudad Rodrigo

Resumen

En el año 2003, el director de cine sueco Ingmar Bergman dio por terminada su carrera artística, con la película *Saraband*. Cuando escribimos la palabra “testamento” para referirnos a esta obra no queremos caer en la simpleza de considerarlo así por ser el último rodaje de su trayectoria profesional. Este film tiene la singularidad de aunar, dar finiquito y resumen a buena parte de los temas capitales que inquietaron y agitaron el espíritu artístico del creador sueco. En el *making of* del film se puede observar la meticulosidad del director en muchísimos detalles, y como él mismo comentó en la rueda de prensa ofrecida con anterioridad al rodaje, “va a ser increíblemente arduo. Voy a exigir muchísimo. Tanto como me exijo a mí mismo. Llegar a lo máximo. Y debéis entender que eso es fascinante, cuando uno sabe que va a ser lo último que hará en su vida. Porque nunca más voy a hacer algo así”. Lo mismo apreciamos con la música y su tratamiento en este film: puede servir de ejemplo y conclusión final de muchos de los aspectos músico-cinematográficos de toda su trayectoria.

No cabe duda de que el título elegido para el presente artículo puede resultarle un tanto pretencioso a más de uno, y más aún si se tiene en cuenta que lo que pretendemos es mostrar cómo la última obra cinematográfica del insigne director sueco recoge a modo de resumen esencialista los temas principales (o al menos una muy buena parte de los mismos) que se fueron mostrando a lo largo de más de cuarenta películas durante más de medio siglo. Pero además, de lo que realmente vamos a hablar a partir de aquí es de que dicha obra cinematográfica resume y agrupa de igual manera el tratamiento, funcionalidad, estilo, etc., de la música presente en sus películas. A ello hemos de añadir que este artículo no va a hacer uso de citas, comentarios paralelos y demás, de importantes nombres de la teoría cinematográfica y músico-cinematográfica ni de dentro ni de fuera de nuestras fronteras, ni de toda esa severa lista de estudios en torno a la obra