



# LA MÚSICA EN EL CINE

I I I E D I C I O N

---

*P* a n o r  
á m i c a

*M* e m o  
r i a l  
*W* a g n  
e r •

---

Nuestro agradecimiento a  
*FEX (Czechoslovak Filmexport)*  
*FILMOTECA ESPAÑOLA*  
*LADBROKE FILMS*  
*SVENSKA FILMINSTITUTET*  
*TVE*  
*ANTONINO POLIZZI*

---

ÍNDICE

*LA MÚSICA  
EN EL CINE*

I I I E D I C I O N





*Área de Conservación y Archivo*

Aurelio Carnero

*Área de Difusión y Documentación*

Claudio Utrera

*Coordinador de Programación*

Luis Maccanti

*Edición a cargo de Claudio Utrera*

*Traducciones:*

Luis Maccanti Rodríguez

Francisco J. Ponce Lang-Lenton

Antonio Rosado Baladez

Francisca Sicilia

Gisela Wirnitzer

*Diseño editorial, fotocomposición  
y fotomecánica*

Lithos 3, S. A.

*Impresión*

San Nicolás, S. A.

© Copyright 1989

Ediciones Viceconsejería de  
Cultura y Deportes

© Copyright 1989

Álvaro del Amo  
Joan Padrol

D.L. G.C. 185-1989

ISBN. 84-87137-52-0

# ÍNDICE

## PANORÁMICA

La música clásica en el cine.....	7
Las películas.....	35
Rigoletto.....	36
La Bohème.....	38
Bröderna Mozart.....	40
Ana's encounter with the music of Johann Sebastian Bach.....	44
Testimony.....	46
Lev s bílou hrívou.....	50

## MEMORIAL WAGNER

El Parsifal de Syberberg y la ópera de Wagner.....	53
Versión cinematográficas de óperas completas de Wagner.....	73
Biografía y apariciones de Wagner en el cine.....	79
Versiónes abreviadas, adaptaciones musicales, libretos, mitos wagnerianos y referencias.....	89
Las películas.....	99
Parsifal.....	100
Wagner e Venezia.....	104
Ludwig.....	106
König Ludwig II.....	110
Parsifal.....	114
Biofilmografías.....	117
Apéndice fotográfico.....	135

# PANORÁMICA

# *La música clásica* en el cine

JOAN PADROL

## Introducción

*E*scribir un texto sobre la presencia de la música clásica en el cine formando parte de la banda sonora de una película, representa hablar, en términos rigurosos, de amores y de odios. Si proyectamos nuestros recuerdos en el pasado musical y en las horas de agradable audición pasadas en las salas de cine o en la pantalla del televisor escuchando la composición musical de una película, veremos que un tanto por ciento, quizá no muy elevado pero sí el suficiente para que adquiriera un relieve propio, puede pertenecer al ámbito nebuloso, vago e impreciso de lo que el público y el profesional entiende como música clásica. Hemos hablado de amores y de odios. Amores al comprobar que en muchas ocasiones el fragmento clásico intercalado en la banda sonora de la película queda perfectamente compenetrado con las imágenes del film. Odios al descubrir cómo se ha abusado de esa música clásica —el «Preludio y la muerte de Isolda» del «Tristán» de Wagner, la Sinfonía n.º 6, «Patética», de Tchaikovsky— para llenar el vacío provocado al borrar la banda sonora original ante un eventual nuevo doblaje para televisión o vídeo. Si el Sr. Richard Wagner se levantara de su lecho de muerte veneciano quizá comprobaría con estupor la pérfida utilización de sus excelsas páginas musicales para rellenar vacíos incontrolados y su genio brusco le impulsaría a denunciar tropelías ante la evidente certeza de haber utilizado su música para un medio que no era el originalmente previsto.

Quizá el primer motivo por el que no estoy fundamentalmente de acuerdo en el empleo de la música de compositores clásicos en la banda sonora de una película es por el hecho evidente de que con esta práctica se quita trabajo a los músicos dedicados a componer para el cine. Sin ser tan pragmáticos, el resultado no puede ser nunca tan perfecto como cuando se escribe música directamente para la pantalla. No hay que olvidar,

insisto en ello, que una página clásica no fue concebida originalmente para ser intercalada en las imágenes de una película. El compositor cinematográfico profesional tiene una práctica y un oficio inigualables para producir bellísimos efectos de la música con las imágenes cuya simbiosis formará un tercer status que es la banda sonora en sentido estricto. Algo que nunca podrá conseguir un «adagietto» de una sinfonía o un «concerto per flautino», a pesar de que pueda hacer vibrar la sensibilidad de los espectadores, porque no fue pensado en su origen para aquella escena o secuencia.

La música clásica en el cine admite distintas formas de intervención. La más importante es la utilización de un tema clásico en el contexto general de una banda sonora original compuesta por un autor. El músico utiliza este tema por creerlo idóneo para una secuencia determinada, a instancias del director o sencillamente ante un eventual cansancio en la creación. Es importante recalcar que en este caso la banda sonora se puede considerar como nueva y original a pesar de utilizar un tema clásico ya conocido, porque queda englobado dentro del contexto de la nueva partitura musical y está, por así decirlo, como emborronado, al figurar con una nueva orquestación e integrado dentro de la sonoridad y estilo del compositor. El autor se lo ha «apropiado» y queda asimilado en la nueva partitura. Tiene suma importancia, en este caso, la figura del compositor, director o adaptador musical que es quien, en definitiva, integra, reorquesta e instrumenta el tema para quedar inmerso en la nueva partitura. Como ejemplo podemos citar el caso recientísimo de Hans Zimmer que en *Un mundo aparte* (*A world apart*, 1988) utiliza con sumo tacto y tocado por unos sintetizadores el «Reverie» de Schumann para ilustrar las secuencias sentimentales entre madre e hija (Barbara Hershey y Jodhi May). Buceando en el tiempo encontramos quizá uno de los mejores ejemplos de esta práctica, la utilización de un «Un suspiro» de Liszt en la banda sonora de Daniele Amfiteatrof de *Carta de una desconocida* (*Letter from a unknown woman*, 1948) para definir el carácter melancólico y el amor sublime de Joan Fontaine por Louis Jourdan. En esos casos es perfectamente lícito que el autor firme con su nombre la autoría de su música, como sucede en los casos arriba citados, aunque si su honradez le perturba puede añadir «basada en temas de...» como sucede por ejemplo en la banda sonora de *Remando al viento* (*Rowing to the wind*, 1988) firmada por Alejandro Massó y basada —así rezan los títulos finales— en temas de Ludwig Spohr y otros románticos. La costumbre no tiene por qué molestar a los puristas, porque en la Historia del Cine se han dado infinidad de casos de compositores como Max Steiner que han trabajado sus bandas sonoras con temas de la música clásica y ellos han firmado la música porque el

leitmotiv en cuestión era un tanto por ciento ínfimo comparado con el volumen musical de la partitura original.

Una segunda forma de intervención es cuando el tema clásico está presente en la banda sonora tal como fue pensado en su origen por su creador, es decir con la instrumentación original e interpretado por una orquesta sinfónica que ofrezca una correcta versión del mismo. En esta ocasión se recurre al disco que tenga el concierto o la sinfonía registrados en la versión más idónea de todas las posibles a juicio del director. No es necesario, en principio, la intervención de un adaptador o director musical, ya que se coloca el disco en la banda sonora tal cual. Los criterios del director de la película son los que prevalecen a la hora de estimar este tipo peculiar de banda sonora que desea para un film —puramente económicos, o quizá porque cree verdaderamente que aquel «adagietto» sublime es lo más plástico para su película—. Esa banda sonora puede estar formada por diversos temas o fragmentos clásicos y no tiene ningún valor creativo ya que no hay ninguna manipulación del tema clásico. Los ejemplos más conocidos de esa modalidad son *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971) de Luchino Visconti y *2001: Una Odisea del Espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968) de Stanley Kubrick. En el primer título a pesar de la labor en la sombra del pianista y compositor Franco Mannino. Visconti asoció el drama personal y la música de Gustav Mahler a la del compositor presentado en el film y el celeberrimo «adagietto» de su Quinta Sinfonía quedó para siempre impregnado a las imágenes de una Venecia putrefacta y húmeda debido a la delicuescencia de sus notas musicales. En el caso de Kubrick *2001* fue el primer paso en una lenta escalada hacia el control absoluto de todos los apartados de producción de sus films, incluido el musical. Desestimó la partitura original compuesta por Alex North<sup>1</sup> y eligió el vals de Johann Strauss «El Bello Danubio Azul» en la versión de Herbert von Karajan para armonizar el supremo equilibrio de los astros moviéndose en el Universo. Así mismo, las primeras notas del poema sinfónico de Richard Strauss «Así hablaba Zarathustra» en versión de Karl Bohm las convirtió en el leitmotiv del film y recurrió a un compositor contemporáneo Gyorgy Ligeti en sus obras «Atmospheres» «Lux aeterna» y «Requiem» para acompañar la visualización del fantástico viaje a Júpiter y las apariciones del monolito.

Una tercer variante está en la presencia de un tema clásico escuchado en la banda sonora original de un compositor, generalmente por causas diegéticas. La música diegética o música «viva» es aquella que se escucha en la película procedente de una fuente de sonido visible en el film. Una radio, un baile, una fiesta, un tocadiscos, la asistencia a una ópe-

ra, son algunas de las argucias ingenieras por los guionistas para presentar-nos hermosas piezas del repertorio clásico. La aparición del tema es pues tan sólo un leve paréntesis dentro del contexto general de la banda sonora original creada por el músico expresamente para el film. En los últimos años han habido generosos ejemplos de esa modalidad, hasta el punto de que la fama o el éxito de la película ha motivado automáticamente la popularidad del tema clásico que aparecía en ella en un momento determinado. Quizá el ejemplo más notorio sea *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985), Oscar 1985 a John Barry a la Mejor Banda Sonora, aunque ello no obstaculizara el hecho de que la pareja protagonista, Meryl Streep y Robert Redford, pusiesen mientras conservaban al lado del fuego en un vivac nocturno en la selva, en la gramola portátil, el «Concierto para clarinete y orquesta», K. 622, de Mozart, y el público asimilara este concierto como «el que se oía en la película». En otra película de Meryl Streep, *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, 1982), la protagonista escuchaba en la radio «Songs without words n.º 1», Op. 30, de Mendelssohn, colaborando decisivamente en la difusión popular de la obra. Las películas en las que aparece esta modalidad de una manera más frecuente es en los biopics, es decir las biografías de compositores o cantantes famosos. En *La mujer más guapa del mundo* (*La donna piu bella del mondo*, 1955) de Robert Z. Leonard, se presentaba la vida de la cantante Lina Cavalieri, interpretada por Gina Lollobrigida, y aunque la película tenía una partitura original de Renzo Rossellini, se podían escuchar célebres arias de ópera cantadas por la propia actriz, como «Vissi d'arte» de «Tosca». *El Gran Caruso* (1951) era un recital continuo de arias operísticas para tenor cantadas por Mario Lanza, a pesar de que existiese Georgie Stoll como adaptador musical. *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) de Hitchcock tenía una partitura original de Franz Waxman aunque en un baile se escuchase un vals de Strauss. *M* (*El Vampiro de Dusseldorf*, 1928) utilizaba el tema de la suite n.º 1 de «Peer Gynt», Op. 46, «En la caverna del Rey de la Montaña» como leitmotiv silbado por el asesino Franz Becker (Peter Lorre)... y así podríamos seguir con muchísimos más ejemplos notables, aunque sea importante hacer constar que con esa modalidad hemos llegado al punto que nos interesaba encauzar: la presencia de la ópera en la banda musical de una película o como banda musical de una película. A tal respecto recordemos el célebre pensamiento de Erich Wolfgang Korngold al considerar el segundo acto de «Tosca» como una obra maestra por la función de la música en cuanto banda sonora.

Sin embargo, llegados a este punto, sería necesario hacer un paréntesis para hablar de un problema acuciante. ¿Es «clásica» la música para el cine que componen los autores considerados como «clásicos»? y a su vez

los compositores que trabajan para el cine ¿qué clasificación tienen sus obras de música —para seguir con el tópico— «seria»? Es decir autores como Honegger, Copland, Shostakovich, Prokofiev, Walton, Vaughan-Williams, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Maurice Jaubert, etiquetados como grandes compositores de música de este siglo, autores de sinfonías, conciertos y poemas sinfónicos representados en las salas de concierto de todo el mundo, que también colaboraron espléndidamente para el cine ¿su música cinematográfica es música «seria»? ¿Por qué? ¿Por proceder de un clásico? Evidentemente sí. En cambio, autores como Bernard Herrmann, compositor de sinfonías y de la ópera «Cumbres Borrascosas» entre otras; Korngold, autor de óperas y conciertos; Miklos Rozsa, con una vasta producción de conciertos, obras corales y poemas sinfónicos; Malcolm Arnold con sus sinfonías y cuartetos; Nino Rota, creador de óperas y oratorios; Franz Waxman, de conciertos y rapsodias; etc. etc., famosos sin embargo por su labor creadora en el cine ¿qué juicio crítico merece su catálogo de música seria? Mediocre solamente y tildado de clásico con reticencias debido a la procedencia de su autor. Para no insistir demasiado en un problema que de momento no tiene solución, citemos sólo unos ejemplos que nos permitan apreciar los insultos a que se han visto sometidos estos autores. Georges Auric, miembro del grupo francés de «los Seis», junto con Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey, Francis Poulenc y Gabrielle TAILLEFERRE, fue objeto de un concierto en el pasado mes de febrero de 1989 por la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure de Barcelona, consistente en una obra de cada uno de sus miembros, ya que al contrario de Honegger, Poulenc y Milhaud, «no era recordado en la actualidad por su obra», él que ha sido uno de los músicos más interesantes y completos del cine francés y americano. Nino Rota con su oratorio «La Vita di Maria», grabado en disco<sup>2</sup>, y con una ópera contemporánea muy representada «Il Cappello di Paglia di Firenze» que sólo se ha representado en el Liceo en una temporada de los primeros años 70, ha conseguido al fin que su obra bufa la estrene y figure en el repertorio de la «Ópera Cómica de Madrid». Miklos Rozsa con su famosísimo «Spellbound Concerto» procedente de la banda sonora del film de Hitchcock *Recuerda* (Spellbound, 1945) se ha paseado por las salas de concierto de medio mundo, excluida España, e igual podríamos decir del «Concierto de Varsovia» de Richard Addinsell. Estas dudas respecto a la categoría de sus autores se intenta paliar en parte con los conciertos de música cinematográfica, pero el privilegio de entrar en el Olimpo de los clásicos sigue<sup>3</sup>.

En el otro bando tenemos dos ejemplos que han sido siempre el caballo de batalla a la hora de juzgar el supuesto clasicismo de la música en el cine. Prokofiev (1891-1953) colaboró con Eisenstein en tres películas

legendarias que son también por su partitura musical obras maestras de la banda sonora<sup>4</sup>. *Alexander Nevski* (1938) es quizá la más famosa por la perfecta y estudiada sincronización de la música con la imagen, ya que de la secuencia de la «Batalla en el hielo del Lago Peipus» se conservan esbozos y croquis diseñados de cada fotograma con las notas musicales que lo acompañaban. La música de la película, adaptada por el propio Prokofiev, pasó a ser una cantata de siete movimientos, su Opus 78, estrenada en febrero de 1939 por la Orquesta y Coros de la Filarmónica de Moscú dirigidos por el compositor. Así mismo, la dos partes de *Ivan Grozni* (Iván el Terrible y La Conjura de los Boyardos, 1944-1945) fueron arregladas por Abram Stasevich en forma de oratorio y constituyeron su Opus 116. Shostakovitch (1906-1975) ratifica que los compositores rusos han estado siempre en cabeza de la creación musical cinematográfica. Su primera composición la escribió en 1928 para *La nueva Babilonia* y desde entonces y hasta su muerte creó más de veinte partituras de las cuales destacaría *The Gadfly* (1955) de A. Feinzimmer y el *Hamlet* (1964) de Grigori Kozintsev. Sin embargo, quizá la obra básica para definir el posible valor sinfónico de una partitura cinematográfica es *Scott of the Antarctic* (1949) con música del prestigioso Ralph Vaughan-Williams, clásico por excelencia de la música británica del siglo XX, pues la partitura que acompañaba las aventuras del explorador Scott en el continente austral sobrepasó el mero encargo y su interés aconsejó al compositor que formase con ella su «Sinfonía n.º 7» de cinco movimientos titulada «Antarctica», estrenada en 1953 con enorme éxito.

### *Opiniones teóricas sobre la música clásica en la banda sonora*

En el apartado de su libro «Música y cine»<sup>5</sup>, Manuel Valls hace una serie de comentarios y reflexiones sobre la presencia de la música clásica en el cine:

- 1) Desde el principio existió música en las salas cinematográficas, ya que los films mudos se acompañaban de expertos pianistas o someros conjuntos instrumentales que con páginas generalmente de Debussy, Chopin, Wagner y Massenet (imprescindible la «Meditación» de «Thais») acentuaban los lances fundamentales de unos figurantes mudos en sus sobreactuaciones.
- 2) Las piezas se convirtieron en muestras características o «tipos» para una serie de situaciones: la «Cabalgata de las Walkyrias» para las persecuciones; Debussy, Massenet y Mendelssohn para ilustrar momentos líricos; Beethoven para los patéticos; y la «Marcha fúnebre» de la «Sonata n.º 2» de Chopin para las situaciones luctuosas.

- 3 De esa música clásica y sus sucesivas adaptaciones nacerá la música cinematográfica.
- 4 Los temas escogidos se eligen generalmente de compositores comprendidos en el período que va del Barroco al Romanticismo (siglos XVIII y XIX). No son objeto de atención los autores del Prerenacimiento ni los grandes polifonistas (con excepción de Monteverdi). Valls hace entonces una lista de los nombres más utilizados y de los más olvidados.
- 5 Los compositores elegidos son muy conocidos (Beethoven, Brahms, Schubert, Mahler, etc.) con propuestas estéticas que no presentan dudas en lo que atañe a su entidad e intencionalidad expresiva.
- 6 La elección de música clásica tiene como causa inmanente la facilidad de echar mano a un texto musical conocido previamente por el público, ya que familiarizado con ella la reconoce sin forzar la atención y ésta puede dirigirse con superior eficacia a las peripecias de lo que se narra en la pantalla.
- 7 El por qué de la existencia de tan reducido canal selectivo a la hora de recurrir a los clásicos, se debe al conocimiento no de la temática musical sino al de su contenido intencional. Los sentimientos básicos son muy limitados (amor, pasión, angustia, desazón, placidez...) y las partituras clásicas son calificadas muestras de ellos. El índice esencial de estados anímicos se cubre a la perfección con los compositores del período clásico-postromántico. Para ilustrar la soledad vivida en *Gritos y susurros*, Bergman recurre a una partitura de Bach para violoncelo cuyo efecto es acentuar ese desamparo escénico mucho más que si hubiera ese real vacío sonoro. No necesita nada más para sugerir ese reducido espectro emocional apuntado.
- 8 La tesis de Manuel Valls prosigue al considerar que los sentimientos más complicados o los matices espirituales intermedios como la ironía, perplejidad, despecho y sarcasmo necesitan expresarse musicalmente con las sutilidades armónicas de los compositores actuales y los recursos de la orquestación moderna ya que son imposibles de hallar en las estructuras musicales del Barroco, Clasicismo o Romanticismo. Aquí es cuando entra en liza nombres como Prokofiev, Kurt Weill, Kabalewsky, Ravel, Poulenc, Maurice LeRoux, Maurice Jaubert o Ennio Morricone.

Por su parte François Porcile, el teórico francés, elabora en su libro «La Musique à l'écran»<sup>6</sup> una lista de las obras de los compositores clásicos y de las películas en las que han intervenido. Aventura que las razones de ello se deben, en primer lugar, al placer de la citación musical, como ocasión para que el director pueda demostrar su cultura musical y la riqueza de su discoteca clásica, y ya en un plan más serio a la búsqueda de un

clima sonoro que cristalice las intenciones de la imagen, a una voluntad de contrapunto por la adjudicación de un material musical ajeno al film o como tercera posibilidad la colocación de esta música preexistente en el interior del film como elemento dramático. En general se elige en función de su carácter expresivo. Robert Bresson eligió en *Mouchette* el «Magnificat» de Monteverdi porque envolvía al film de cristianismo que era lo que pretendía.

El compositor Eisler y el musicólogo Adorno en su tratado<sup>7</sup> atacan sin piedad ese empleo de la música clásica etiquetada previamente para acompañar determinadas situaciones vistas en la pantalla (la que Valls definía como música «tipo» o «característica»). Ese empleo de «stock music» como la Sonata «Claro de Luna» de Beethoven para una noche de luna, la obertura de «Guillermo Tell» de Rossini para una tormenta, la marcha nupcial de «Lohengrin» o la de Mendelssohn para una boda, está remitiendo y sólo perdura en los Estudios de ínfima categoría. «Su empleo es un bárbaro abuso», aunque reconocen que «la confianza en la eterna fuerza representativa del coro nupcial o de la marcha fúnebre de Chopin frente a las partituras originalmente realizadas «ad-hoc» tiene a veces un matiz conciliador». Además hay el problema de «la excesiva familiaridad del efecto que puede hacerla ridícula si se utiliza muy a menudo e irreflexivamente».

### *Ejemplos prácticos*

Sin afán de ser exhaustivos, ya que como hemos indicado más arriba, existen listas del repertorio clásico utilizado en las bandas sonoras, citaremos algunos ejemplos plenamente conseguidos de la presencia clásica en la partitura musical de una película. Sobre el primer apartado, referente a la utilización de un tema clásico reorquestado y fundido dentro de la banda sonora de una película compuesta por un autor, después de los ejemplos de *Un mundo aparte* y *Carta de una desconocida* citados anteriormente, se impone citar en primer lugar el nombre de Frank Skinner, el compositor más importante de la Universal que a las órdenes del director musical de la productora creó *Obsesión* (*Magnificent obsession*, 1954), el suntuoso melodrama de Douglas Sirk, una esmerada banda sonora basada en temas de Chopin, Beethoven y Johann Strauss. El tema de Helen era el Nocturno, Op. 27, n.º 1 en mi sostenido menor de Chopin, conocido popularmente como «Tristeza de amor»; el tema de amor era el Estudio, Op. 10, n.º 3 en sol mayor del mismo autor; el tema «juguetón» era el Estudio, Op. 10, n.º 4 en mi sostenido menor del compositor polaco; el tema principal de la película

era la «Oda a la Alegría» de la Novena Sinfonía de Beethoven; y había también en la película la melodía del vals de Johann Strauss «Vienna life». En el film *La mujer X* (Madame X, 1966) adaptaba en el «score» como tema de amor la «Rapsodia Sueca» para piano de Charles Wildman, estrenada en Europa en 1947.

El compositor favorito de James Ivory, Richard Robbins, tuvo en *Una habitación con vistas* (A room with a view, 1985) una idea acertadísima: emplear material temático de «Gianni Schicchi», la ópera de Puccini, para ilustrar musicalmente las secuencias de Florencia. Si en los títulos de crédito se podía escuchar el aria sublime de la soprano «Oh mio babbino caro» en la versión —sólo correcta, no apasionada— de Kiri Te Kanawa para que nadie se llamara a engaño, la melodía la utilizaba después como leitmotiv de Florencia en las escenas de la pensión y otra melodía de la ópera para definir los paseos turísticos por la ciudad renacentista. La decisión era afortunada ya que la ópera del genio de Lucca es de ambiente netamente florentino y la partitura de Robbins se erigía así en un inteligente homenaje a su autor.

Jean Ledrut y Orson Welles convinieron que el fondo musical que mejor expresaba el mundo y la angustia de Franz Kafka y las pesadillas que atosigaban a Joseph K. era el «Adagio» de Tommaso Albinoni. *El Proceso* (The Trial, 1963) resulta pues agobiante en su partitura musical ya que el compositor francés adaptó el adagio a un ritmo y a unas cadencias muy puntuadas que infundían un inconfundible climax sonoro a la película de Welles.

El compositor italiano Carlo Rustichelli en la película *Agostino* (1962) de Mauro Bolognini empleó como tema principal en los títulos de crédito la segunda «Gymnopedie» de Erik Satie, melodía de acusada personalidad muy utilizada después en el cine e incluso en los montajes musicales para la televisión. La película se desarrollaba en Venecia y el carácter brillante de la obra del enigmático músico francés se acoplaba como un guante a las imágenes de la iglesia barroca de San Moisés y al fondo de canales que se veían en las primeras imágenes del film.

*Un dimanche à la campagne* (1984), el bucólico y espléndido film de Bertrand Tavernier, tenía música de Gabriel Fauré arreglada por Philippe Sarde. En concreto eran las «Chansons et gammes pour enfants» y el primer movimiento del «Quinteto», Op. 115, los que se fundían magistralmente en un entramado musical que reflejaba el acusado lirismo del ambiente pastoral y campestre de la cinta.

Por su parte, el gran maestro Georges Auric en la película de Anatole Litvak *No me digas adiós* (Goodbye again, Aimez-vous Brahms?, 1961) no tenía reparos en servirse del tema del tercer movimiento (poco allegretto) de la «Tercera Sinfonía» en fa mayor de Brahms como leitmotiv principal

de su partitura, una banda sonora por lo demás brillante, emotiva, melódica y de gran riqueza descriptiva en la escena inicial de una Ingrid Bergman azorada bajo la lluvia buscando un taxi infructuosamente. La elección de Brahms era obligada al ser la película una adaptación de la novela de Françoise Sagan «Aimez-vous Brahms?». De hecho el espíritu del músico estaba presente en la película casi constantemente y la frase «¿Le gusta a Ud. Brahms?» era la que pronunciaba Anthony Perkins ante una Ingrid Bergman de espaldas a un cartel que anunciaba un concierto en la Sala Pleyel con música del maestro como excusa para proseguir su asedio amoroso.

El músico de color Quincy Jones, iniciado en el jazz, se sirvió en la comedia sexual de Paul Mazursky sobre el intercambio de parejas *Bob & Carol & Ted & Alice* (1960) del «Hallelujah» del oratorio de Haendel «El Mesías», fragmento utilizado pródiga y quizás abusivamente en el cine (recordemos a este respecto su presencia en el film de Buñuel *Viridiana* en la escena parodia de la Santa Cena de los mendigos). En la citada comedia americana estaba arreglada en el estilo del músico y su inclusión no dejaba de ser un acto más, esperanzado y optimista, en favor del intercambio sexual de las parejas y de la cama redonda entre dos matrimonios.

El precoz André Prévin utilizó música clásica en muchas partituras suyas con resultados siempre excelentes. En *Uno, dos, tres* (One, two, three, 1961), la excelente comedia de Billy Wilder, la vibrante y fogosa «Danza del Sable» de Aram Katchaturian perteneciente a la suite «Gayaneh», era el pilar de referencia que marcaba el magistral e inusitado ritmo de la película, a la par que era la música adecuada para describir el sugestivo striptease de Lilo Pulver ante los tres comisarios soviéticos en el sórdido hotel del Berlín oriental. En *La pasión de vivir* (The Music Lovers, 1970) la adaptación de la música de Tchaikovsky era superior, pero había una idea magnífica en el aspecto musical en una de sus secuencias: cuando Nina (Glenda Jackson), la frustrada y abandonada mujer del compositor, era prostituída por su madre sus clientes le eran presentados como los grandes músicos del momento: «¡Mira, te ha visitado Borodin!» y en aquel momento se escuchaba el fragmento más famoso de las «Danzas Polovtsianas». «Hoy ha venido Rimsky» y la suite de «Scheherezade» se enseñoreaba del ambiente para acabar de describir la personalidad del músico. En el drama futurista *Rollerball* (1975) utilizaba extractos del tercer y cuarto movimiento de la «Sinfonía n.º 5» de Shostakovitch, el primer movimiento de su «Sinfonía n.º 8», el vals «La Bella Durmiente» de Tchaikovsky y el «Adagio» de Albinoni, pero ningún tema tenía el impacto de la «Tocata y Fuga en re menor» de Johann Sebastian Bach, escuchado bajo los acor-

des de un solo de órgano de Simon Preston, con la pantalla primero a oscuras y después iluminada poco a poco hasta que la cruzaba velozmente patinando un jugador de rollerball.

Nino Rota a pesar de ser un músico de acusada personalidad tuvo que acomodarse en *Senso* (1954) a los deseos de Luchino Visconti y construir una partitura basada en temas de la «Sinfonía n.º 7» en mi mayor de Anton Bruckner sin figurar en los títulos como adaptador y dirigida por Franco Ferrara, para expresar el atormentado romanticismo de la Condesa Livia Serpieri (Alida Valli) hacia el joven teniente austriaco Franz Mahler (Farley Granger). En *El Gattopardo* (Il Gattopardo, 1963) del mismo director, insistió en la propuesta, trabajando esta vez sobre una sinfonía suya en cuatro tiempos y de tono ochocentista escrita tiempo atrás en la guerra, durante el período de la ocupación alemana y que nunca había estrenado. Si el resultado es igualmente magistral se impone la pregunta ¿era más «clásico» Bruckner que Rota por dedicarse éste principalmente al cine?

Uno de los grandes compositores británicos de este siglo Sir William Walton, el músico de los films de Laurence Olivier, tuvo la feliz idea de concluir el final del pasaje musical de la batalla de Agincourt de *Enrique V* (Henri V, 1945) con un fragmento del hermosísimo «Bailerò», la canción de la Auvergne puesta al día por el maestro Canteloube. La paz espiritual y la hermosura que irradiaba la música era el idóneo complemento al «paisaje después de la batalla» que mostraban las imágenes.

Es materia obligada hablar también de Charles Chaplin como compositor musical. A pesar de escribir música original en sus películas, en algunas ha incluido felizmente temas clásicos que casaban estupendamente con las imágenes. Así sucedía con la secuencia del dictador Hynkel jugando con el globo terráqueo, bajo los acordes del sublime y etéreo preludeo del Acto I de «Lohengrin» de Richard Wagner en *El gran dictador* (The great dictator, 1940) y la escena del afeitado de un cliente en la barbería judía, rodada meticulosa y sincronizadamente bajo los auspicios de la «Danza húngara n.º 5» de Brahms.

El compositor americano Bill Conti ganó un discutidísimo Oscar en 1983 a la Mejor Banda Sonora por *Elegidos para la Gloria* (The Right Stuff), donde conseguía el milagro de unir su propia música a la de otros compositores sinfónicos del siglo XX, como Gustav Holst, del cual tomaba estudiados fragmentos de sus «Planetas» «Marte» y «Júpiter» para intercalarlas a aquella aventura espacial.

El musicólogo francés René Clemencic preparó en el *Molière* de Ariane Mnouchkine (1978) una banda sonora basada en la música de la época y en temas de Jean-Baptiste Lully. Él hizo las adaptaciones —el Clemencic

Consort Ensemble Instrumental— con el mismo sonido del Barroco francés. La elección era justificada ya que Lully fue el músico por antonomasia que dictó las normas musicales en la Corte del Rey Sol y llegó a colaborar con el mismo Molière en «El burgués gentilhomme», su deliciosa comedia.

Otro caso estaría en *La vida privada de Sherlock Holmes* (The private life of Sherlock Holmes, 1970), hermosísimo film de Billy Wilder con música de Miklos Rozsa basada en los tres movimientos de su célebre «Concierto para violín», Op. 24, estrenado por Jascha Heifetz. El director de la película, enamorado del concierto le pidió al compositor que escribiera su partitura basándose en él, al igual que él había escrito el film inspirándose en el concierto. Quizá sea el primer caso de la Historia del Cine en que una película se adaptó a una partitura musical de concierto escrita previamente.

Para terminar esta selección de ejemplos escogidos cabría citar el nombre de Carl Davis<sup>8</sup>, un auténtico especialista en construir bandas sonoras con muy poca música original y mucha música adaptada de otros compositores. En sus nuevas versiones de los clásicos restaurados por el «British Film Institute» y la «Thames Television» destacan el *Napoleón* (1926) de Abel Gance —donde entró a saco en los clásicos de aquella época francesa— y *El Ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, 1924) de Raoul Walsh. En esa última obra desestimó la partitura original de Mortimer Wilson que se tocaba en directo durante la proyección en los años 20, ya que su música es un pretencioso homenaje a Rimsky-Korsakov, con abundante material de «Scheherzade», la «Canción india» de «Sadko» e incluso «El vuelo del moscardón» de «Tsar Saltan» en la escena en que Ahmed se precipita sobre el rosal cuando su caballo era espantado por una avispa.

La banda sonora más reciente de esta tendencia sería la de *Amistades peligrosas* (Dangerous liaisons, 1988) en la que George Fenton reorquestra y utiliza temas de Vivaldi, Haendel y Bach, sin menoscabo de que se escenifique un aria espléndida de «Ifigenia en Tauride» de C. W. Gluck en la escena de la ópera.

En cuanto al segundo apartado, consistente en la presencia del tema clásico tal cual, con su orquestación original y sin someterse por tanto a ningún tipo de manipulación, después de los ejemplos de *Muerte en Venecia* y *2001: Una Odisea del Espacio*, hay que hablar de *Elvira Madigan* (1967) donde aparece omnipresente el «Concierto para piano n.º 21» de Mozart y quizá la película apoteosis de este tipo *Casta Diva* (1985), film underground holandés con sucesivas arias de ópera como fondo musical, pero es obligado hablar de dos grandes directores, dos autores de gran creatividad con un universo muy personal, que si bien en sus primeras películas em-

pezaron con bandas sonoras creadas por músicos profesionales, progresivamente evolucionaron a un nivel más depurado y quizá con la obsesión de tener el control absoluto y total sobre su película, eligieron ellos mismos la banda sonora que debía tener, coincidiendo en ambos casos en servirse de temas de la música clásica puesta con sumo tacto y cuidado y con resultados brillantísimos. Son Carlos Saura y Stanley Kubrick y ambos han puesto en la picota un tema que parece espinoso, ya que el corolario que se deduce al instante es dudar de la auténtica valía de los compositores profesionales del cine para acercarse a su particular mundo personal y a su reconcentrado intimismo.

La intuición musical de Saura siempre ha sido y es genial. Desde su adaptación de *Carmen* o adquirir los derechos de una canción pop o española para colocarla en la banda sonora de su film y dar más relevancia en aquel momento al rostro en primer plano de su actriz (Clara Fernández de Loaysa en *La prima Angélica*, Josefina Díaz en *Cría cuervos...* con «¡Ay, Maricruz!» de Imperio Argentina o Berta Socuéllamos en *Deprisa, deprisa*) hasta utilizar cantos sefardíes en *Los zancos*. Si en sus primeras películas formó una simbiosis equilibrada con Luis de Pablo, a partir de *La prima Angélica* (1973) empezó su peculiar selección de temas musicales, deparando al oyente espectador momentos espléndidos y de gran vibración sentimental. En esa cinta son inolvidables las escenas que tienen como fondo musical «Dolor», uno de los «Preludios vascos» compuestos por el Padre José Antonio de Donostia, iniciados en 1908. Así mismo, en *Cría cuervos...* (1975), la ternura que produce la «Canço i dança n.º 6» del catalán Frederic Mompou para las escenas entre Geraldine Chaplin madre y Ana Torrent hija parece que no podrían ser igualadas con otra obra para piano. Igual podríamos decir respecto a *Elisa, vida mía* (1977) donde insiste con la misma fórmula y *Con los ojos vendados* (1978). Quizá el secreto de su éxito sea la repetición del tema en varias secuencias de la película ya que al sonar siempre igual acaba por conferirle un aire familiar, aceptado y querido por el espectador.

La megalomanía de Stanley Kubrick empezó en 2001 y siguió en *Barry Lindon* (1975), en donde a pesar de permitir descubrir al espectador una melodía irlandesa tan hermosa como «Woman of Ireland», se enseñoreó de Haendel al utilizar su «Sarabande» como tema principal del film e introdujo la «Marcha de Idomeneo» de Mozart, una «danza alemana» de Schubert, la cavatina de «El Barbero de Sevilla» de Giovanni Paisiello, el tercer movimiento de un «Concierto para violoncelo» de Vivaldi, el adagio de un concierto para dos clavicordios y orquesta de J. S. Bach y un trío para piano de Schubert. A pesar de existir un adaptador musi-

cal, Leonard Rosenman, que consiguió un Oscar por su trabajo, su labor es mínima. Más se recuerda, en cambio, la labor de Walter (y después Wendy al cambiar de sexo) Carlos en *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y *El resplandor* (*The shining*, 1979), aunque lo que privan en ambos films, a pesar de algunos arreglos para sintetizador y música electrónica del músico, es la utilización de temas clásicos en sus versiones originales. En *Naranja mecánica*, la obertura de «La urraca ladrona» y la de «Guillermo Tell», ambas de Rossini las marchas n.º I y IV de «Pompa y Circunstancia» de Sir Edward Elgar y el segundo y cuarto movimientos de la «Novena Sinfonía» de Beethoven. En *El resplandor*, la «Música para cuerdas, percusión y celesta» de Béla Bartok; «Utrenja», «El despertar de Jacob» y «De natura sonoris n.º 2» de Krzysztof Penderecki; y «Lontano» de György Ligeti. En el film hubo una auténtica labor investigadora para descubrir obras musicales contemporáneas que proyectasen el terror latente de sus notas a las imágenes del film. El acoplamiento fue perfecto y el bloque conseguido único e indisoluble. Muy similar al resultado obtenido por William Friedkn en *El exorcista* (*The exorcist*, 1973) con el «Canon», «Cuarteto de cuerda n.º 1» y «Polymorphia» del mismo Penderecki; «Cinco piezas para orquesta», Op. 10, de Anton Webern; y la «Fantasía para cuerdas» de Hans Werner Henze, en la que a pesar de la diversidad de autores su unidad es total y absoluta. Las dos son las que mejor han sabido aprovechar el repertorio clásico para provocar un fuerte revulsivo terrorífico en el público.

Otro director que ha desechado la colaboración del músico habitual —Marvin Hamlisch— de sus primeras películas es Woody Allen, que se ha decantado progresivamente por adaptar en sus films bandas sonoras prefabricadas y sin que el concurso del adaptador Dick Hyman sea relevante en la mayor parte de ellas. En *Comedia sexual de una noche de verano* (*A midsummer's night sex comedy*, 1982) la música es, evidentemente, de Félix Mendelssohn, con los cinco movimientos de la suite «El sueño de una noche de verano»: obertura, scherzo, nocturno, intermezzo y marcha nupcial; el segundo movimiento de su «Tercera Sinfonía», «Escocesa»; el segundo movimiento de su «Concierto para piano n.º 2», Op. 40; y el tercer movimiento de su «Concierto para violín», Op. 64, bajo las prestigiosas batutas de Eugene Ormandy y Leonard Bernstein y de solistas como Isaac Stern.

En *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, 1980) su director Robert Benton eligió una discutible «Suite barroca» formada por obras de Antonio Vivaldi y Henry Purcell, porque pensó que podía prestarles una calidad más elegiaca a algunas de las escenas. El resultado contrastaba

musicalmente con la enorme emoción vivida en la pantalla y dio al drama un saludable distanciamiento.

Algo parecido ha ocurrido con la última película de John Schlesinger, *Madame Sousatchska* (1988), donde coexisten en la banda sonora populares temas de Scriabin y Schumann junto a la «Appassionata» de Beethoven.

Los directores italianos han escogido siempre temas clásicos para sus bandas sonoras con notable inteligencia. Pier Paolo Pasolini en *El Evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) requirió la colaboración de Luis Enríquez Bacalov —por la cual fue nominado para el Oscar a la Mejor Adaptación Musical— pero su labor se limitó a seleccionar y a intercalar piezas en la banda sonora de Bach, Prokofiev y Mozart junto a la «Misa Luba» africana y otras músicas religiosas en sus versiones originales. El resultado fue inmejorable y la coherencia y armonía de su banda sonora la convirtieron en un modelo de referencia para futuros trabajos debido a la unidad que conseguía pese a la diversidad de autores. Resultados similares consiguieron Pasolini y Ennio Morricone en «Teorema» (1968) con el «Requiem» de Mozart y el aire de fatalidad predestinada que desprendía.

Otro director a mencionar es Luchino Visconti que en *Sandra* (Vaghe stelle dell'Orsa..., 1965) redescubría el universo sonoro y musical de César Frank con la inclusión de su «Preludio, Coral y Fuga».

Una de las músicas clásicas más utilizadas en el cine es el «O Fortuna» de «Carmina Burana» de la cual se ha dicho que sirve divinamente a cualquier tipo de imagen. Citaremos aquí sólo dos de las muchas ocasiones en que se ha podido escuchar en el cine: en la secuencia de *La cara oculta de la luna* (1987) para acompañar la sensación de caos de las imágenes y en *Dulces cazadores* (Sweet hunters, 1969), su presencia más bella en el cine, en la escena del encuentro en la isla del prisionero (Maureen y Stuart Whitman) donde adquiriría una dimensión poética de primera magnitud.

Para acabar este apartado citaremos dos de los ejemplos más célebres de utilización de un tema musical clásico sin ser adaptado, para subrayar en ambos casos un sentimiento o la pasión amorosa: *Breve encuentro* (Brief encounter, 1945) de David Lean, en donde las imágenes de Celia Johnson y Trevor Howard se veían embriagadas de manera sublime por el «Concierto para piano n.º 2» de Rachmaninov y *Les amants* (1958) de Louis Malle, protegidos por el «Sexteto de cuerda n.º 1» de Brahms.

Antes de entrar en el tercer apartado me gustaría hacer un breve paréntesis citando algunas de las obras de compositores cinematográficos que el aprecio del público ha convertido en clásicas. Pertenecen a ese bloque que hemos estudiado ahora, pero en ellas se da la circunstancia inver-

sa. Son temas de la banda sonora, pero al ser escuchadas en la película con ocasión de un recital o por relatar historias de amor entre una pianista y un aviador —«Love Story», 1944— o narrar las aventuras de un aviador polaco —«Dangerous Moonlight», 1941— que había sido concertista de piano, u oírse durante un concierto, tocadas por un piano o un violín, han llegado a ser consideradas del repertorio clásico. También a veces ha gustado tanto la melodía que el compositor se ha decidido a darle una envoltura formal rapsódica. Junto al ejemplo típico del «Spellbound Concerto de *Recuerda* (Spellbound, 1945) de Miklos Rozsa, tenemos la «Rapsodia para piano y orquesta» de *El Proceso Paradine* (The Paradine Case, 1947) de Franz Waxman, el «Concierto para violoncello», Op. 37, de *Deception* (1946) de Erich Wolfgang Korngold, el popularísimo «Warsaw Concerto» de Richard Addinsell de *Dangerous Moonlight*, la «Cornish Rhapsody» para piano de *Love Story* (1944) de Hubert Bath,, «El sueño de Olwen» de *While I live* (1947) de Charles Williams y «The Mansell Concerto» de *The woman's angle* (1952) de Kenneth Leslie Smith como ejemplos más representativos.

La presencia de un tema clásico en el tercer apartado se debe a razones puramente diegéticas como ya hemos apuntado anteriormente o simplemente anecdóticas. Hay infinidad de casos que han contribuido en muchos casos a popularizar la pieza escuchada en el film. Hay el éxito legendario del «Concierto para piano y orquesta n.º 1» de Tchaikovsky desde que los espectadores lo escucharon en *La gran mentira* (The great lie, 1941), el film duelo entre Bette Davis y Mary Astor; también la presencia de «Una furtiva lacrima» de «L'elissir d'amore» de Donizetti, en los títulos de crédito de *Padre Nuestro* (1985) de Francisco Regueiro, un film sin banda sonora si exceptuamos un tema de Schubert; o la del «Minuetto» de Bocherini en *El quinteto de la muerte* (The Ladykillers, 1955) escuchado en el disco que pone la banda de atracadores para hacer creer a la vieja dama que están ensayando, aunque aquí hay una idea maravillosa al asumir la banda sonora de Tristram Cary ese minuetto y utilizarlo como tema de la dama en escenas posteriores. Sin embargo, comentado ya el hecho de que las grandes ocasiones estelares en que se oyen esos temas acontecen por el hecho de ir a un concierto, encender una radio o poner un disco, los ejemplos más carismáticos figuran en aquellas películas en que sus protagonistas pueden ser cantantes, como *Forever yours* (1936) con la presencia de «Mille cherubini in coro» de Franz Schubert; director de orquesta, como *Las travesuras de Susi*, film alemán de los años 60 con Carlos Thompson e Ingeborg Schoner que permite escuchar el «Concierto para piano n.º 1» de Tchaikovsky y la «Serenata» de Schubert; o interés

pretes de prestigio como Isaac Stern en el extraordinario documental *De Mao a Mozart* (1983) que lo acompaña en su viaje a China; alumnos de un conservatorio, como *El Concurso* (The Competition, 1980) en que con el pretexto de otorgarse un célebre premio de piano se interpretan fragmentos del «Concierto para piano n.º 3» de Prokofiev y el «Concierto para piano n.º 5», «El Emperador», de Beethoven, el cual podía escucharse también en la película australiana *Picnic in Hanging Rock* (1975), pero integrado plenamente en la banda sonora de Bruce Sematon en la que figuraban también las flautas de pan de Gheorghe Zamfir; finalmente, los propios compositores, es decir en los biopics, aunque también puedan aparecer como personajes secundarios de la historia. El ejemplo definitivo es el de Richard Wagner en las dos biografías sobre Luis II de Baviera rodadas por Helmut Käutner en 1955 con el título de *El Rey Loco* y el *Ludwig* de Luciano Visconti de 1973. El cine alemán ya presentó la biografía —y las obras musicales— de Schubert en *Vuelan mis canciones* de Willi Forst (1933) y *La casa de las tres muchachas* (1956) y el cine americano descubrió un nuevo filón con esas biografías de músicos clásicos, por lo general plagadas de incertidumbre e inexactitudes, que permitían a las plateas escuchar las partituras más selectas de su producción. Chopin tuvo la crónica de su relación con George Sand en *Un invierno en Mallorca* (1969), quizá el único ejemplo español de ese tipo de películas junto a *Gayarre* (1958) de Domingo Viladomat y *Romanza final* (1968) de José María Forqué, ambas centradas en la vida del tenor del valle del Roncal que permitían lucir las voces de Alfredo Kraus y Josep Carreras. Insistiendo en el cine americano nos encontramos con *Song of Schenerezade* (1947) con los momentos más espectaculares de la música de Rimsky-Korsakov seleccionada por Miklos Rozsa; *Pasión inmortal* (Song of love, 1947) de Clarence Brown, donde aparecían nada menos que Schumann —y su célebre «Reverie»— (Paul Henreid), Johannes Brahms (Robert Walker) y Franz Liszt (Henry Daniell) girando los tres alrededor de la concertista de piano Clara Wieck Schumann (Katherine Hepburn; *Canción inolvidable* (A song to remember, 1945), una sucinta biografía de Frederic Chopin interpretada por Cornel Wilde; y finalmente, y sin querer ser exhaustivos *Sueño de amor* (Song without end, 1960), donde la vida de un Liszt fogoso y temperamental interpretado por Dirk Bogarde, daba pie a presentar su «Consolación en re bemol», fragmentos de «Los Preludios», el «Sueño de amor» (Liebestraum n.º 3), el «Concierto n.º 1 en mi bemol», la «Fantasía húngara» y «Un suspiro» (Estudio en re bemol para piano), junto al «Largo» de Haendel, el «Coro de Peregrinos» de «Tanhäuser» y una fantasía sobre el *Rigoletto* de Verdi. En el cine actual la última gran película biográfica ha sido

*Amadeus* (1984) de Milos Forman, que presentaba un amplio y sugestivo muestrario de la abundante obra de Wolfgang Amadeus Mozart.

### *La Ópera en el Cine*

Y entramos en el género musical por excelencia, el summum que aglutina un sinfín de artes. La ópera. Acaso el principal problema que puede presentar la adaptación cinematográfica de una ópera sea la del enfrentamiento de dos espectáculos absolutamente divergentes que deben confluir en un todo único. Así al menos se manifestaba el crítico del diario «Avui» y profesor de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona Roger Aliet en una conferencia celebrada en la Facultad de Geografía e Historia<sup>10</sup>, al señalar que las condiciones escénicas que requiere y el carácter de espectáculo total de una ópera no pueden verse reflejados en una pantalla porque sus canales de expresión y su lenguaje propio son diferentes. El cine tiene un medio de expresión y unos métodos individuales propios de comunicación, así como unos elementos del lenguaje cinematográfico que no son iguales a los de la ópera, que necesita también unos medios de montaje propios y unas normas de existencia intrínsecas. Intentar unir ambos elementos lleva forzosamente al desastre, porque es imposible compaginar uno de ellos con los elementos y el lenguaje narrativo del otro.

En términos parecidos se manifestaba Manuel Valls al decir que era una variante de la música clásica en la banda sonora<sup>11</sup>, o más que una variante, una inversión funcional de esa propuesta, ya que realmente se trataba de «el cine, al servicio de la banda sonora», es decir de la partitura y el libreto operístico.

No entraremos aquí en el terreno de las óperas filmadas sin ninguna ambición o estética cinematográfica. Tal era el caso de las representaciones filmadas de óperas célebres como *El Caballero de la Rosa*, resueltas en planos generales fijos con sucinto montaje de primeros planos de algunos cantantes en el momento de entonar sus arias. Así se ofrecieron en el Paláu de la Música de Barcelona en los años 60, convertido en cine para tales ocasiones. Tampoco de aquellas películas que por exigencias del guión se ven fragmentos de óperas como *Círculo de pasiones* (1983) de Claude d'Anna, motivadas por ser la madrastra (Françoise Fabian) de la protagonista una célebre cantante. Nos interesan las óperas rodadas con un lenguaje estrictamente cinematográfico, que si en un principio se aproximaron a las coordenadas de la ópera filmada, como la *Aida* (1953) de Clemente Fracassi, en donde una juvenil Sophia Loren era la princesa etiope y Rena-

ta Tebaldi su voz, pronto el género fue evolucionando hasta llegar a las geniales aportaciones de Joseph Losey Ingmar Bergman, Giancarlo Mettoni y Hans-Jürgen Syberberg, creando cine químicamente puro, y a veces con pocos medios, como en el caso de *The Medium* (1951), lóbrega y sórdida filmación por el propio Menotti de su ópera sobre una espiritista (Marie Powers), su hija (Anna Maria Alberghetti) y el criado mudo (Belva Kibler) negro, fotografiada en blanco y negro y con elaborados movimientos de cámara. En un camino intermedio reposaban las aportaciones de Franco Zeffirelli y Luigi Comencini, discutidísimas y vilipendiadas, y en un rango superior la de Francesco Rosi. Aunque es interesante mencionar la aportación de Preminger en *Porgy and Bess* (1959) ópera negra de George Gershwin y *Carmen Jones* (1954) según la obra de Bizet. Sólo damos una simple referencia ya que en ambos casos su realización cinematográfica, el guión, la pluralidad de escenarios y su coreografía les confiere la categoría de obra fílmica más cercana al musical americano que a la ópera. La «Carmen» negra de Otto Preminger incluso tiene los textos en inglés de las canciones de Oscar Hammerstein II, el otro yo de Richard Rodgers, por proceder de los escenarios de Broadway

La *Aida* de Clemente Fracassi según la ópera de Verdi protagonizada por Sophia Loren, tuvo críticas dispares. Gordon Reid en «Continental Films Review»<sup>12</sup> comentó que Fracassi «no había solventado todos los obstáculos inherentes en aquella tarea pero había dado variedad a la cámara...» Gino Visentini en «Il Giornale d'Italia»<sup>13</sup> decía que «la técnica del cine ha contribuido a dar a la ópera lírica un espacio, no ya escénico, sino naturalístico, con todos los efectos relativos y el director Clemente Fracassi se ha acoplado lo mejor que ha podido para dar dignidad, espacio y majestuosidad a su film».

El *Rigoletto* de Jean-Pierre Ponnelle es una producción alemana de 1983 para United Films, con guión del propio Ponnelle según la ópera de Giuseppe Verdi y F. M. Piave y fotografía del gran Pasqualino de Santis. Este «Rigoletto» del director francés es un montaje para televisión rodado en el lugar original de la acción, Mantua, resuelto por tanto prácticamente con planos medios y cortos dado el medio al que va dirigido, lo cual le produce un lastre difícil de superar. Como dice Mirito Torreiro en «Dirigido por...»<sup>14</sup> «Ponnelle, director de escena, especialista en Rossini y Mozart, aceptó el encargo de realizar esta versión contando con tres cantantes extraordinarios (Luciano Pavarotti —el Duque de Mantua—, Edita Gruberova —Gilda—, Ingvar Wixell —Rigoletto—) e intentó suplir los problemas derivados de una versión para la pequeña pantalla con la habilidad de su dirección —magnífico en general el cuarto Acto— y con una recons-

trucción a ratos teatral —prácticamente todo el primer Acto y el tercero— y a ratos realista, sin conseguir empero que el espectador interesado por la ópera deje ni un momento de añorar el escenario teatral, hecho que es ayudado por la inexistente capacidad de Ingvar Wixell para disimular el play-back o por las dudosas dotes de Pavarotti para la actuación cinematográfica».

Hans-Jürgen Syberberg trabajando para la televisión ha continuado produciendo para el medio. Después de su trilogía sobre el pasado alemán («Ludwig, réquiem por un rey virgen», «Karl May» y «Hitler») donde demostraba lo efectivas que podían ser las transparencias, su última producción ha sido un revolucionario y larguísimo en metraje *Parsifal* en la que la música de Wagner es sólo un pretexto para mostrarnos un sinfín de delirios visuales, con aciertos tan rotundos como desdoblar el carácter ambivalente del immaculado protagonista en dos actores diferentes.

*La Bohème* (1988) de Luigi Comencini en una época en que vuelve a estar de moda la ópera, no ha gustado. La película tenía a Josep Carerras en la banda sonora pero en la pantalla era sustituido por Luca Canonici, así mismo tenor, afectado y sin carisma, y Mimí era la soprano negra Barbara Hendricks, una de las pocas libertades que ha tenido la adaptación de la obra. Por lo demás, la película tiene pocos escenarios, el decorado y el vestuario son de guardarropía y presenta momentos de tanta cursilería como el de las bombillas encendidas alrededor de la figura de Mimí en un instante grotesco para definir la idealización amorosa. Hay demasiado romanticismo e ingenuidad y una falta decidida de autoría por parte de Comencini que se ha acomodado al convencionalismo y a la ilustración escueta de la obra. Demuestra además un desconocimiento notable de los grandes momentos de la partitura de Puccini al ofrecer un contraplano de Rodolfo en el instante más sublime en que Mimí canta «Sì, mi chiamano Mimì». En el comentario de Rafael Miret Jorba en «Dirigido por...»<sup>15</sup> con ocasión de la première mundial del film en el II Festival de Cine de Barcelona, argumentaba el éxito que tenían en otros países las versiones cinematográficas de diversas óperas impulsadas por el productor Daniel Toscan du Plantier, que parecían establecer las bases de un nuevo género, el film-ópera: «El secreto del éxito —según Toscan du Plantier— estriba en la correlación que debe existir entre la ópera y el director elegido: «Don Giovanni» de Losey, es la abstracción; «La Traviata» de Zeffirelli, la teatralidad; «Carmen» de Rosi, la sensualidad y el sur; «Boriw Godunov» de Vajda, la soledad y el poder como maldición; y «La Bohème» de Comencini, el dolor».

La *Carmen* (1983) de Francesco Rosi tuvo localizaciones naturales en Ronda y gozaba de una interpretación espléndida de la soprano Julia Migenes-Johnson por la cual fue candidata al «Cesar» francés. Mucho más

hierático y envarado estaba Plácido Domingo en el papel de «Don José» y Ruggero Raimondi era un «Escamillo» con muchas más dotes de actor. Las escenas rodadas en la calle, los sugestivos escenarios y el dramatismo de Rosi impuesto en la dirección daban un singular brío y movimiento a la película, en la cual se podía palpar la tragedia en el aire. Por encima de las versiones de Peter Brook, Jean-Luc Godard o Carlos Saura, todas rodadas en el mismo año, la superproducción de la Gaumont tuvo la ambición de ser la versión oficial y definitiva en el cine de la ópera de Bizet y Rosi fue más que un simple ilustrador ya que cada escena mantenía una correspondencia visual con la música. Sin embargo, como dice Esteve Riambau en «Dirigido por...»<sup>16</sup> «lo más interesante de la *Carmen* de Rosi no es ni su perspectiva dramática de la ópera ni su visión «españolista» de España, sino la apropiación de una base dramática ajena para acoplarla a un discurso propio, realista y directo, que inevitablemente supera la tragedia individual para insertarla en un marco social colectivo».

La desbordante *Traviata* (1982) de Franco Zeffirelli es un espectáculo de gran impacto visual rodada en estudios, con una ambientación suntuosa y unos decorados recargados y barrocos. La película tenía el sello de su director, acusaba su personal sensibilidad y ofrecía además una extraordinaria interpretación de la soprano Teresa Stratas en el papel de la desgraciada Violette, con una expresión crispada y atormentada en muchos momentos. Pero precisamente ese lujo de los decorados y esa puesta en escena ostentosa la acercaban más al concepto de ópera filmada que a verdadera creación cinematográfica, por más que la cámara se hiciera «notar» con movimientos armónicos, planos en picado de la mesa con los invitados y un montaje que ofrecía primeros planos de la actriz de gran dramatismo. Para paliar esos inconvenientes Zeffirelli recurrió en su guión a la treta de contar toda la historia en un «flash-back», iniciada en el momento en que ella, agonizante, —mientras oímos la obertura del Acto I— observa cómo los acreedores se llevan sus muebles y enseres y es compadecida por un joven que ayuda a embalar los objetos.

El *Otello* (1986) tuvo un resultado muy diferente. Los defectos de la obra se quisieron imputar a que aquí no había la Gaumont como productora, sino la Cannon Films de Menahem Golan y Yoram Globus, cuando lo cierto es que dieron a Zeffirelli carta blanca absoluta para rodar la cinta con total libertad, en escenarios naturales de la isla de Chipre y con cantantes de primera fila (otra vez Plácido Domingo, Katya Ricciarelli y Justino Díaz). Sin embargo, la adaptación y guión del propio Zeffirelli acortó la ópera original para ajustar la película a las dos horas de duración, omitiendo algunas arias —hecho imperdonable— y dio un mayor

sentido cristiano al personaje de Desdémona. Esas traiciones a la obra original de Verdi y Boito se vieron acompañadas por una estética fílmica sucia y fea —algo que parece imposible tratándose de Zeffirelli y en su gusto por la puesta en escena— con un omnipresente zoom que impedía ver los momentos culminantes de la ópera. El fracaso de esa versión fue aún más deprimente si pensamos que era la primera vez que se adaptaba cinematográficamente la ópera y que el personaje de Shakespeare es prácticamente virgen en el cine si exceptuamos las versiones de Orson Welles y Stuart Burge filmando la representación teatral de Laurence Olivier.

El «Don Juan» (1980) de Mozart es una de las cumbres de la Historia de la Ópera. El *Don Giovanni* de Losey es una de las mejores adaptaciones cinematográficas que se han realizado de un título operístico. Joseph Losey transportó la ópera a las calles de Vicenza y a los monumentos de Palladio —el Teatro Olímpico, la villa «La Rotonda»—, provocando una profunda sugestión con sus escenarios naturales. Unido a las escenografías de Alexandre Trauner y a intérpretes de la talla de Ruggero Raimondi como «Don Juan», Edda Moser en «Doña Ana», Kiri Te Kanawa como «Doña Elvira» y nuestra Teresa Berganza en «Zerlina», crearon un espectáculo digno y trabajado a conciencia. Losey declaró que «uno de los principales objetivos de nuestro *Don Giovanni* es hacer accesible esta música a un público popular lo más amplio posible... pero guardando y quizá sobrepasando las normas del arte lírico admitidas actualmente en todas las grandes óperas del mundo». El director declaró también: «Queremos filmar una ópera escrita en 1778, en ningún caso queremos filmar una representación de esa ópera. Se trata sobre todo de narrar la historia en lenguaje cinematográfico, en decorados reales. Aceptamos el desafío de hacer algo completamente distinto a lo hecho hasta ahora en este terreno, una auténtica película contada en lenguaje cinematográfico, situada en decorados reales, con gente que interprete una historia real expresada cinematográficamente y en palabras... al mismo tiempo que en música... Evidentemente estamos a punto de crear una nueva forma». Esa declaración de principios no se corresponde del todo con la realidad, ya que la crítica en su momento le reprochó al director su falta de inventiva en la puesta en escena y su carencia de soluciones que dieran un carácter peculiar y autóctono a la película, así como la poca inspiración del director para aportar imágenes a lo que en su origen era verbal y musical<sup>17</sup>. De todas maneras habían algunos momentos mágicos en que sí habían soluciones originales de puesta en escena cinematográfica por parte de Losey, como un dúo visto a través de un juego de espejos y la aparición de Doña Elvira mediante un hermoso travelling avanzando hacia Don Juan.

El Bergman de *La Flauta Mágica* (Trollflöjten, 1974) es pues la obra maestra del género. Con guión suyo y fotografía de Sven Nykvist, la versión producida por la televisión sueca y cantada en sueco de la ópera de Mozart era ante todo una película de Bergman. Sus primeros planos, su peculiar estilo fílmico, su austeridad y desnudez escénicas le daban una entidad puramente cinematográfica. El maestro sueco mostraba un grado de personalidad e imaginación en el manejo de recursos fílmicos que provocaban la simbiosis entre dos artes tan distintas como la ópera y el cine, y guardando siempre una absoluta fidelidad a Mozart, sin apenas salirse de los límites del escenario y con medios técnicos, artísticos y humanos que no eran de primera categoría. Quizá por ese motivo brillaba más el talento del director, al dominar por encima de los medios puestos a su disposición, aspecto que sucedía al revés en el *Don Giovanni* de Losey. Los toques personales de Bergman están en esos cartelitos y subtítulos que los propios actores manejan, los planos del público —hipotético— que asiste a la también hipotética representación, referencias dispersas al espacio escénico, el montaje rítmico de los rostros siguiendo la música, su insistencia en mostrarnos que estamos en un teatro (al empezar cada Acto la cámara se acerca al escenario y entra en él, en la introducción se nos oculta el espacio escénico teatral —el telón— sustituyéndolo por los rostros de los presuntos espectadores, el cambio de estación invierno-primavera se soluciona a base de un telón transparente que cubrirá a los árboles de hojas) que tiende claramente a su anulación, la utilización del rostro del espectador en los cambios de escenas, etc. Bergman, con elementos sencillos, pero inteligentes y originales, consiguió hacer una película suya a pesar de adaptar una ópera de Mozart. El resultado está aquí. Fue el primero y el mejor. La película continúa siendo modélica y aún no ha sido superada en las adaptaciones posteriores de otros títulos de la Historia de la Ópera.

## NOTAS

- 1 En unas declaraciones publicadas en la revista belga «Soundtrack!» Vol. 4, n.º 13, de marzo de 1985, Alex North declaró que nunca la había utilizado posteriormente en otro film y que la tenía adaptada en forma sinfónica para ser interpretada en un concierto.
- 2 CAM SCG 11011/2.
- 3 A este respecto hay que declarar con vergüenza que el primer concierto de música cinematográfica que preparó el Palau de la Música Catalana ¡con música de Richard Rodgers! tuvo que ser suspendido argumentando falta de público. En cambio hay que agradecer a José Sacristán que en un programa de TVE dijese que una de sus músicas predilectas era la suite de *Psicosis* de Bernard Herrmann.
- 4 Sin embargo, Carmelo Bernaola discrepa, ya que en la entrevista que mantuve con él publicada junto a mi estudio del músico y a una historia de la banda sonora en España, en el libro «Evolución de la Banda Sonora en España: Carmelo Bernaola», editado por el Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, en la pág. 158 exclama, refiriéndose a la cantata de *Alexander Nevski*, «¿Pero qué es esto? ¿Qué broma es ésta?»
- 5 VALLS, Manuel y PADROL, Joan: *Música y Cine*. Biblioteca Básica Salvat, n.º 9. Págs. 47-51.
- 6 PORCILE, François: *La Musique à l'écran*. Ed. du Cerf, 1969.
- 7 ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El Cine y la Música*. Editorial Fundamentos, 1981.
- 8 La otra partitura del *Napoleón* de Abel Gance es la que ha compuesto Carmine Coppola. Durante la presentación del film en la Seminci de Valladolid declaraba su aversión a la versión de Carl Davis porque no existía prácticamente música original suya, sólo unos pocos minutos.
- 9 Obviamente nada tiene que ver con la versión de Gottfried Reinhardt para la Warner Bros de 1935, con adaptación musical de Erich Wolfgang Korngold, que reelaboró toda la partitura a partir de la música de Mendelssohn y fue su primer trabajo acreditado en Hollywood.
- 10 Fue el 13 de enero de 1988, versaba sobre el cine y la ópera y formaba parte de una serie de conferencias celebradas durante todo el curso sobre la música de cine en general.
- 11 Op. cit. págs. 52-53.
- 12 CRAWLEY, Tony: *The Films of Sophia Loren*. Citadel Press, 1976. Pág. 55.
- 13 MANZI, Stefano y LANCIA, Enrico: *Sophia Loren*. Gremese Editore, 1985. Pág. 36.

- 14 «Dirigido por...», n.º 120, pág. 72.
- 15 «Dirigido por...», n.º 160, pág. 34.
- 16 «Dirigido por...», n.º 118, pág. 32.
- 17 Fernando Lara en «Dirigido por...», n.º 79, págs. 21-22.

# *Las películas*

# Rigoletto

**Director:** Jean Pierre Ponnelle. **Guión:** libreto de Francisco María Piave, basado en «El rey se divierte», de Víctor Hugo. **Director de orquesta:** Riccardo Chailly. Orquesta Filarmónica de Viena. **Coros:** Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, dirigido por Norbert Balatsch. **Escenografía:** Gianni Quaranta. **Vestuario:** Martin Schlumpf. **Director de fotografía:** Pasqualino de Santis. **Productor:** Rainer Mockert para Unitel.

**Intérpretes:** Ingvar Wixell, Luciano Pavarotti, Edita Gruberova, Ferruccio Furlanetto, Bernd Weikl, Louis Otey, Remy Corazza, Kathleen Kuhlmann, Roland Bracht, Victoria Vergara, Fedora Barbieri.  
Francia. 1983.



Rigoletto, un bufón de la corte, deformado y triste, anima a su maestro, el duque de Mantua, libertino y seductor, a emprender nuevas aventuras amorosas. Ninguna joven está fuera de su alcance, ni siquiera las damas de la corte se escapan de este noble libidinoso. Rigoletto, por orden de su maestro, ridiculiza cruelmente a las familias de las mujeres que han sido engañadas. El bufón permanece indiferente al hecho de que todos le desprecien y, a pesar de todo, se ve aterrado ante la maldición del padre de una de las víctimas, ya que él también tiene otra hija, la cautivadora Gilda.

El trágico destino sigue su curso y Rigoletto jura que se vengará con sangre intentando asesinar al Duque. Pero su intento se malogra cuando Gilda, que todavía continúa enamorada del Duque, se sacrifica para salvarle. Finalmente, Rigoletto se da cuenta que el saco no contiene el cuerpo de su enemigo sino el de su muy querida hija Gilda.

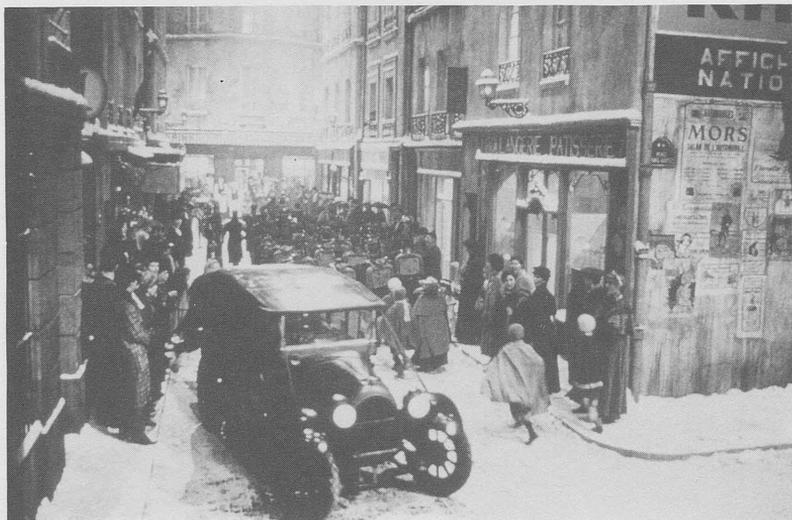
# La Bohème

**Director:** Luigi Comencini. **Música:** Giacomo Puccini. **Libreto:** Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, según la novela «Scenes de la vie de bohème», de Henri Murger. Orquesta Nacional de Francia con los coros de Radio France. **Dirección musical:** James Conlon. **Director de fotografía:** Armando Nannuzzi. **Decorados:** Paola Comencini. **Vestuario:** Carolina Ferrara. **Sonido:** Guy Level. **Montaje:** Sergio Buzi. **Producción:** Erato Films/La Sept/SFPC Generale D'images/Travelling Productions/Videoscherma Srl. **Consejero musical:** Enrico Stinchelli.

**Intérpretes:** Barbara Hendricks, José Carreras, Luca Canonici, Angela Maria Blasi, Gino Quilico, Richard Cowan, Francesco Ellero D'Artegna, Federico Davia, Michel Senechal, Ciccio Ingrassia, Mario Maranzana, Michel Beal, Massimo Girotti.

Francia. 1988.

Duración: 106 m.



París 1910. En una habitación de criados, bajo los techos de París el pintor Marcel y el poeta Rodolfo intentan trabajar a pesar del gran frío que reina. No tienen dinero, al igual que otros amigos como Colline, el filósofo, y Schaunard. El casero les pide el alquiler, le emborrachan y se deshacen de él sin pagarle.

Rodolfo se queda solo, una joven vecina, Mimí, llama a la puerta porque se ha quedado sin luz. Rodolfo quiere saber quién es ella. Los amigos del poeta le llaman desde la calle, pero se queda con Mimí.

Ambos se dirigen al café Momus, donde se encuentran con los amigos y la alegría del lugar. Marcel le cuenta penas de amor a Mimí; está enamorado de Musette, joven coqueta que muestra su última conquista, que termina pagando la cuenta de los dos enamorados.

La vida de Mimí es insoportable por culpa de Rodolfo que es extremadamente celoso. La joven está muy enferma y no tiene recursos para curarse. A pesar de todos los esfuerzos, la vida de Mimí irá apagándose allí donde tuvo los momentos más felices de sus últimos días en los brazos de Rodolfo.

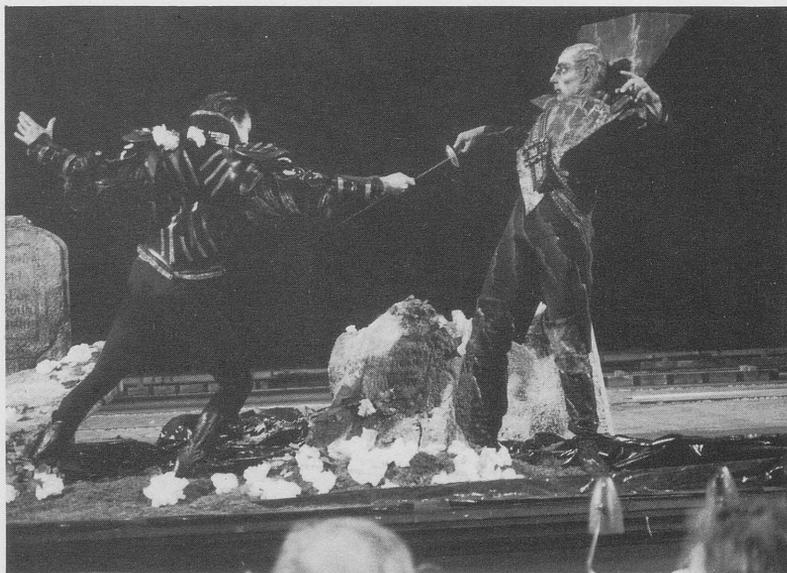
# Bröderna Mozart

**Director:** Susanne Osten. **Productor:** Göran Lindstrom. **Guión:** Etienne Glaser, Susanne Osten y Niklas Radstrom. **Sonido:** Klas Engström y Jean Frédéric Axelsson. **Director artístico:** Roland Söderberg. **Montaje:** Gunnilla Jacobson. **Vestuario:** Eva Fänge y Eva Rizell. **Maquillaje:** Eva Fänge y Eva Rizell. **Director de fotografía:** Hans Welin y Solveig Warner. **Música:** W. A. Mozart, Björn J: son Lindh, interpretada por la Royal Opera House de Estocolmo.

**Intérpretes:** Etienne Glaser, Philip Zandén, Henry Bronett, Iwar Wiklander, Loa Falkman, Agneta Ekmanner, Lena T. Hansson, Helge Skoog, Grith Fjeldmose, Rune Zetterström, Niklas Ek, Krister St. Hill, Grudun Henricsson.

Suecia. 1985.

Duración: 110 m.



Se trata de un filme diferente, una comedia sobre la gente que trabaja diariamente en el teatro y que no piensa en otra cosa. Son esa especie de actores que viven intensamente el arte escénico como si les fuera en ello la vida.

La compañía se reúne en el escenario para la revisión de una nueva producción del «Don Giovanni» de Mozart por un director vanguardista. El director es un creador con ideas revolucionarias mientras que el elenco difiere permanentemente del giro vanguardista que pretende darle a la obra.

Los intérpretes se dicen unos a otros que no debe estar en sus cabales y, a veces, llegan a manifestárselo abiertamente, ante cuyas protestas hace caso omiso ya que está plenamente convencido de lo que quiere hacer. Junto al director se encuentran un profesor de dicción y un director artístico, que mantienen una profunda relación espiritual. Los ensayos se complican aún más creándose un clima de tensiones e histerismo a medida que se acerca el día del estreno. Ahora pretende que la orquesta ejerza un mayor protagonismo en el montaje, idea que es rechazada unánimemente por toda la compañía.

El representante, sin embargo, intenta inútilmente justificar la actitud del director mientras los actores insisten en rechazar lo que consideran una postura extravagante. Pero nada le hace cambiar de idea, su magnetismo personal se impone finalmente sobre las discrepancias del elenco.

Como es habitual en el mundo de la creación colectiva, el entendimiento entre todos acaba cuajando y la ópera se convierte en un espectáculo fascinante. La locura del director, las ideas banales del director artístico y las excentricidades del profesor de dicción se aglutinan en un trabajo compacto. Mozart acaba triunfando, a pesar de que su «Don Giovanni» ha experimentado una nueva y arriesgada interpretación.

# *From Mao to Mozart* Isaac Stern in China

## De Mao a Mozart: Isaac Stern en China

**Director:** Murray Lerner. **Dirección artística:** Allan Miller. **Montaje:** Thomas Haneke. **Producción:** Murray Lerner para The Harmony Film Group.

**Productor ejecutivo:** Walter Scheuer.

**Intérpretes:** Isaac Stern.

U.S.A. 1979.

Duración: 84 m.



*De Mao a Mozart: Isaac Stern en China* obtuvo reconocimiento internacional al conseguir el Oscar de 1981 al mejor documental, pero ese premio no fue ni el principio ni el final de este largometraje. Se ha exhibido comercialmente durante casi 300 días en Estados Unidos y Canadá, incluyendo una permanencia de seis meses en un local de Los Ángeles, donde batió todos los récords en su duodécima semana. Se ha estrenado en Australia, Nueva Zelanda, Israel y Francia. Además de obtener el Oscar y el aplauso de la crítica, «De Mao a Mozart — Isaac Stern en China» fue seleccionada oficialmente por el Jurado en el Festival de Cannes de 1981.

El proyecto empezó a comienzos de 1979, cuando Isaac Stern aceptó una invitación del Ministro de Asuntos Exteriores, Huan Hua, para visitar China, acompañado de su familia, como invitado oficial del Gobierno. El objetivo del viaje era tener contactos con la gente, conocer a sus colegas chinos, dar uno o dos conciertos y unas cuantas clases, todo ello, como dijo Stern, «primero como músicos y luego como amigos».

Un pequeño grupo de amigos americanos interesados por China y Occidente y que por ello debería quedar testimonio filmado de la misma para las futuras generaciones.

Estos amigos crearon el Harmony Film Group, integrado por un productor ejecutivo, un productor-director, un jefe de producción, tres cámaras, dos operadores de sonido y un profesor de música, nacido en China, de la Universidad de Columbia. El equipo viajó a China con más de 600 mil metros de película en color, 106 piezas de equipo y utillaje diverso. El Harmony Film Group tenía la aprobación de Stern y del Gobierno chino para rodar un documental no comercial, cuyos beneficios se dividirían entre el Carnegie Hall, una fundación para el fomento del intercambio de música y músicos entre China y Occidente y las instituciones culturales que cooperan.

El equipo filmó la visita, de un mes largo de duración, de Isaac Stern a China con su acompañante, el joven y conocido pianista americano David Golub y volvió a Estados Unidos con más de 100 horas de película filmada. Un equipo de montaje, supervisado por Allan Miller (director artístico) y Tom Hanecke (montador) pasó dieciocho meses montando el material aportado por el productor-director Murray Lerner hasta convertirlo en el primer largometraje de producción americana rodado en China desde la Revolución Cultural.

# Ana's encounter with the music of Johann Sebastian Bach

## Encuentros con la música

**Director:** Klaus Kirschner. **Guión:** Kalujs Kirschner. **Director de fotografía:** Dietrich Lohmann. **Música:** «Misa en mi bemol», de Johann Sebastian Bach. **Producción musical:** CBS Schallplatten GmbH. **Productor:** Hans Joachim Daub. **Ingeniero de sonido:** Richard Hauck. **Producción:** Artifilm Pitt Koch/ZDF (Second German Television). **Director de Orquesta:** Helmuth Rilling.

**Intérpretes:** Ana Torrent. **Voces:** Arleen Augér (soprano), Julia Hamari (contralto), Adalbert Kraus (tenor), Siegmund Nimsgern (bajo), Wolfgang Schöne (barítono).

R.F.A. 1978.

Duración: 150 m.

*Encuentros con la música* es un ensayo de fusión de música e imagen, en una interpretación poética de gran originalidad. Intervienen en ella los coros cantores del Bach Collegium de Stuttgart. La abadía cisterciense de Fontenay ha servido de escenario para la representación, y casi las únicas palabras que se oyen las pronuncia Ana Torrent y son la precisión litúrgica de la paz, «Dona nobis pacem».

# Testimony

## Testimonio

**Director:** Tony Palmer. **Productor:** Tony Palmer. **Producción:** Isolde Films- The Mandemmar Group-ORF-NOS-DR-SVT-NRK- Channel Four.

**Guión:** David Rudkin y Tony Palmer. **Director de fotografía:** Nic Knowland. **Música:** Dmitrij Shostakovich. **Decorados:** Tony Palmer. **Montaje:** Tony Palmer. **Argumento:** memorias de Dmitrij Schostakovich.

**Intérpretes:** Ben Kingsley, Sherry Baines, Magdalen Asquith, Mark Asquith, Terence Rigby, Ronald Pickup, John Shrapnel.

Gran Bretaña. 1987.

Duración: 157 m.

La película, basada en las memorias de Schostakovich, escritas y editadas por su colega, Solomon Volkov, no es únicamente la historia de un compositor. De hecho, el aspecto musical de su vida es sólo el argumento secundario de un drama mayor, la relación entre Schostakovich y Stalin. «Testimony» trata, pues, sobre la Rusia de Stalin. Mientras un total de 31 millones, entre políticos, generales, campesinos, poetas, intelectuales y líderes eclesiásticos fueron purgados y destruidos, Schostakovich de algún modo sobrevivió. ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Y a qué precio, personal y público?

Esta película revela un espíritu humano sin límites. La historia de un gran músico y un gran patriota ruso que supo demostrar ante terribles adversidades políticas un heroísmo y una dignidad modélicos.

Schostakovich, uno de los personajes más distinguidos y el único compositor que apareció en la portada del Time, vivió bajo el terror de Stalin sin que en ningún momento rechazara su inviolable posición innovadora como compositor. Su música es una descripción apasionada y sumamente elocuente de los turbulentos acontecimientos que perfilaron su época, pero es su vida, con su drama y valentía, lo que permanece como un verdadero testimonio de honradez y coherencia frente a la intolerancia política.

Schostakovich nació en 1906, en San Petesburgo. Sobrevivió a la Revolución y antes de que cumpliera veinte años alcanzó una celebridad insospechada en un joven de su edad. Comenzó a trabajar con la *creme* de la intelectualidad (Meyerhold, Eisenstein...). Sus sinfonías y sus óperas se interpretaban en todo el mundo con gran éxito. Pero su triunfo empezó a resentirse desde el momento en que Stalin se disgustó por la ópera «Lady Macbeth». Pravda se hizo eco inmediatamente de este rechazo calificando su música de caos y humillándole con interpretaciones tendenciosas de su vida profesional y política.

A pesar de todo, Schostakovich no fue nunca represaliado. Algún tiempo después le encargan una composición que reflejara el infierno de Stalingrado durante los últimos meses de la guerra, encargo que fue cumplido con la proverbial meticulosidad y grandeza artística que siempre le caracterizaron. No obstante, una vez concluída la guerra, Stalin intentó humillarle hasta el punto de enviarle como delegado al Congreso por la Paz celebrado en Nueva York con el único objeto de desacreditar a los colegas que se habían exiliado.

Stalin murió y Schostakovich sobrevivió, vertiendo su agonía y sus frustraciones en una serie de obras sobrecogedoras. Pero la campaña difamatoria no cesó, el KGB le asignó un guardián permanente cada vez que abandonaba el país para evitar cualquier tentación de solicitar asilo político.

Murió en agosto de 1975 y aún hoy su música se recuerda con ciertas suspicacias, como si hubiese algo peligroso en sus notas musicales. Paradójicamente, al final de sus días, se le recordaba como un buen ruso y un disciplinado comunista plenamente entregado a la causa popular.



# Lev s bílou hrívou

## El león de la melena blanca

**Director:** Jaromil Jires. **Guión:** Jiri Blazek, Jaromil Jires. **Director artístico:** Milos Cervinka, Jindrich Goetz. **Director de fotografía:** Jan Curik.

**Música:** Leos Janacek, Zdenek Pololánik.

**Intérpretes:** Ludek Munzar, Jana Hlavacová, Veronika Zilková, Zlata Adamovská, Jiri Bartoska.

Checoslovaquia. 1986.

Duración: 139 m.



Un alborotador y salvaje personaje que luchó por nuevas concepciones y que coleccionó mujeres de forma casi avariciosa: ése fue el compositor Leos Janacek. Este filme biográfico pretende narrar la turbulenta existencia del gran músico.

Componer era una tarea laboriosa: «Jenufa» le costó siete años de trabajo, y sólo la muerte de su amada hija Olga le forzó a concluir la ópera. Esperaba grandes ovaciones, y no obtuvo ninguna. La ópera era original, diferente, compleja, y ni siquiera los hombres encargados de producirla llegaron a comprenderla. Deprimido por su trágica pérdida, agotado por la falta de éxito, y llegando a dudar incluso de su propio talento, se desplazó al balneario de Slovacko para intentar olvidar. Allí se enamora de la cantante Mila Urvalkova, que le inspiró para componer «Osud» («El Destino»).

Su amiga Calma logró convencer a los directivos del Teatro Nacional de Praga del interés que tendría montar «Jenufa», cuyo papel principal deseaba interpretar ella misma. La première se transformó en una manifestación antiaustriaca, y el éxito de Janacek superó todas las previsiones. Sin embargo, fue Jelca Ungrova quien interpretó a la protagonista y no Calma. Atraído por su talento y belleza, el compositor se la llevó al balneario. A partir de ese momento, su abandonada esposa, Zdena, intentó varias veces suicidarse. Janacek comprendió que su vida sería ahora imposible sin ella, y los sentimientos de la pareja salieron finalmente fortalecidos de la crisis.

Hacia el final de sus días, Janacek conoció a su mayor amor y fuente de inspiración: Kamila Stösslova...

# MEMORIAL WAGNER

# *El Parsifal de Syberberg y la ópera de Wagner*

ÁLVARO DEL AMO

**E**l argumento de *Parsifal* es sencillo.

Después del preludio orquestal, el telón se alza para mostrar el territorio de «Montsalvat», lugar donde habitan los guardianes del Grial. El libreto de Wagner lo describe como «el paisaje característico de las montañas al norte de la España gótica». «Selva umbría y severa, pero no lóbrega». Un claro en el bosque. Amanece.

Gurnemanz, caballero anciano y vigoroso, y dos escuderos adolescentes, yacen dormidos al pie de un árbol. Llega el sonido de unas trompetas tocando solemne diana.

Gurnemanz despierta y sacude a los escuderos. «¡Guardianes adormilados! ¿No escucháis la señal? Dad gracias a Dios que os permite oírla». Rezan los tres una oración matutina y Gurnemanz recuerda que es la hora del baño del rey Amfortas.

Entran dos caballeros con tristes noticias. Amfortas no encuentra alivio a su mal. Las hierbas que le ha procurado el caballero Gawan de nada han servido. Gurnemanz, enigmático, comenta que «Sólo hay un remedio, uno sólo».

Irrumpe Kundry. Llega a lomos de una cabalgadura que, prácticamente, vuela. Kundry viste como una mujer salvaje. Cabellera negra, que flota en mechones desordenados; ojos penetrantes que, unas veces, relampaguean con ferocidad y, otras veces, miran con la fijeza helada de la muerte.

Kundry irrumpe en escena y arroja a Gurnemanz un frasco de cristal, diciendo «Toma, cógelo, el bálsamo». Lo trae, para Amfortas, de un lugar remoto y «si este bálsamo falla puedes jurar que Arabia no tiene nada para remediarlo».

Llega la doliente comitiva de Amfortas, el rey, transportado en una litera. Dice que «la piedad engendra sabiduría» y que espera el único remedio que curará su herida y que habrá de traerlo el «tonto casto».

Amfortas prosigue su camino para bañarse en el agua y así calmar, ligeramente, sus dolores.

Gurnemanz explica a los espectadores lo que allí sucede.

Titurel, padre de Amfortas, recibió una noche la visita de unos ángeles del cielo. Los ángeles le regalaron, entre otras preciosas reliquias, «la copa bendita que había recibido la sangre de Cristo en la cruz y la lanza que la había derramado». Titurel, para venerar tales obsequios, constituyó el santuario del Grial.

Pronto aparecería un enemigo, Klingsor, que, sin méritos para pertenecer a la comunidad del Grial, llegó a castrarse como sacrificio. No logró ser aceptado y se dedicó a organizar su venganza. Convirtió la sequedad de un yermo en «voluptuoso jardín», donde una serie de «muchachas-flores» intentaban, y a menudo conseguían, seducir a los caballeros del Grial, que pasaban así a ser esclavos del malvado.

Titurel, ya muy anciano, puede decirse que abdicó en Amfortas, quien, con la santa lanza, acudió a enfrentarse con Klingsor. Amfortas fracasó. Resultó seducido y fue herido por la santa lanza, que Klingsor le arrebató.

Gurnemanz termina su relato formulando el único remedio para la herida de Amfortas. Sólo un tonto casto, un necio puro, será capaz, después de alcanzar la sabiduría a través de la piedad, de arrebatarse a Klingsor la santa lanza. La herida de Amfortas sanará definitivamente cuando la misma lanza que le desgarró la carne, le toque de nuevo.

Termina Gurnemanz su relato y se produce un movimiento de alarma. Alguien acaba de disparar una flecha contra un cisne salvaje. El sagrado territorio del Grial no es un coto de caza. Llega el cazador. Es Parsifal, un joven que no tiene conciencia de haber obrado mal, que no sabe de dónde procede, que ni siquiera conoce su nombre. Se acuerda tan sólo, y vagamente, de su madre, Herzelaida. Kundry, que se había escondido entre la maleza, cuenta que Herzelaida, muerto Gamuret, el padre, en la guerra, se llevó al niño al desierto «y lo educó sin armas, como a un necio, la muy loca». Un buen día, según cuenta el propio Parsifal completando el relato de Kundry, «pasaron unos hombres resplandecientes montados en hermosos caballos» y se fue tras ellos. Parsifal no distingue lo bueno de lo malo, jamás ha oído hablar del Grial, se enfurece contra Kundry, siente un súbito ahogo cuando ella le dice que su madre, al marcharse él, murió de tristeza.

El rey Amfortas regresa del baño, la comitiva se encamina al templo del Grial. Gurnemanz piensa que tal vez Parsifal sea el necio y puro que rescatará la lanza, destruirá a Klingsor y curará a Amfortas. El decorado cambia cuando Gurnemanz le dice a Parsifal: «Aquí el espacio nace del tiempo».

El santuario del Grial aparece como un lugar de congoja, de enfermedad, de desgarró y de muerte. Titurel, el padre de Amfortas, vive en un sepulcro, demasiado débil para oficiar la ceremonia; ruega a su hijo, Amfortas, que descubra el Grial.

Amfortas, doliente, con una herida de la que brota sangre pútrida, se siente indigno de descubrir el cáliz, el Grial, memoria de la Última Cena de Cristo; Amfortas sólo desea la muerte, terminar de una vez. En un esfuerzo supremo, cumple el rito y distribuye entre los asistentes el pan y el vino.

Parsifal ha asistido a la ceremonia muy confuso y turbado. Tanto que Gurnemanz pierde la esperanza de que él sea el tonto casto que esperan, y le despide, al final del primer acto de la ópera de Wagner, con una recomendación burlona «deja a nuestros cisnes en paz y dedícate a las ocas, ganso».

El segundo acto transcurre en el castillo encantado de Klingsor, situado en la «España árabe». Comprobamos que Kundry, que hemos visto en el primer acto buscando bálsamos para Amfortas y revelando su origen a Parsifal, se encuentra ahora con el malvado Klingsor; nos enteramos que fue ella quien sedujo a Amfortas, causando al tiempo la herida y la pérdida de la lanza, que Klingsor enarbola, confiando en arrebatar la copa del Grial.

Se acerca Parsifal. Klingsor describe su ímpetu, que transcurre fuera de la escena. Pasa a través de los esbirros de Klingsor y aparece en el momento en que la torre del castillo se convierte en jardín mágico, donde las muchachas-flores inician su labor de seducción. Parsifal responde, sorprendido, atraído por lo que parece un juego, sin conocer el deseo, la tentación ni el interés. Empieza a impacientarse cuando oye la voz de Kundry, que le llama por su nombre. «¡Parsifal!» Reconoce su nombre, así le llamaba su madre. Las muchachas-flores se retiran. Kundry completa el relato de la infancia de Parsifal, solitaria, con su madre Herzelaida, obsesionada por preservar a su hijo de cualquier peligro. Parsifal se alejaba, tardaba en regresar, hasta que se perdió definitivamente, lo que causó la muerte de su madre.

Parsifal se inquieta. No sabe nada, apenas recuerda nada, su inocencia se basa en la más completa ignorancia.

Kundry le habla del amor que su padre sentía por su madre, para, acto seguido, acercarse a Parsifal para darle «el primer beso de amor».

En ese momento, a causa del beso, Parsifal, rechazando a Kundry, comienza a gritar «¡Amfortas! ¡La herida, la herida!», sintiéndose súbitamente el elegido capaz de vencer a Klingsor, recuperar la lanza y aliviar al rey. Kundry ha pasado de ser una representación de su madre Herzeldaid a convertirse en un ser perverso que necesita redención.

Parsifal vence a Klingsor, recupera la lanza y emprende el camino de regreso al templo del Grial, despidiéndose de Kundry con estas palabras: «Ya sabes dónde podrás encontrarme de nuevo».

El tercer acto despliega el triunfo de Parsifal. Día de Viernes Santo. De nuevo en los dominios del Grial, Gurnemanz reanima a Kundry, que aparece medio helada entre unos arbustos, en actitud de completa sumisión (sólo pronunciará una palabra repetida dos veces: «¡Servir! ¡Servir!»); cuando llega Parsifal, Gurnemanz, que tarda en reconocerle, cuenta la situación de desolación, de indigencia, de desconuelo que allí se vive. Titurel, el viejo rey, ha muerto y Amfortas, atormentado hasta lo indecible, se ha negado a officiar la ceremonia del Grial, y todo tiene un cariz apagado y mortecino. Dice Gurnemanz: «El santo manjar se nos rehusa, ya no resuenan voces para acudir a Tierra Santa».

Parsifal ha llegado para procurar remedio a todo. Bautiza a Kundry, después de que ella ha ungido sus pies y los ha secado con sus cabellos; anuncia el joven héroe que él sucederá a Amfortas en el trono; cura la herida de Amfortas, a quien encuentra sumido en enconada desesperación; descubre y officia la ceremonia del Grial, mientras todos celebran la apoteosis de Parsifal y muere Kundry mientras se oye una invocación extraña: «¡Redención al Redentor!».

\*\*\*

Esta historia, por donde circula la última ópera de Richard Wagner, esconde remotos enigmas, se resiste a ser interpretada según cualquier lógica, dispone de abundantes y muy diversos antecedentes. La sencillez del doble relato (Parsifal, que rescata la lanza y cura a Amfortas; Kundry, que abandona sus tratos con el reino de la maldad), permite, cuando se ha resumido el argumento, indagar en sus múltiples pliegues.

Los orígenes del mito del Grial son muy variados.

Se han encontrado antecedentes en Egipto y la Grecia antigua; los relatos del Grial contienen ecos de cultos antiquísimos ligados a la muerte y resurrección de un dios.

Otros evocan las tradiciones persas, que haban de un personaje mítico que decidió combatir contra las potencias celestiales al frente de un destacamento de demonios. Herido al caer a tierra, tuvo que esperar, enfermo, a que su nieto renaudase el combate, lo ganara y le devolviera la santidad, todo a la vez. Esta fábula remite, a su vez, a una teoría de los filósofos herméticos del Egipto helenístico, transmitida a Occidente por los árabes, según la cual la sabiduría divina habría descendido a la tierra en un gran cráter donde basta con zambullirse para obtener el conocimiento supremo, verdadero bautismo del intelecto.

El parentesco con el cristianismo de *Parsifal* se entiende de muy diversas maneras. En el plano litúrgico, el cortejo del Grial podría evocar la comunión de los enfermos, o algún rito bizantino, como la «Gran Entrada» de la Iglesia Griega en donde un sacerdote hiere simbólicamente el pan de la Eucaristía con un cuchillo llamado «Santa Lanza». También se ha pretendido que la historia del Grial simbolizaba el tránsito del Antiguo al Nuevo Testamento, el castillo encantado de Klingsor sería el templo de Salomón, la copa que produce alimento se identifica con las Tablas de la Ley y el maná, mientras la lanza es prolongación de la vara de Aaron.

Junto a la enumeración de tan variopintos antepasados, la ópera de Wagner, que él apellidaba «festival escénico sacro», ha conocido furiosos rechazos y airadas condenas.

Nietzsche, que vivió una estrecha amistad con Wagner y una amarga ruptura, y que admiraba *Parsifal* arremetió contra la castidad del héroe.

«*Parsifal* es un tema de opereta. ¿O se trata de un gesto de Wagner, como una risa superior y secreta, que se burla de sí mismo? Porque ¿qué sería *Parsifal* tomada en serio? Una obra de perfidia, de venganza rastrera, que envenena en secreto las fuentes de la vida. Predicar la castidad es incitar a la negacion de la naturaleza».

Para Robert Gutman, americano, autor de un grueso estudio sobre la vida y la obra de Wagner publicado en 1968, en *Parsifal*, bajo campanas de iglesia y la imaginería de la Pasión de Cristo, se esconde una religión del racismo; se trata de una misa negra que pervierte los símbolos de la Eucaristía en un rito dedicado a un dios siniestro»; según él, en el burgo de Montsalvat se respira «una pesada atmósfera de homosexualidad, artificialmente excitada por medio de afrodisiacos».

\*\*\*

La fuente más directa de Wagner fue la obra de Wolfram von Eschenbach, que apareció a comienzos del siglo XIII. Wolfram se inspiró

y copió la obra de Chrétien de Troyes, aparecida en el siglo XII, sobre Perceval le Gallois.

Wagner había convocado a Wolfram como personaje de su ópera *Tanhäuser* y la gestión de *Parsifal*, estrenada en Bayreuth el 26 de julio de 1882, había comenzado 39 años antes, con la «escena bíblica» titulada «La cena de los Apóstoles». La evolución que conduciría a *Parsifal* fue fluuyendo, como un río subterráneo que acarrearía aguas de distintas procedencias: el proyecto del drama «Jesús de Nazareth» y el esbozo de un drama búdico «Los vencedores».

Wagner manejó a su antojo las distintas fuentes, mezclando aquí, difuminando allá, permitiéndose toda clase de modificaciones, como la referente al nombre. Perceval se convierte en Parsifal. Y Parsifal en Fal Parsi. Cuando, en el acto segundo, Kundry le llama, ahuyentando a las muchachas-flores, y, poco después, le explica: «A ti, inocente y puro, llámé Fal-parsi... A ti, puro e inocente, Parsi-fal».

Así, el caballero Perceval (el que «perce le mystere du val», atraviesa el misterio del valle) resulta Parsifal, según una etimología caprichosa falsamente derivada del árabe, que Wagner tomó de Görres, un autor alemán de comienzos del siglo XIX.

Tal variedad de influencias, de ecos, de rastros, de interpretaciones, señala directamente la zona donde se sitúa la última ópera de Wagner. El terreno de la indeterminación. Muy variadas pistas pueden seguirse, pero cada trayectoria dejará fuera, inevitablemente, muchas dudas y recovecos. Como si la riqueza de la obra se apoyara en su capacidad para albergar a los contrarios.

El carácter supuestamente cristiano de la obra puede describirse acudiendo a la imagen de un péndulo, que dice sí, que dice no, que no dice ni sí ni no, que dice, a la vez, sí y no.

En 1859, 23 años antes del estreno, cuando *Parsifal* iba gestándose, Wagner explica sus propósitos en una carta a Mathilde Wessendonk:

«El Grial, ahora, según mi concepción, es el cáliz de la Última Cena, en el que José de Arimatea recogió la sangre del Salvador crucificado. Qué terrible significación adquiere así la situación de Amfortas frente a este cáliz misterioso; él, que sufre una herida idéntica causada por la lanza de un rival en una apasionada aventura de amor, debe buscar su salvación, la única posible, en la consagración de la sangre que brotó un día de la herida del Salvador, cuando moría en la Cruz renunciando al mundo, liberándolo, ¡sufriendo por él!».

Dos años antes, en 1857, según cuenta Wagner en *Mi vida*, la idea de la ópera había coincidido con la emoción que se desprendía del

día de Viernes Santo.

«El Viernes Santo, me desperté en esta casa inundada de sol: completamente verde aparecía el jardincito, cantaban los pájaros, y me senté en la terraza frente a la casa, para disfrutar de una calma largamente esperada y que me traía un sinfín de promesas. Colmado de felicidad, pensé de repente que era el día de Viernes Santo y me acordé que su significación me había aparecido ya, como una especie de exhortación, al leer el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach; (...) y ahora volvía a mí, me poseía, con tanta fuerza que, partiendo de la idea del Viernes Santo, concebí inmediatamente un drama completo en tres actos que esboqué rápidamente en unos trazos»

Veintidós años más tarde, hablando con Cósima, su mujer entonces, negaba rotundamente las revelaciones del Viernes Santo, asegurando, con risa incluida, que todo eso, está «sacado por los pelos, como mis amores, pues no era Viernes Santo, sino un día cualquiera, aunque había en la naturaleza una atmósfera tal que pensé que así debería ser un día de Viernes Santo».

«No he pensado en el Salvador», aseguraba Wagner con una rotundidad que negaba sus declaraciones anteriores y que le llevó a eludir cualquier tendencia católica en su obra, desmintiendo también que identificara el Grial con el Tabernáculo o con un sacramento, lo que, a su vez, contrasta poderosamente con la frase que pronuncia al anunciar el remate de *Parsifal*: «¡Todo está consumado!», exclama, utilizando las palabras de Cristo en la cruz.

\*\*\*

¿Qué significa esto? ¿Que Wagner «cambiaba de opinión»? ¿Que la trayectoria de sus estados de ánimo provocaba caprichosamente una serie de declaraciones opuestas? ¿Por qué tantas «contradicciones»?

La respuesta no es fácil de aceptar hoy. Hoy, que nos hemos acostumbrado a la simpleza, a la claridad, a exigir lo espectacular, a rehuir cualquier densidad, cualquier opacidad; se habla, como cumbre de la complejidad, de «distintas lecturas», como si la obra en cuestión dispusiera de una serie de pieles susceptibles de ser sucesivamente peladas, siguiendo, naturalmente, un orden. El espectador, el lector, el oyente de hoy puede aceptar, haciendo un esfuerzo supremo, un relato de peripecias en el que, debajo, se esconda una escueta y obvia teoría sobre lo que se llama «el destino humano». Pero ¿cuántos admitirán una obra, como *Parsifal* que, al mismo tiempo, es y no es lo que parece?

Wagner cuando, en un momento, asegura que se inspira en Cristo y, en otro momento, niega cualquier parentesco con la Cruz; cuando recibe las delicias de un día de Viernes Santo que resulta que no es Viernes Santo; cuando se le escapa un «¡Todo está consumado!» después de mostrar convencido despego hacia cualquier sacramento, no está «cambiando de opinión», no se «contradice». La fluctuación de opiniones opuestas hay que comprenderla desde la exacta imprecisión del autor de una obra que contiene, *simultáneamente*, la afirmación y la negación, el cristianismo, el budismo y el paganismo, la aspiración a lo sobrenatural y el intercambio sexual, aparte del esbozo de una serie de figuras que hoy han adquirido una intensa nitidez.

No hay duda: el Grial responde a una imaginería cristiana; en el cáliz que Jesús empleó en la Última Cena fue recogida la sangre de las heridas de Cristo en la cruz; unos ángeles del cielo entregaron a Titurel la copa sagrada y un grupo de caballeros se ha reunido en una comunidad de culto —aunque la ceremonia del Grial no puede identificarse con la Eucaristía, pues se produce el proceso inverso; no se transforman el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo, sino que el cuerpo y sangre de Cristo se transforman en pan y vino.

En la doctrina cristiana, la salvación se logra a través de la gracia divina: en el budismo, la ignorancia es sinónimo de desdicha y la piedad conduce a la sabiduría. Gurnemanz y Amfortas esperan al inocente que logre la sabiduría a través de la piedad.

La lanza y la copa son, también, símbolos sexuales paganos, que cohabitan con la imaginería cristiana y la creencia budista.

Como muy bien señala Sabine Jordahn, «Amfortas es también una encarnación de antípodas; en él se expresa, por una parte, una imagen parecida a la de Cristo y, de otra parte, es una figura opuesta a la de Cristo. Jesús y Amfortas participan de la misma herida en el costado. El cáliz que recogió la sangre de Cristo procura a Amfortas, a la vez, tormento y vida. Amfortas sufre como culpable entre inocentes, Cristo sufrió como inocente entre culpables; Amfortas se rebela contra su padre, Titurel; Jesucristo se abandona a la voluntad del Padre; la llaga de Amfortas es el símbolo de la unidad alterada de la comunidad del Grial y signo de falta; la llaga de Cristo es signo de su inocencia».

\*\*\*

Resulta ineludible aludir a este despliegue de elementos religiosos en una obra que trata del pecado, la pureza, el sufrimiento, el sacrificio

y la redención, teniendo al mismo tiempo en cuenta que tampoco puede explicarse completamente *Parsifal* identificando las influencia de tal o cual doctrina.

El personaje de Parsifal es, también, un hombre sin atributos en su sentido más radical. No sabe ni cómo se llama. Es, también, una especie de niño salvaje, que ha vivido gran parte de su infancia y el inicio de su juventud como un animal, cazando todo lo que corre y lo que vuela, desprovisto del más mínimo criterio moral («¿Quién es bueno?», pregunta) y de cualquier información sobre lo sagrado y lo profano («¿Quién es el Grial?», pregunta también). Parsifal recuerda, asimismo, a Gaspar Hauser, contemporáneo de Wagner, que apareció un buen día sin que nunca se averiguara su procedencia.

Kundry, la mujer malvada al servicio de Klingsor que sedujo a Amfortas y que provoca con su beso el conocimiento de Parsifal, participa también de los rasgos de la mujer salvaje, que vive como un animal, y del ser estupefacto, como Gaspar, que irrumpe en un mundo incomprendible donde sólo tiene sitio como esclava. En el último acto sólo dice «servir, servir» y recibe el bautismo, la redención y la muerte como las peripecias propias de un grupo al que ella no pertenece.

Amfortas, aparte y además de su significación religiosa es, pura y simplemente, un hombre que sufre. A mí me recuerda a un personaje de Samuel Beckett que, cubierto de miserias, en lamentable estado, abrumado por la congoja, está esperando la liberación de la muerte por lo que tiene de alivio, de interrupción de sus padecimientos.

En la segunda mitad del acto primero, todos congregados en el templo del Grial, Titurel, que vive en una tumba, ruega a su hijo Amfortas, que celebre el oficio sagrado; Amfortas trata de declinar el ruego, Titurel insiste y Amfortas entonces entona una larga queja basada en lo que ya conocemos; él, impuro, guardián del santuario; la sangre divina, relacionada con la sangre pútrida de su herida; todo ello en un fragmento que expresa el dolor agudísimo de un enfermo que ansía la muerte como fin de sus torturas.

\*\*\*

El dolor de Amfortas, la paciencia de Gurnemanz, la estupidez de Parsifal, la múltiples caras de Kundry, son aspectos «tangibles», terrestres, que gozan de vida propia, de dibujo particular en la ópera, sin que sea preciso acudir a éste o a otro rito religioso o pagano. Y del mismo modo que cohabitan en *Parsifal* las más diferentes liturgias, éstas, a su vez, comparten la ópera con desgarros, estados de ánimo, furias y deseos, que

se producen, asimismo, de un modo simultáneo, sin que una sola pasión o una única congoja sea capaz de descifrar, de un modo cierto y definitivo, todo lo que allí ocurre.

La lección de Wagner, su vigencia consiste en su valor y su talento para incluir, sin armonizarlos, aspectos, creencias y sensaciones, que han actuado como contrarios. Wagner consigue que lo incompatible respire bajo el mismo techo, en una pretensión ilimitadamente ambiciosa: ¿por qué excluir algo de lo que vive a la vez? Todo cabe. La música es capaz de succionar, de empaparse de los más variados sentidos, deslizándose como un río fabuloso que recoge lo opuesto, que recibe todo lo divino y lo humano.

Wagner describía la música de *Parsifal* como «algo parecido a capas de nubes que se disuelven y cambian de forma» y como una «pausa parlante» que llena los silencios que agujerean una conversación. Una música, desprovista de «las escorias del sentimentalismo» y con, como decía Cósima, su esposa, «la sonoridad de la extinción».

Dice Boulez que «probablemente, *Parsifal* es la culminación — provisional— de una tradición que se remonta a Schütz y a Monteverdi; entre las *Pasiones* y la *Ópera*; entre Bach y el Mozart de *La flauta mágica* existe un proceso de síntesis».

*Parsifal*, religiosa y profana a un tiempo, es, también, tradición y renovación, logro y sugerencia, esbozo y obra acabada. «En Wagner encontramos por vez primera un material musical a la vez completo e incompleto que se acepta como definitivo, como indeterminado; que pertenece simultáneamente a las categorías del pasado y del futuro por la intercesión del presente, sin que la lógica interior llegue a distorsionarse». Un material musical, en perpetua evolución, que subraya la incertidumbre, la indeterminación; y representa la repulsa de la inmutabilidad, la repugnancia a estabilizar la frase musical, hasta que no haya agotado su capacidad de evolución y renovación.

La música fluye, se extiende, avanza, sin fijarse, sin cuajar, desplazándose con un propósito, que hoy resulta prácticamente incomprendible. Conseguir una obra de arte que sea, a un tiempo, modelo y aspiración, que exprese la totalidad de la vida humana, y que sustituya a la religión en su tarea tradicional de procurar al hombre lo que se ha llamado la salvación. La salvación, la redención corresponde ahora al arte. La redención al Redentor, último clamor con que termina la ópera, se entiende como apoteosis de una obra de arte tan completa, tan lograda, que irrumpe en la zona hasta entonces reservada a la religión, desplazándola hasta un papel secundario, algo así como una proveedora de materia prima mítica,

si puede expresarse así. Escribe Wagner en 1880, época de *Parsifal*, en su ensayo «Arte y Religión»: «Puede decirse que allí donde la religión se transforma en arte, el privilegio del arte consiste en salvar el núcleo de la religión tomando los símbolos míticos que la religión considera verdaderos —y en los que la religión exhorta a creer en un sentido estricto— en su sentido figurado, con el fin de hacer visible su profunda verdad oculta a través de una representación ideal».

Según esto, como subraya Stefan Kunze, «se lleva hasta sus últimas consecuencias la idea con la que soñaban los románticos, la idea de la obra de arte como un nuevo mito —aunque se trate de un mito con las marcas de cada época, con todo lo que la época pueda ofrecer de insuficiencias, de abismos—».

\*\*\*

Pretensión de búsqueda de una obra de arte ilimitadamente ambiciosa en cuanto ilimitadamente capaz de erigirse en el lugar donde la época se expresa y se purifica, a través de este camino, hoy sin duda muy escasamente transitado. Hans Jürgen Syberberg se acerca a *Parsifal*, con el propósito de filmar la ópera de Wagner completa; fragmentos de *Parsifal* habían aparecido en su película anterior *Hitler, un film sobre Alemania*, en cuatro partes, de siete horas de duración.

Syberberg continúa y prolonga la aspiración wagneriana cuando escribe:

«Así entiendo yo mi trabajo: un artista es uno de los últimos aristócratas al servicio de la verdad, lo que no tiene nada que ver con los aristócratas de un mundo feudal. Mis películas son diferentes porque soy muy consciente de la responsabilidad que supone este trabajo y que afecta también a las técnicas utilizadas y sus consecuencias. Si yo sé, como artista, que tengo gran poder y responsabilidad, ¿por qué no utilizarlos hasta el final? Por eso mis películas son mundos nuevos que yo creo, igual que Dios, llevando las cosas hasta el extremo».

Esta declaración, que el propio Wagner no se hubiera atrevido a formular hace cien años, resultará menos pretenciosa si la entendemos como una aspiración. Aspiración que aparece drásticamente limitada por la relativa escasez de los presupuestos de producción. Así, junto a la proclama de una facultad de creación prácticamente divina, el propio Syberberg confiesa, con igual claridad, que sus películas tienen el carácter de esbozos. *Ludwig, Karl May, Hitler*, también; aunque quizá en menor medida, *Parsifal* son esbozos de las películas que podían haberse realizado

y que no es difícil vaticinar que no se realizarán jamás. Esbozos milagrosamente acabados en poco tiempo (*Ludwig* se rodó en 10 días; las 7 horas de *Hitler* en sólo 20 días), que apuntan, como la ópera de Wagner, a un arte del porvenir que parece cada día menos posible.

*Parsifal* contaba con un presupuesto similar al de una película alemana de duración normal, hora y media, cuando aquí se trataba de un empeño que rebasaba las cuatro horas y que planteaba una serie de problemas técnicos, derivados tanto del rodaje en estudios con decorados y proyecciones como la exigencia de sincronización entre la música y los gestos y movimientos de los labios de los actores.

El énfasis de la ilimitada ambición artística ha sido despiadadamente limitado por el margen, mínimo y apenas suficiente, en el que, casi precariamente, se ha rodado la película. Dice Syberberg:

«Aún en el caso de haber logrado este *Parsifal* a nuestra manera, en la fidelidad a Richard Wagner y la modestia, con las posibilidades de nuestro tiempo —qué vergüenza— nos vemos obligados a soportar viéndole, en contra de sus deseos, en mitad del cine del «yo pago la entrada para pasar un rato entretenido», de los anuncios y de la publicidad, en medio de los prósperos negocios pornográficos de esta época que es precisamente la nuestra, en los periódicos y revistas. Sería un *Parsifal* contra todo y contra todos los que nos rodean».

Se trata, pues, de un gesto de valentía. Frente al cine que se hace, frente al cine que se protege, frente a los hábitos del espectador, frente a lo que se entiende por diversión, lo que se entiende por ritmo, lo que se entiende por espectáculo. Un empeño sobre el que sobrevuela el riesgo de no gustar a nadie. Syberberg lo reconoce sin ambages:

«Los aficionados a la ópera encontrarán muchos cambios y echarán de menos muchas cosas. Los cinéfilos se aburrirán, resultarán tal vez decepcionados ante un estilo que les parecerá obvio, como acto de sumisión a las convenciones de la ópera, y criticarán lo que tomarán por simple servilismo a Richard Wagner».

\*\*\*

Syberberg se presenta resaltando su capacidad combinatoria:

«Una imaginación como la mía no es de naturaleza inventiva, no está dotada para dibujar, tampoco para leer una partitura, ni para actuar en el teatro o escribir poemas. Su particularidad reside en la facultad que posee para combinar lo que encuentra de tal manera que despierta

en nosotros una nueva realidad, de carácter óptico-acústico, y, quizá también, olfativo, táctil, gustativo».

Una definición muy exacta del estilo de Syberberg, donde, efectivamente, la imaginación, y se trata de una imaginación desbordante, se aplica a coger de aquí y de allá elementos que nada tienen que ver, en principio, entre sí, para integrarse, o, mejor, para deambular por un espacio que es ajeno a todos los nuevos habitantes y, a la vez, cada cual descubre en sus nuevas compañías las más insospechadas afinidades, contrastes sarcásticos, asociaciones inesperadas. Marionetas, figuras que han salido de cuadros famosos, figurines de época, exageraciones de guardarropía, tópicos personajes populares, proyecciones que llenan el fondo del estudio de decorados de ópera, de castillos, de calles, de la reproducción gigantesca del despacho de trabajo de Adolf Hitler, de imágenes de turistas agolpándose en la visita a un castillo de Luis II de Baviera, mientras el rey loco, el rey virgen, se desespera ante una mesa maquillado como un muñeco de guiñol; y todo ello, con las músicas más variadas, marchas militares, ópera, opereta, aires tiroleses; todo puede entrar; para ser combinado, en la invención de un espacio inquietante y un tiempo que avanza con grandes dificultades.

*Parsifal*, siguiendo al pie de la letra y de la música la ópera de Wagner, despliega también una gran capacidad combinatoria, donde vuelve a asomar el propósito de Syberberg:

«He dicho que el film es la música del porvenir. Y he hecho una película con música de otro. No se trata ni de ser servil a Richard Wagner ni de combatirlo, sino de continuarlo con otros medios. Se trata de hacer *audible* lo que nunca se ha *visto*, y visible lo que nunca se ha oído».

«Aquí el espacio nace del tiempo», le dice Gurnemanz a Parsifal; la frase oída ahora parece una descripción, una alusión al estudio cinematográfico donde se rueda una película, *Parsifal*, según el festival escénico sagrado del mismo título de Richard Wagner, estrenado en Bayreuth, el 26 de julio de 1882.

\*\*\*

La película de Syberberg se rodó en 1982 en los estudios de la Bavaria de Munich.

El elemento principal del decorado es una cabeza de Wagner de 15 metros de largo, 9 de altura, cuatro metros y medio de nariz, construída según la mascarilla mortuoria del compositor con 40 toneladas de hormigón.

La presencia constante de la cabeza, que se abre y se descompone en distintas piezas, es la idea básica de la puesta en escena. *Parsifal* como una emanación de Wagner; su lección y su testamento; una lección vigente hoy sin olvidar ni un instante su carácter de testamento; el legado de un muerto que continúa, un siglo después, hablando a los mortales.

En el primer acto, la cabeza se utiliza como un laberinto descompuesto en 14 partes. En el segundo acto, la frente aparece como la torre del castillo del malvado Klingsor; después, Parsifal recorre la cabeza que se abre para formar un senderillo entre rocas, mientras tratan de seducirle las muchachas-flores; en la escena con Kundry resalta como la cavidad de un decorado intimista. En el tercer acto, al final, la cabeza es un paisaje de fondo.

La planificación de Syberberg se basa, fundamentalmente, en largos movimientos de cámara (el plano más largo dura 10 minutos, el chasis entero), seguidos, en su complejidad, por el realizador a través de un sistema de vídeo que permite el control sobre lo que se está rodando. La longitud de los planos responde tanto a rigurosos criterios estilísticos como no menos rigurosas exigencias de producción. Se buscaba una correspondencia visual con el *fluir*, que puede calificarse de «lento» de la música, así como un paralelismo entre los «leitmotivs» musicales y una cierta ambivalencia óptica, huyendo del plano-contraplano como fórmula fácil y tópica. Se buscaba también cumplir un plan de rodaje que exigía lograr en cada jornada ocho minutos del total de la película; lo que se parece bastante a una proeza: un día de rodaje de una película «normal» se contenta, por lo general, con dos minutos de material válido. A pesar de la complicación de muchos de los planos largos resultaba siempre más «rentable» que una fragmentación que hubiera exigido más tiempo, es decir, más dinero.

Además, Syberberg recurre, como en sus películas anteriores, desde *Ludwig, réquiem por un rey virgen* (realizada en 1972), a la utilización de proyecciones de películas y, sobre todo, de diapositivas, que relacionan la acción y la música con un sinfín de aspectos históricos, simbólicos, iconográficos, visualizando imágenes de cuadros, fotografías, documentos, etc., etc., hasta el punto de adquirir una importancia equiparable al papel que juega la cabeza del compositor y el ritmo impuesto por los movimientos de cámara y los largos planos sostenidos.

No muy numerosos, para no enturbiar el tono de despojada intensidad que tiene la película, van apareciendo una serie de accesorios destinados a resaltar tanto una serie de objetos emblemáticos, que se desprenden de la música y la acción, como a comentar lo que ocurre con las

ventajas de quien está representando una obra con un siglo más de, por decirlo así, «experiencia». Syberberg enriquece su versión respetando escrupulosamente la ópera y, entendiéndola mejor que el espectador de hace un siglo, amplía su sentido inscribiéndola en una preocupación idéntica, pero también más vieja; más desolada, más amarga; más sarcástica, al tiempo que dispone de unos medios técnicos de representación mucho más poderosos que la tramoya de Bayreuth.

Accesorios son el arco de Parsifal de enormes proporciones, con el aspecto de una máquina bélica; la herida de Amfortas, como una figura separada de su cuerpo, con una forma de concha, de llaga que aspira a ser muchas llagas por las que manan, rezuman y se vierten sangres de muy diversas categorías, todas igualmente dolorosas; el cisne que mata Parsifal, fabricado en tamaño natural sobre el modelo del cisne del rey Luis II de Baviera en Neuschwanstein; también tienen el carácter de accesorios, arrojados por la historia más o menos reciente, las marionetas de Nietzsche, de Karl Marx, del propio Wagner.

La partitura musical, dirigida por Amin Jordan (que hace en la película el papel de Amfortas) al frente de la Orquesta Filarmónica de Montecarlo, se grabó expresamente para la película ante una negativa de las casas discográficas de ceder alguna de las versiones grabadas. Syberberg hubiera utilizado un *Parsifal* de los existentes. No se fiaron de él.

\*\*\*

### Comienza *Parsifal*.

Antes del preludio orquestal de Wagner, oímos la voz de Kundry, adelantando unas palabras del segundo acto: «Ah, ah, noche profunda, loca ilusión, sueño, profundo sueño, muerte». Aparece su imagen mirando a lo lejos.

Luego los títulos de crédito, con un fondo musical de la orquesta ensayando, y construido a base de imágenes, que se suceden casi como postales, ilustrando una visión catastrófica del «mundo moderno».

La ciudad de Dresde en 1945, San Pedro de Roma como paisaje devastado, autopistas destruidas, la estatua de la Libertad junto a una roca tomada del montaje de Chéreau de *La Walkiria*.

Mientras se desarrolla el preludio, vemos, entre otras cosas, a los caballeros que se llevan a Parsifal y lo alejan de su madre, que es Edith Clever, la actriz que interpreta a Kundry; vemos a la madre muerta y, sobre su tumba, un libro del que destaca una lámina que representa la comunidad del Grial, alrededor de la mesa del rey Arturo, según la imagine-

ría de la Última Cena de los viejos libros de Historia Sagrada; vemos a Amfortas en brazos de Kundry y cómo Klingsor le roba la lanza; vemos a Parsifal matando al cisne, con la herida en plano detalle llenando el templo del Grial. Todo ello en escenas de marionetas, con los rostros y los trajes de los cantantes que estrenaron *Parsifal* en 1882. Vemos a Richard Wagner envuelto en una bata diseñada por él. Vemos a Kundry carcajeándose y una gruesa lágrima en la piedra de la Melancolía de Durer, que deja paso a una gruesa bola sobre un árbol, cuyo follaje se transforma en cáliz. Aparecen también los dos Parsifales, anticipándose así al desdoblamiento del personaje; uno avanza hacia la ópera y el otro, que no será requerido hasta el segundo acto, sigue dormido.

Syberberg, que aprovecha el prelude orquestal para aludir a lo que ha ocurrido antes de que la acción se inicie y para adelantar lo que desarrollará más tarde, presenta también el trono que veremos en el templo del Grial (construido según el modelo del trono de Carlomagno), recubierto por un velo, mientras Parsifal-niño lleva un arco con forma de violín.

\*\*\*

Después de esto, ustedes pensarán que para ver esta película hay que procurarse un folleto explicativo más detallado que el que es preciso manejar en un remoto museo. Y es verdad que la película tiene algo de jeroglífico, que no resulta inevitablemente indescifrable.

No es preciso identificar cada símbolo o cada diapositiva para «seguir», para zambullirse en el *Parsifal* de Syberberg, cuyo mérito tal vez consista en haber logrado sus propósito de «continuar» a Wagner con otros medios. No hay rebuscamiento, sino un gran rigor y una rara lógica que va imponiéndose. Dentro de su novedad, es una película clásica en su concepción y desarrollo. Las audacias más vistosas responden siempre a una reflexión largamente madurada. Aunque se pueda discutir tal solución o tal otra. La escena, por ejemplo, del beso de Kundry, momento culminante de la ópera.

Dice Kundry a Parsifal:

«El conocimiento ilumina al necio. Tienes que comprender el amor que sintió Gamuret, tu padre, cuando lo inundó la ardiente pasión de Herzelaída, tu madre. Quien un día la vida te concedió y vencer pudo locura y muerte, hoy te trae de aquella madre el último don: ¡el primer beso de amor!»

Según el libreto, Kundry inclina totalmente su rostro sobre el de Parsifal y une sus labios a los del muchacho en un prolongado beso. Parsifal se levanta súbitamente, con un movimiento de supremo terror, diciendo:

«¡Amfortas! ¡La herida... la herida! ¡Enciende mi corazón! ¡Lamento, lamento, terrible lamento! Cómo sangra la herida ahora dentro de mí. En mi corazón está el incendio. Desear, desear sin pausa con todos mis sentidos esclavos del deseo. ¡Oh servidumbre del amor!»

Después del beso, se produce el desdoblamiento del personaje Parsifal. De la proyección de la máscara mortuoria de Wagner emerge el segundo Parsifal, el Parsifal femenino, mientras el Parsifal masculino invoca la herida de Amfortas. El primero va desapareciendo como una sombra y el segundo va ocupando el eje de la cámara.

Para Syberberg, «el desdoblamiento de Parsifal en las dos formas de la existencia que representan nuestra apariencia masculina y nuestra apariencia femenina es una alegoría del amor que funde también en una unidad la imagen hermano/hermana».

La aparición de los dos Parsifales, que resulta, en un primer momento, tal vez excesivamente abstracta, no adquiere la complejidad pretendida hasta el final, cuando llegan los dos juntos ante Amfortas, herido y desesperado, para procurarle alivio definitivo, y se abrazan después, al fondo de la escena, acogidos por la cabeza de Wagner, que ha sido partida en dos bajo la nariz, antes del abrazo final con que termina la película: Kundry y, en su regazo la reproducción en cristal del templo del Grial, según el modelo utilizado en el estreno de Bayreuth.

\*\*\*

«Redención al Redentor», entonan todos como última llamada de la ópera y de la película. Invocación «contradictoria», «indescifrable», si se atiende al temor que inspira una ópera que se condena como ardua y esotérica o una película que asusta por su lentitud y su rareza. Invocación optimista y estimulante si se acepta como lo que es: una invitación al estupor. Todo lo que hay detrás, debajo de *Parsifal* se resume en un ejercicio de incredulidad, en la exigencia de una actitud muy parecida al buen humor; no siempre se encuentra uno con ganas de admitir regalos tan dispares sin preferir ninguno, sin devolver ninguno.

Hemos visto cómo *Parsifal* es, al mismo tiempo, una novela de caballerías y un drama religioso (cristiano, budista, ni lo uno ni lo otro); una obra musical que culmina una tradición y que se niega a fijarse, que

fluye disolviéndose, que se prolonga difuminándose; una película clásica y nueva, fiel a la ópera y libérrima en la combinación de técnicas de hoy, firmada por un cineasta que se considera capaz de crear mundos y que debe contentarse con hacer lo que puede y como puede, más cerca del «underground» que del cine industrial, más marginado que protegido, en contra.

Así, *Parsifal* de Wagner-Syberberg no es «contradictoria», sino la contradicción misma; no es «indescifrable», sino un enigma insoluble que jamás se revelará en una respuesta única; no es «inverosímil» en 1983, sino una demente, arrogante y solitaria crítica a lo que hoy gusta y divierte; no es «obra maestra petrificada», sino inquietante susurro que lleva viviendo feliz y agonizando doliente un siglo ya.

*Parsifal*, en una disposición de ánimo lánguida y curiosa, entregada y remisa, hosca y encantada, furiosa y paciente, aburrida y trémula, gélida y emocionada, puede resultar un entretenimiento imprevisto para una tarde cualquiera de verano, otoño, invierno o primavera.

**Versiones  
cinematográficas  
de óperas completas  
de Wagner**

1970

## **Die Meistersinger von Nürnberg**

**Director:** Leopold Lindtberg. **Productor:** Rolf Liebermann para Polyphon Film y TV Productions. **Director de orquesta:** Leopold Ludwig. **Orquesta y coros:** Hamburg State Opera Chorus. **Intérpretes:** Giorgio Tozzi, Richard Cassilly, Arlene Saunders, Toni Blackenheil, Ursula Boese, Erns Wieman, Gerard Unger. República Federal de Alemania.

Duración: 251 m.

1976

## **Der Ring des Nibelungen**

Festival de Bayreuth 1976. **Director de orquesta:** Pierre Boulez. **Orquesta y coros:** Bayereuther Festspiele. **Dirección teatral:** Patrice Cherau. **Escenografía:** Richard Peduzzi. **Vestuario:** Jacques Schmidt. **Supervisión artística:** Wolfgang Wagner. **Producción:** Bayerischer Rundfunk. Unitel Production.

**Intérpretes:** Donald McIntire, Martin Egel, Siegfried Jerusalem, Fritz Hübner, Herman Becht, Peter Hoffman, Matti Salminen, Jeannine Altmeyer, Gwyneth Jones, Manfred Jung, Heinz Zednik, Franz Mazura, Gabrielle Schnault, Katie Clarke, Norma Sharp, Ilse Gramatzki, Marga Schinil.

Duración: 823 m.

1978

## **Tannhäuser**

**Director:** Götz Friedrich. **Producción:** Unitel Production. **Director de orquesta:** Colin Davies, orquesta del Festival de Bayreuth. **Escenografía y vestuario:** Jürgen Rose. **Coreografía:** John Neumeier. **Supervisión artística:** Wolfgang Wagner.

**Intérpretes:** Hans Sotin, Spas Wenkoff, Bernd Weikel, Robert Schunk, Franz Mazura, John Mickering, Gwyneth Jones.

República Federal de Alemania.

Duración 195 m.

1982

## **Parsifal**

**Director:** Hans Jürgen Syberberg. **Producción:** Gaumont y T.M.S. Film. **Director de orquesta:** Armin Jordan. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. **Coros:** Filarmónica de Praga. **Director de fotografía:** Igor Luther. **Escenografía:** Werner Achmann. **Vestuario:** Mordele Brickel y Verónica Doru. **Montaje:** Jutta Brandstaedter. **Sonido:** Pierre Lavoix. **Marionetas:** Atelier Stummer y Buchwald. **Director artístico:** Michael Garcin. **Intérpretes:** Armin Jordan, Martin Spem, Robert Lloyd, Michael Kutter, Karin Krick, Aage Haugland, Edith Clever. **Cantantes:** Wolfgang Schöne, Hans Tschammer, Robert Lloyd, Reiner Goldberg, Aage Haugland, Ivonne Minton. República Federal de Alemania. Duración: 256 m.

Hemos incluso descubierto la existencia de otras tres versiones de óperas de las cuales, sin embargo, no se tienen datos precisos. La primera es «Tristán e Isolda», con dirección cinematográfica de P. Jourdan y dirección orquestal de Karl Böhm; la segunda es «Die Meistersinger von Nürnberg», realizada en grabación videomagnética por la televisión sueca; la tercera es un «Parsifal» dirigido por Rolf Liebermann.

Añadimos aquí el reparto y los créditos de «Der Fliegende Holländer», con dirección orquesta de Wolfgang Swallisch y de «Das Rheingold», dirigido por Herbert von Karajan del cual desconocemos su año de producción.

## **Das Rheingold**

**Dirección cinematográfica y orquestal:** Herbert von Karajan. **Producción:** Unitel Production, Zweites Deutsches. **Productor ejecutivo:** Horant Hohlfeld. **Director de fotografía:** Ernst Wild. **Escenografía:** Georges Wakhevitch. **Efectos especiales:** Richard Parker. **Orquesta:** Berliner Philharmoniker. **Intérpretes:** Thomas Stewart, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier, Jeannine Altmeyer, Gerhard Stolze, Gerd Nienstedt, Karl Ridderbusch, Louis Hendrikx, Hermin Esser, Vladimir de Kaneljeit Roar. República Federal de Alemania. Duración: 153 m.

## **Der Fliegende Holländer**

**Director:** Vaclav Kaslik. **Producción:** UNTEL Production. **Director de orquesta:** Wolfgang Swallisch. **Orquesta:** Bayerischer Staatsoperchor. **Escenografía:** Gerd Krauss, Herbert Strabel. **Director de fotografía:** Franz Rath.

**Intérpretes:** Donald McIntire, Catarina Ligendza, Bengt Rundgren, Hermann Winkler, Ruth Hesse, Herald Ek.

República Federal de Alemania.

Duración: 117 m.

*Biografía y apariciones*  
de Wagner  
en el cine

- 1899 **L'homme - Protée**  
**Director:** Georges Méliés.  
**Intérpretes:** Leopoldo Fregoli, Blondi, Mons.  
Francia.  
Fregoli, en una de sus «míticas transformaciones», se convierte en Richard Wagner.
- 1912 **Richard Wagner**  
**Director:** Carl Frölich. **Producción:** Oskar Messter. **Música:** Giuseppe Becce.  
**Intérpretes:** Giuseppe Becce.  
Alemania.
- 1929 **Fudwig der sweite, König Von Bayern**  
**Director:** Wilhelm Dieterle. **Producción:** Deutsche Produktion der Universal Pictures Corporation, Berlín. **Productor ejecutivo:** Joe Pasternak. **Director de fotografía:** Charles Stumar. **Escenografía:** Ernst Stern, Erich Grave.  
**Intérpretes:** Wilhelm Dieterle, Hubert Von Meyerinck, Hedwig Pauly-Winterstein, Rina Marsa, Ferdinand Von Alten, Theodor Loos, Trude Von Molo, María Markstein, Johanna Klemperer, Gerhard Bienert.  
Alemania.  
Duración: 148 m.  
La primera película de la historia dedicada a Luis II de Baviera. Rodada íntegramente en Baviera, siendo su estreno mundial en el Titania Palast de Berlín el 10 de marzo de 1930.
- 1943 **Wagner a Venezia**  
**Director:** Vittorio Carpignano. **Música:** Ricardo Wagner. **Director de fotografía:** Massimo Dallamano. **Producción:** Incom.  
Italia.  
Documental biográfico sobre el último año de la vida del músico.

1955

## **König Ludwig II (El Rey loco)**

**Director:** Helmut Käutner. **Guión:** Gerd Hudalek. **Música:** Richard Wagner, adaptada por Heinrich Sutermeister e interpretada por la Wiener Symphoniker bajo la dirección de H. v. Karajan. **Director de fotografía:** Douglas Slocombe. **Vestuario:** Ursula Maes. **Decorados:** Fritz Lück. **Sonido:** Martin Müller. **Montaje:** Anneliese Schoennenbeck. **Productor:** Herbert Junghanns.

**Intérpretes:** O. W. Fisher, Ruth Leuwerik, Marianne Koch, Paul Bildt, Friedrich Domin, Rolf Kutschera, Herbert Hünner, Robert Meyn, Rudolph Fernau, Willy Rösner, Klaus Kinski, Fritz Odemar, Erik Frey, Albert Johannes, Erica Balqué.

Duración: 114 m.

1955

## **Magic Fire**

**Director:** William Dieterle. **Guión:** Bertita Harding. **Música:** Eric Wolfgang Korngold. **Director de orquesta:** Alois Melichar. **Director de fotografía:** Ernest Haller. **Escenografía:** Robert Herlth. **Montaje:** Stanley Johnson. Escenas de ópera dirigidas por Rudolph Hartman de Mónaco. Solistas, orquesta y coros de la Ópera del Estado de Baviera.

**Intérpretes:** Ivonne de Carlo, Carlos Thompson, Alan Badel, Rita Gam, Valentina Cortese, Peter Cushing, Frederik Valk, Gerhard Riedmann, Eric Schumann, Robert Freytag, Heinz Klingenberg, Charles Regnier, Fritz Rasp, Kurt Grosskurth, Hans Quest.

República Federal de Alemania.

Duración: 94 m.

Biografía de Richard Wagner.

1960

## **Song without end» (Sueño de amor)**

**Director:** Charles Vidor (concluida por George Cukor. **Producción:** William Goetz. **Argumento y guión:** Oscar Millard. **Director de fotografía:** James Wong Howe. **Escenografía:** Walter Holscher. **Música:** Liszt, Wagner, Beethoven, Mendelsohn, Verdi, Paganini y Schumann, adaptada por Harry Sukman. **Super-**

visión musical: **Morris Stolof con la Orquesta Filarmónica de Los Angeles**. **Solista:** Jorge Bolet. **Coro:** Roger Wagner Chorale. **Coordinador musical:** Abram Chasins y Victor Aller. **Intérpretes:** Dirk Bogarde, Capucine, Ivan Desny, Genieve Page, Patricia Morison, Martita Hunt, Lou Jacobi, Albert Rueprecht, Marcel Dalio, Lyndon Brook, Walter Rilla, Hans Unterkichner, Alex Davion.

USA.

Duración: 185 m.

Biografía de Franz Liszt en la que aparece la figura de Wagner encarnada por el actor norteamericano Lyndon Brook.

1961

## **Richard Wagner**

**Producción:** Th. N. Blomberg Kultur Filmproduktion, Berlín. República Federal de Alemania.

Duración: 20 m.

Biografía del compositor comprendiendo los siguientes fragmentos de óperas: «Der Fliegende Holländer», «Lohengrin», «Die Meistersinger von Nürnberg», «Tristan und Isolde», «Siegfried», «Götterdämmerung» y «Parsifal».

1972

## **Ludwig II, Requiem für einen Jungfräulichen König (Réquiem por un rey virgen)**

**Director:** Hans Jürgen Syberberg. **Guión:** Hans Jürgen Syberberg. **Director de fotografía:** Dietrich Lohmann. **Montaje:** Peter Przygodda. **Música:** Richard Wagner.

**Intérpretes:** Harry Baer, Ingrid Caven, Hanna Köhler, Ursula Stratz, Peter Kern, Gerhard Marz, Annette Tirier, Peter Moland, Günther Kautmann, Waldemar Brem, Siggie Grave, Gert Haucke. República Federal de Alemania.

Duración: existen dos versiones, una de 200 m. y otra de 140 m.

Ludwig se mueve entre escenografías wagnerianas en un ambiente impregnado de entornos recargados y totalmente «kitsch»: valquirias prostitutas, el rey ataviado con prendas bávaras, etc. Toda la película está envuelta de la inquietante música wagneriana, utilizada a menudo como contrapunto.

1973

## **Ludwig (Luis II de Baviera)**

**Director:** Luchino Visconti. **Producción:** Mega Film, Roma; Cinetel, París; Dieter Geissler Filmproduktion, Divina Film, Mónaco (Estudios de Cinecittá). **Guión:** Luchino Visconti, Enrico Medioli, con la colaboración de Suso Cecchi D'Amico. **Director de Fotografía:** Armando Nannuzzi. **Escenografía:** Mario Chiari, Mario Scisci. **Vestuario:** Piero Tosi. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Música:** Robert Schumann, Ricardo Wagner, Jacques Offenbach, dirigida por Franco Nannino, con la Orquesta Nacional de Santa Cecilia.

**Intérpretes:** Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano, Gert Fröbe, Helmut Griem, Isabella Telezyuska, Umberto Orsini, John Moulder Brown, Sonia Petrova, Folker Bohnet, Heinz Moog, Adriana Asti, Marc Porel, Nora Ricci, Mark Burns, Maurizio Bonnglia, Romy Schneider.

Italia/Francia/República Federal de Alemania.

Duración: 191 m.

También en esta biografía del rey bávaro, el compositor es presentado como una persona ávida de subvenciones que se aprovecha de la generosidad y de la amistad de Luis II.

El rey, a pesar de su amor por la música de Wagner, es obligado a alejarse del compositor.

La presencia de Wagner en la película adquiere relevancia en la escena del saludo musical por el cumpleaños de Cosima, reconstruída fielmente, aunque pueda aparecer fuera de contexto.

1974

## **Mahler (La sombra de un pasado)**

**Director:** Ken Russell. **Guión:** Ken Russell. **Director de fotografía:** Dick Bush. **Montaje:** Michael Gowans. **Escenografía:** Ivan Whitlaker. **Efectos especiales:** John Richardson. **Música:** fragmentos de las sinfonías número 1, 7, 9 y 10 de Gustav Mahler interpretados por la Amsterdam Concertgebouw Orchestra, dirigida por Bernard Haitink, Kindertotenlieder número 5 y 3, de Mahler, Liebestod de Tristán e Isolda, de Wagner, Cabalgata de las Valquirias, de Wagner, Otto's sunset, de Michael Moores, Alma's song, de Dana Gillespie y William Blake. **Vestuario:** Shirley Russell. **Coreografía:** William Gregory. **Sonido:** Iain Bruce, Ian Fuller y Gerry Humphries.

**Intérpretes:** Robert Powell, Georgina Hale, Richard Morant, Lee

Montagne, Rosalie Crutchley, Benny Lee, Miriam Karlin, Angela Down, David Collings, Ronald Pickup, Antonia Ellis, Ken Colley Arnold Yarrow, Dana Gillespie, Elaine Delmar, Michael Southgate, Otto Diamant, Gary Rich.

Gran Bretaña.

Duración: 115 m.

Se trata de la biografía de Gustav Mahler. Wagner es presentado a través de su mujer, Cosima, cuando el músico se convierte del judaísmo al catolicismo para obtener sus favores.

1975 **Winifred Wagner und die geschichte des hauses Wahnfried von 1914-1975**

**Director:** Hans Jürgen Syberberg. **Director de fotografía:** Dietrich Lohmann.

República Federal de Alemania.

Duración: versión completa 300 m.; versión reducida: 105 m.

Rodada en cinco días consecutivos, realizada en un solo lugar, la protagonista evoca en una filmación de cinco horas las memorias de la familia Wagner así como la historia social de Alemania durante los últimos sesenta años.

Esta narración tiene lugar desde uno de los centros culturales que el Estado Alemán tiene repartidos a lo largo del país.

1975 **La mort du Titan**

**Director:** Josée Dayan. **Producción:** Antenne 2. **Música:** Ricardo Wagner (fragmentos de Tristán e Isolda y Parsifal).

**Intérpretes:** Michel Vitold, Claude Dauphin, Malka Ribowska. Francia.

Duración: 110 m.

Rodada íntegramente en Venecia, este filme nos cuenta el último año de la vida del compositor tratando de hacer una aproximación psicológica entre la muerte del genio y la decadencia de la ciudad de los canales.

1976 **Lisztomania (Lisztomanía)**

**Director:** Ken Russell. **Guión:** Ken Russell. **Director de foto-**

**grafía:** Peter Suschitzky. **Motaje:** Stuart Baird. **Escenografía:** Philip Harrison. **Efectos especiales:** Colin Chilvers, Roy Spencer. **Música:** Rick Wakeman (arreglos de temas de Franz Liszt y Richard Wagner), interpretada por The English Rock Ensemble y la Orquesta Filarmónica Nacional. **Cantantes:** Roger Daltrey, Paul Nicholas, Linda Lewis y Mandy Moore. **Músicos:** David Wilde (piano), William Davies (órgano), Jack Bruce (bajo). **Coreografía:** Imogen Claire. **Efectos especiales:** Wally Schneiderman. **Sonido:** Terry Rawlings, Iain Bruce, Bill Rowe. **Intérpretes:** Rogel Daltrey, Sara Kestelman, Paul Nicolas, Fiona Lewis, Veronica Quilligan, Neil Campbell, John Justin, Ringo Starr, Andrew Reilly, Rick Wakeman, Otto Diamant, Murray Melvin, Oliver Reed.

Gran Bretaña.

Duración: 104 m.

Biografía de Franz Liszt. Wagner está representado aquí como un vampiro que «chupa» la música del pobre Franz. El músico recibe del Papa la orden de exorcizar al anticristo Ricardo Wagner quien por ese tiempo ya se ha convertido en una celebridad. Wagner, casado con Cosima, tiene como esclavo al pobre amigo de Liszt, Hans Von Bülow. Durante el viaje hacia el castillo de Wagner, Liszt asiste a las terribles ceremonias nazis de «Los Nibelungos». Se enfrenta, pues, a Wagner y lo acusa de haberle robado su música, pero Wagner le responde con la creación de un superhombre mecánico que ha creado a semejanza de su héroe, Sigfrido. Liszt contraataca haciendo oír su música. Hecho prisionero por Cosima, Liszt debe, sin embargo, asistir a la resurrección de Wagner bajo la forma de Hitler y al inicio del exterminio de los judíos.

En el paraíso, rodeado de todas las mujeres de su vida, Liszt decide librar al mundo de la amenaza nazi: sobrevuela la tierra a bordo de una astronave en forma de órgano y mata al tirano Hitler/Wagner.

1977

## **Hitler, ein film aus Deutschland**

**Director:** Hans Jürgen Syberberg. **Producción:** TMS-Film Gmbh, Munich; Westentscher Rundfunk, Colonia; Institut National de L'Audiovisuel, París; British Broadcasting Corporation, Londres; Solaris Film - und Fersephroduktiion Bernd Eichinger

OHG, Munich. **Guión:** Lydia Pieger, Helga Beyer. **Director de fotografía:** Dietrich Lohmann. **Música:** Wagner/Mahler/Beethoven/Mozart/Haydn. **Escenografía:** Hans Gailling. **Vestuario:** Barbara Gailling, Brigitte Kühnental. **Montaje:** Jutta Brandstaedter. **Sonido:** Hayno Henry Heyder.

**Intérpretes:** Rainer Von Artenfels, Harry Baer, Johannes Puzalski, Alfred Edel, Andre Heller, Peter Kern, Hellmut Lange, Peter Lühr, Peter Moland, Heins Schubert. **Compañía de Teatro:** Bavaria Atelier Gmbh.

República Federal de Alemania.

Duración: 429 m.

La música de Wagner (El Oro del Rhin, El Crepúsculo de los dioses, Parsifal), las continuas escenografías wagnerianas a lo largo de la proyección (la lucha entre Wotan, Sigfrido y Hunding) acompañan la «resurrección» de Adolfo Hitler de la tumba de Ricardo Wagner.

1982

## Wagner e Venezia

**Director:** Petr Ruttner. **Producción:** Filmarte, Venecia. **Realización:** Kratky Film, Praga, según la idea de Giuseppe Pugliese. **Montaje:** Sadkova. **Dirección musical:** Josef Ceremuga. **Asesor artístico:** Luigina Bortolatto. **Voz de Wagner:** Gabriele Lavia en la versión italiana y Orson Welles en la inglesa. **Música:** Ricardo Wagner (La marcha fúnebre, por la muerte de Sigfrido, de «El Crepúsculo de los dioses»), interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radio Praga, bajo la dirección de Antonino Polizzi. **Asesor musical para La marcha fúnebre:** Franco Ferrara. Italia.

Duración: 43 m.

La película intenta captar la íntima relación que se estableció entre el compositor y la ciudad de Venecia.

1983

## Wagner

**Director:** Tony Palmer. **Producción:** A London Trust Cultural Production - RM Productions, Magyar Television. **Argumento y guión:** Charles Wood y Tony Palmer. **Director de fotografía:** Vittorio Storaro. **Escenografía:** Terry Phil Stokes. **Vestuario:** Shir-

ley Russell. **Música:** Ricardo Wagner, dirigida por Georg Solti.

**Montaje:** Graham Bum.

**Intérpretes:** Richard Burton, Vanessa Redgrave, Gemma Graven, Lawrence Olivier, John Gielgud, Ralph Richardson, John Plowright, Liza Krenses, Bill Fraser, Franco Nero, Martha Keller, John Wells, Daphne Wagner.

Gran Bretaña.

Duración: 300 m.

1987

## **Richard y Cosima**

**Director:** Peter Patzak. **Producción:** Ztar Production ISWF. **Productor:** René Letzguz y Detri Mack-Reinhard Baumgart. **Director de fotografía:** Tony Peschke. **Música:** Richard Wagner, interpretada por la Orquesta Sinfónica Sudwesfunk de Badem-Badem.

**Intérpretes:** Otto Sander, Tatja Seibt, Fabienne, Babe, Peter Hatic.  
RFA - Francia.

Duración: 108 m.

**Versiones abreviadas,  
adaptaciones musicales,  
libretos,  
mitos wagnerianos  
y referencias**

- 1904 **Parsifal**  
**Director:** Edwin S. Porter. **Productor:** Thomas A. Edison.  
Estados Unidos.  
Duración: 30 m.  
La película está compuesta por las siguientes escenas mudas: Parsifal asciende al trono; Las ruinas del jardín mágico; Exterior del castillo de Klingsor; El jardín mágico; Interior del templo; Escenas fuera del templo; La vuelta de Parsifal y En los bosques.
- 1907 **Lohengrin**  
**Director:** Friederich Porten.  
**Intérpretes:** Franz Porten, Henry Porten.  
Alemania.
- 1910 **I Nibelunghi**  
**Producción:** Milano Film. Versión abreviada de «El anillo de los Nibelungos» de M. Bernacchi.  
Italia.
- 1910 **Parsifal**  
**Producción:** Thomas A. Edison.  
USA.  
Duración: 9 m.  
La primera bobina contiene «Klingsor will sich ünter die sohar der Gralsritter aufnehmen lassen (Klingsor quiere formar parte de los caballeros del Santo Grial); «Die krönung von Amfortas (La coronación de Amfortas); Kundry Kommt dem Amfortas zu hilfe (Kundry viene en ayuda de Amfortas); Mau beschulligt, Parsifal ist unvewegt (Parsifal ha sido culpado de la muerte del cisne); Parsifal ist unvewet (Parsifal viene).  
Versión abreviada de la ópera, compuesta prácticamente de un solo cuadro. Toda la acción se desarrolla en un palco con trucos, sobreimpresiones y transformaciones.

- 1911 **Tristano e Isotta**  
**Intérpretes:** Francesca Bertini, Giovanni Pezzinga.  
Italia.
- 1912 **Parsifal**  
**Director:** Mario Camerini. **Producción:** A. Ambrosio Film. Torino. **Escenografía:** Arrigo Frusta.  
**Intérpretes:** Alberto Capozzi, Maria Cleo Tarlarini.  
Italia.  
**Duración:** 32 m.
- 1912 **Siegfried**  
**Director:** Mario Camerini. **Producción:** A. Ambrosio Film Torino. **Guión:** Arrigo Frusta.  
**Intérpretes:** Alberto Capozzi, Maria Cleo Tarlarini.  
Italia.  
**Duración:** 27 m.
- 1915 **Lohengrin (Eine lichtspiel Oper)**  
**Producción:** Deutsche Lichtspiel —Opern— Gesellschaft Mbh, Berlín. **Guión:** versión abreviada de la ópera homónima de Wagner.  
**Intérpretes:** Félix Dahn, Elizabeth Van Endert, Fried Langadorff.  
Alemania.  
  
Algunas fuentes señalan 1916 como el año de presentación de la película, pero lo único cierto es que el rodaje tuvo lugar en 1915. Es probable, asimismo, que se proyectara en los primeros meses de 1916.
- 1920 **Tristan und Isolde**  
**Intérpretes:** Maurice Mario, Pedrelli.  
Alemania.

## 1923-25 **Die Nibelungen (Los Nibelungos)**

**Director:** Fritz Lang. **Producción:** Decla— Bioscop— UFA.

**Guión:** Fritz Lang y Thea, von Harbou, basado en Die Nibelungen y sagas nórdicas. **Director de fotografía:** Carl Hoffman, Gunther Rittau, Walter Ruttman. **Escenografía:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Carl Vollbrecht. **Vestuario:** Paul Gerd Guderian, Anne Willkomm. **Música:** Gottfried Huppertz.

**Intérpretes:** Paul Richter, Margaret Schön, Rudolph Klein Rogge, Georg August Koch, Theodor Loos, Bernhard Goetzke, Hans Adalbert von Schelehow, Georg John, Gertrude Arnold, Hanna Ralph, Rudolph Rittner, Fritz Albert, Hans Carl Müller. Alemania.

**Duración:** 252 m.

En 1925, la UFA distribuyó en el extranjero una versión abreviada de «Siegfrieds Tod» (La muerte de Sigfrido) con música de El anillo de los Nibelungos y arreglo de Hugo Reiseteld. En 1928, a continuación, una versión reducida de La venganza de Crimilda. En 1933, la UFA lanzó una versión aún más reducida de La muerte de Sigfrido con efectos sonoros y música de Wagner. Todas estas versiones (sobre todo aquéllas con música de Wagner, que Lang rechazaba) no fueron nunca autorizadas por el director alemán.

La película ha sido incluida en esta filmografía aunque no haga una explícita referencia a la saga wagneriana. Las dos versiones de 1925 y de 1933 con música de Wagner.

## 1948 **Lohengrin**

**Director:** Max Calindri. **Producción:** Gennaro Proto. Adaptación cinematográfica a cargo de Bruno Maderna. **Director de fotografía:** Giuseppe Caracciolo. **Música:** Ricardo Wagner. **Orquesta:** Teatro de la Fenice de Venecia, dirigida por Bruno Maderna. **Escenografía:** Luigi Scaccianoce.

**Intérpretes:** Antonio Cassinelli, Jacqueline Piessis, Ing Borg, Attilio Ortolani, Giulio Oppi, Nino Marchesini, Giovanni De Dominis, Michele Malaspina. Con las voces de Giacinto Prandelli, Renata Tebaldi, Antonio Cassivelli y Nicolai Modesti. Italia.

**Duración:** 109 m.

- 1951 **Parsifal**  
**Directores:** Daniel Mandrane y Carlos Serrano de Osma. **Producción:** S. Huguet.  
**Intérpretes:** Gustavo Rojo, Ludmila Tcherina, Carmen de Lirio, Carlo Tamberlani.  
España.  
Duración: 100 m.
- 1951 **Pandora and the flying Dutchman  
(Pandora y el holandés errante)**  
**Director:** Albert Levin, inspirado en «Der Fliegende Holländer», de Richard Wagner. **Producción:** Albert Levin y Joseph Kaufman para Dorkway Production. **Director de fotografía:** Jack Cardiff. **Efectos especiales:** William Percy Day. **Escenografía:** John Brian. **Sonido:** Allan Allen. **Montaje:** Ralph Kemplen. **Música:** Alan Rawsthorne.  
**Intérpretes:** James Mason, Ava Gardner, Nigel Patrick, Sheila Sim, Harold Warrender, Mario Cabré, Marius Goring, John Laurie, Pamela Kellino, Patricia Raine, Margarita D'Alvarez.  
USA/Gran Bretaña.  
Duración: 119 m.
- 1957 **What's Opera, Doc?**  
**Director:** Charles M. (Chuck) Jones. Merry Melodies Series. **Producción:** Warner Brothers Cartoons. **Orquesta:** Warner Bros. Orchestra.  
**Intérpretes:** Bugs Bunny, Elmer Fudd.  
USA.  
Duración: 6 m.
- Filme de dibujos animados, versión «abreviadísima» y en tono de humor de «El anillo de los Nibelungos». Jones, para realizar las secuencias del baile, estudió durante mucho tiempo los ballets rusos de Titania Riavachinska y David Lichine. Durante seis minutos, los que dura la película, se hicieron 104 tomas, cuando normalmente se hacen 60.

1957

## **Sigfrido o La Leggenda dei Nibelunghi**

**Director:** Giacomo Gentilomo. **Guión:** Antonio Ferrigno, Giorgio Costantini, Giacomo Gentilomo, Cesare Vico y Lodovici.

**Director de fotografía:** Carlo Nebiolo.

**Intérpretes:** Sebastian Fischer, Katherine Mayberg, Ilaria Occhini, Rolf Tasna, Giorgio Costantini, Giulio Domini.

Italia.

1961

## **Phaenomen Bayreuth**

conocido también como «Wagner in modern Dress-Making of a Festival». **Director:** Werner Lütje. **Producción:** Nörd-Süd, Fernseh- UND- Film Produktion.

Se trata de unas tomas realizadas en el Festival de Bayreuth de 1959 y 1960. Aparecen en el documental Willand y Wolfgang Wagner, Rudolph Kempe, Wolfgang Sawallisch, Hans Knappertbush, Lorin Maazel, Anja Silja y Jerome Hines.

1966-67

## **Die Nibelungen**

### **(1. Siegfried / 2. Kriemhilds Rache)**

**Director:** Harald Reinl. **Guión:** H. C. Peterson, Harald Reinl, Radislas Fodor. **Director de fotografía:** Ernst W. Kalinke. **Música:** Rolf Wilhen. **Montaje:** Hermann Haller.

**Intérpretes:** Uwe Beyer, Rolf Henninger, Maric Marlow, Karin Dor, Siegfried Wischnewski, Herbert Lom, Hans von Borsody, Christian Rode, Mario Girotti, Fred Williams, Dieter Eppler. República Federal de Alemania.

**Duración:** Primera parte, 92 m. Segunda parte: 88 m. versión italiana: 123 m.

1971

## **Siegfried und das Sagenhafte liebensleben der Nibelungen**

**Director:** Adrian Hoven. **Producción:** Atlas (Mónaco) Entertainment Ventures (Hollywood). **Argumento:** Fred Denger, basado en El anillo de los Nibelungos. **Guión:** Brigitte Parmitzke. **Director de fotografía:** Johannes Standinger. **Música:** Daniela Patucchi. **Montaje:** Adrian Moven.

**Intérpretes:** Lance Boyle, Sybill Danning, Heidi Ho, Peter Hard, Fred Coplan, Celine Berner, Peter Berling, Walter Krauss, Fred Berg.

República Federal de Alemania/USA.

Duración: 89 m. (posteriormente reducida a 69).

Se trata de una divertida versión de corte erótico de «Siegfried» (parece que la censura de la época impuso un corte de una «Cabalgada delle Valchirie», convertida en un fragmento fatigoso sobre una copulación colectiva). Paradójicamente, las versiones italiana y americana llevan un título completamente tergiversado. El motivo de tal cambio fue que en aquellos momentos tanto en Italia como en Estados Unidos circulaban, con gran éxito, algunas versiones eróticas de «El Decamerón». De este modo los distribuidores italianos la titularon «Messer fiorello» y en USA «The erotic Adventures of Siegfried». En España jamás se estrenó.

1981

## **Fuer und Schwert o Die legende von Tristan und Isolde**

**Director:** Veit von Furstenberg. **Producción:** Genee and von Furstenberg Filmproduktion, Monaco-DNS Film Popular Film FFAT, Don Geraghty Film, Dublin. **Guión:** Veit von Furstenberg. **Director de fotografía:** Jacques Steyn. **Montaje:** Barbara von Weitershausen. **Sonido:** Nikolaus Müller Schön. **Vestuario:** Ruth Gilbert.

**Intérpretes:** Christopher Waltz, Antonia Preser, Peter Firth, Leigh Lawson, Walo Lüönd.

República Federal de Alemania.

Duración: 107 m.

Difficil es la constatación de datos sobre un concierto de Georg Solti del cual apuntamos sólo algunos pero sin hacer constar la cronología.

## **Georg Solti conducts Richard Wagner**

**Director:** Humphrey Burton. **Producción:** Beta Film Gmb H and Co. **Director de orquesta:** Georg Solti. **Orquesta:** Sinfónica de Chicago.

República Federal de Alemania.

Duración: 116 m.

La antología comprende la obertura de *Tanhäuser*; la obertura de *Tristan und Isolde*; la obertura de *Der Fliegende Holländer* y un fragmento de *Die Meistersinger von Nürnberg*.

La película contiene también música de Félix Mendelssohn (Bartoldy). No se han incluido en la filmografía «Perceval de Gaillois», de Eric Rohmer (1979) en cuanto que no hace referencia al *Parsifl* de Wagner, sino a *La Puete du Graal*, de Chretien de Troyes, ni el «*Lohengrin*» de Nunzio Malasomma (1936) que sólo tiene de wagneriano el nombre en cuanto que se trata de una comedia de «teléfonos blancos». Tenemos noticias de un filme didáctico producido por R. M. Productions de la serie «*Music in time*», cuyo título es «*From Napoleon to Wagner*». Hay, por último, muchas películas inspiradas en óperas de Wagner, entre las cuales recordamos «*Walsungenblut*» (1965), de Rolf Thiele, con Rudolph Foster, Margot Hielscher e Ingeborg Hallstein, basado en un relato de Thomas Mann que a su vez se inspira en la ópera «*Die Walküre*». Podríamos también añadir un «*Tristán e Isolda*» en clave moderna realizado por Jean Delannoy en 1943, «*L'eternel retour*», con Jean Marais, Madeleine Sologne, Jean Murat e Yvonne de Bray. El guión es de Jean Cocteau.

# *Las películas*

# Parsifal

**Director:** Hans Jürgen Syberberg. **Producción:** Gaumont y T.M.S. Film.

**Director de orquesta:** Armin Jordan. **Orquesta:** Filarmónica de Montecarlo.

**Coro:** Filarmónica de Praga. **Director de fotografía:** Igor Luther.

**Escenografía:** Werner Achmann. **Vestuario:** Moidele Brickel, Veronika Dorn. **Montaje:** Jutta Brandstaedter. **Sonido:** Pierre Lavoix.

**Intérpretes:** Armin Jordan, Martin Sperr, Robert Lloyd, Michael Kutter, Karin Krick, Aage Haugland, Edith Clever. **Cantantes:** Wolfgang Schöne, Hans Tschammer, Robert Lloyd, Reiner Goldberg, Yvonne Minton.

R.F.A. 1982.

Duración: 256 m.



En la fortaleza de Montsalvat, la hermandad de los Caballeros del Santo Grial custodia el cáliz que recibió la sangre de Cristo. Gurnemanz, el mayor de los Caballeros, narra el destino del rey Amfortas, que está consumiéndose en Montsalvat. Como otros muchos Caballeros, fue a luchar contra Klingsor, que ha sido durante mucho tiempo una amenaza para el Santo Grial. En el jardín mágico de este diabólico hechicero, Amfortas sucumbió a la belleza de Kundry, «una furia del infierno», y perdió allí la sagrada lanza que había herido el costado del Salvador. Herido por esa misma lanza, Amfortas no ha podido obtener el menor alivio a su dolor, ni siquiera con ayuda de las hierbas de Kundry, que se ha pasado al bando de los Caballeros.

En este momento de su relato, Gurnemanz se irrita al ver al adolescente Parsifal perseguir un cisne herido. Gurnemanz le interroga sobre su nombre y su lugar de procedencia, pero el muchacho no lo sabe. Es Kundry quien explica que fue educado en la ignorancia y la castidad por su madre Herzeleide. Aliviado, Gurnemanz invita al muchacho a presenciar el ritual de los Caballeros. Celebran la Última Cena y Amfortas grita su dolor, más Parsifal no comprende nada y, desengañado, Gurnemanz aleja al muchacho.

Parsifal abandona Montsalvat y llega al reino de Klingsor. Kundry está nuevamente bajo el poder del hechicero, quien le ordena que seduzca al joven. Ella lo llama por su nombre, y así le revela su identidad. Luego le informa de la muerte de su madre, causada por él mismo de forma inconsciente. Kundry promete al huérfano consuelo y conocimiento si acepta un primer beso de amor. Pero su abrazo produce el resultado opuesto: Parsifal comprende repentinamente el sufrimiento de Amfortas y logra resistir la tentación.

En un acceso de furia, Kundry maldice a Parsifal y Klingsor le arroja la lanza sagrada que, como por milagro, no le toca. Parsifal la coge y hace con ella el signo de la cruz, tras lo cual el reino mágico se desvanece transformándose en un desierto. El encantamiento que ataba a Kundry ha sido roto. Parsifal se apresura de vuelta a Montsalvat para curar la herida de Amfortas.

Gurnemanz, que vive como ermitaño en los alrededores de Montsalvat, escucha gruñidos procedentes de un matorral. Se trata de Kundry, que duerme un sueño similar a la muerte. Cuando despierta, sólo puede murmurar: «servir... servir...» Parsifal ha regresado a la fortaleza del Santo Grial y ha sido hecho Caballero porque, como guardián de la sagrada lanza, está destinado a ser el sucesor de Amfortas.

En la gran sala de Montsalvat, los Caballeros se reúnen para celebrar la Comunión, pero Amfortas se niega obstinadamente a exhibir

el Santo Grial, esperando que así adelantará su muerte. En el último momento, Parsifal aparece como redentor y, con el extremo de la lanza sagrada, toca la herida de Amfortas, que se cierra de inmediato. En ese mismo instante, la lanza brilla con una luz roja, al igual que el Santo Grial, que Parsifal ha tomado en sus manos. Liberada de sus pecados, Kundry muere a los pies del altar. Los Caballeros cantan en homenaje a su nuevo rey.



# Wagner e Venezia

**Director:** Petr Ruttner. **Producción:** Filmarte. Venezia. **Realización:** Kratky Film, Praga. **Argumento y guión:** Petr Ruttner, basado en una idea de Giuseppe Pugliese. **Montaje:** Sádková. **Dirección musical:** Josef Ceremuga. **Asesor artístico:** Luigiana Bortolatto. **Voz de Wagner:** Gabriele Lavia. **Comentarios en off:** Grazia Gheller. **Traducción al italiano del epistolario de Wagner:** Antonio Liberi. **Música:** Ricardo Wagner («La Marcha Fúnebre por la muerte de Sigfrido», de «El crepúsculo de los dioses», interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radio Praga, dirigida por Antonino Polizzi). **Asesor musical:** Franco Ferrara.

Italia. 1982.

Duración: 43 m.



La película intenta captar el tipo de relación que se estableció entre la ciudad de Venecia y el universo interior de Richard Wagner evocando el período de intensa exaltación espiritual del compositor en simbiosis con los ritmos y sentimientos que destila aquella ciudad. No se trata de un simple testimonio conmemorativo: las imágenes resaltan la complejidad de la vida íntima de Wagner y el drama de su proceso creativo en la época que compuso el segundo acto de «Tristán e Isolda».

Las cartas de Wagner, sus composiciones, sus reflexiones, sus poemas escritos entre 1857 y 1859, constituyen el motivo de inspiración para las imágenes de la película, cuyo argumento sigue fielmente las diversas visitas del músico a Venecia, desde 1858, año en que descubre por vez primera los misterios venecianos, hasta su muerte, acaecida precisamente en Venecia el 13 de febrero de 1883.

# Ludwig

## Luis II de Baviera

**Director:** Luchino Visconti. **Argumento y guión:** Enrico Medioli y Luchino Visconti, con la colaboración de Suso Cecchi D'Amico. **Director de fotografía:** Armando Nannuzzi. **Productor ejecutivo:** Robert Gordon Edwards. **Música:** Robert Schumann, Richard Wagner y Jacques Offenbach. **Solista de piano y director de orquesta:** Franco Mannino. Orquesta titular de la Academina Nacional de Santa Cecilia. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Escenografía:** Mario Chiari y Mario Scisci. **Vestuario:** Piero Tosi. **Sonido:** Vittorio Trenitino y Giuseppe Muratori.

**Intérpretes:** Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano, Gert Fröbe, Helmut Griem, Isabella Telezyska, Umberto Orsini, John Moulder Brown, Sonia Petrova, Folker Bohnet, Heinz Moog, Adriana Asti, Nora Ricci, Romy Schneider.

Francia/Italia/R.F.A./Mónaco. 1973.

Duración: 191 m.



Diversos personajes de la corte de Luis II de Baviera —miembros del Gobierno, médicos, servidores— evocan la vida del monarca a través de una supuesta investigación. En 1864, a la muerte de su padre, y contando sólo dieciocho años de edad, Ludwig es coronado rey en medio de una ceremonia de gran fastuosidad, a la que acude toda la familia real excepto su prima Elisabeth de Austria, por la que se siente atraído. Poco tiempo después se encuentra con ella en el palacio de invierno de Bad Ischl, lugar elegido para decidir el enlace del monarca con la hija del Zar. Elisabeth desaprueba la boda y le propone, sin éxito, que se case con su hermana Sophie. Fascinado por el arte, y en especial por la música, Ludwig hace llamar a Richard Wagner y le ofrece su protección. Conviven con Wagner, el director de orquesta Hans von Büllow y su esposa Cósima, que es a la vez la amante del compositor ante los ojos de todos menos del rey. Gracias al apoyo de Ludwig, Wagner consigue estrenar «Tristán e Isolda», pero la desmedida ambición de Cósima y la hipocresía de su interesado amigo hacen que el Gobierno logre convencer al monarca para que los aleje de Munich. Otro motivo de constante fricción con los ministros de su Gobierno es las enormes cantidades de dinero que gasta en la edificación de castillos, acusándole de arruinar al país con caprichos. Habiendo entrado en guerra con Prusia y Austria (1866), Ludwig moviliza a su ejército en favor de este último país, pero la derrota de las tropas bávaras es total. Al término del enfrentamiento regresan del campo de batalla su hermano Otto, aquejado de graves trastornos mentales, y su amigo y consejero el conde Dürckheim, quien le recuerda los deberes que tiene como monarca frente a su tendencia a abandonarse a los impulsos y a la soledad. Las palabras de Dürckheim influyen en Ludwig, que decide de repente contraer matrimonio con su prima Sophie, noticia que es acogida con júbilo por su madre y por la Corte.

Sin embargo, y puesto que los rumores sobre la homosexualidad del rey son cada día mayores, el Gobierno le envía «a prueba» una actriz-prostituta a la que rechaza sin contemplaciones. Finalmente, y ante la perspectiva de un enlace por el que no se siente interesado en absoluto, opta por romper el compromiso. Las presiones del Gobierno, a través del conde von Holnstein, le obligan a ceder la soberanía del país a Guillermo I de Prusia, emperador del nuevo Imperio Alemán. Por otra parte, la enfermedad de Otto ha empeorado hasta el punto de tener que ser recluído en un sanatorio mental.

Abrumada por los acontecimientos, la reina madre busca refugio en la religión, convirtiéndose al catolicismo. La suma de todos estos hechos, unida a su deteriorado estado de salud, hacen que Ludwig se de-

sentienda de los asuntos de Estado y se retire a sus castillos, rodeado de una corte de servidores y favoritos, entre ellos su ayuda de cámara Richard Horning y el actor Joseph Kainz. Cada vez más alejado de todo el mundo, se niega incluso a recibir a su prima Elisabeth, avergonzado de la degradada situación en que se encuentra.

Ante las pruebas evidentes de su desequilibrio mental, se reúnen el Gobierno y diversos médicos psiquiatras, ratificando oficialmente la alienación del monarca. La consecuencia inmediata será su destitución, arresto y reclusión en el castillo de Berg. Varios doctores se turnan en el cuidado y vigilancia del enfermo, quien consigue convencer a uno de ellos, Gudden, para que le acompañe a dar un paseo. Ninguno de los dos regresará del mismo, siendo encontrados sus cuerpos sin vida en el lago próximo al castillo la noche del 13 de junio de 1886.



# König Ludwig II

## El rey loco

**Director:** Helmut Käutner. **Guión:** Gerd Hudalek. **Música:** Richard Wagner, adaptada por Heinrich Sutermeister e interpretada por la Wiener Symphoniker bajo la dirección de Herbert von Karajan. **Director de fotografía:** Douglas Slocombe. **Vestuario:** Ursula Maes. **Decorados:** Fritz Lück. **Sonido:** Martin Müller. **Montaje:** Anneliese Schoennenbeck. **Productor:** Herbert Junghanns.

**Intérpretes:** O. W. Fisher, Ruth Leuwerik, Marianne Koch, Paul Bildt, Friedrich Domin, Rolf Kutschera, Herbert Hünner, Robert Meyn, Rudolph Fernau, Willy Rösner, Klaus Kinski, Fritz Odemar, Erik Frey, Albert Johannes, Erica Balqué.

R.F.A. 1955.

Duración: 114 m.



Ludwig II, un príncipe distinguido e idealista, ha subido al trono de Baviera. Su deseo más ferviente es mostrarse como un verdadero rey. Pero Bismarck estropea sus planes y el orgullo del monarca no puede soportar las pretensiones del mariscal. Finalmente, deja la política de Estado en manos de sus ministros y se dedica por completo a su sueño: crear un reino rodeado de belleza y sensibilidad.

Hace venir a Munich a Richard Wagner al que adora por su genio musical dispensándole un tratamiento amistoso. Pero el derroche de Wagner con los medios que Ludwig le pone a su alcance y la relación del compositor con Cósima, la mujer de su amigo von Bülow, se convierten en un escándalo público. Ludwig debe ceder ante la insistencia de sus ministros y despide a Wagner.

Ahora, al solitario rey sólo le queda una persona con la que pueda hablar sin reservas, su amiga de la infancia Sissy. Pero Sissy se ha convertido en la emperatriz de Austria.

Con la esperanza de encontrar un retrato vivo de Sissy, Ludwig se inclina por su hermana menor, Sophie. Con ella inaugura el baile de la corte en el castillo de Nymphenburg, la invita posteriormente a Hohenschwangau e incluso anuncia el compromiso de matrimonio. Pero la boda no se celebra. Cuando Sophie se da cuenta de que está completamente sola con Ludwig en un palco y que todo el teatro está vacío durante la representación de «El oro del Rhin», de Wagner, rompe a llorar y el rey se siente defraudado. Sophie, en su desesperación, se refugia en Elizabeth que empieza a sospechar un secreto profundo alrededor de Ludwig.

Si el emperador ha evitado hasta ahora los conflictos políticos, comienza a alejarse de la capital del reino, Munich. Vive en la soledad de los Alpes y hace construir pomposos castillos que perpetúen su recuerdo: Linderhof, Herrenchiemsee, Neuschwanstein. A veces le visita Elizabeth y en una de esas visitas le muestra el famoso salón de los espejos de Herrenchiemsee, adornado con cuatro mil velas, ante cuyo espectáculo queda ostensiblemente conmovida. Extrañada, escucha las explicaciones de Ludwig acerca de sus extraños poderes espirituales que le permiten ver al público y oír la música sin la presencia física de una orquesta y de espectadores. En la inmensa sala de los Cantores de Neuschwanstein Elizabeth le ruega insistentemente no seguir construyendo tantos palacios ni derrochar tanto dinero. Pero se niega a escucharla.

Cuando el endeudamiento del rey se hace insostenible para Baviera, los ministros insisten en incapacitarle como gobernante. Una comisión ministerial se desplaza inmediatamente a Neuschwanstein para hacerse cargo de esta misión. Un hombre fiel a Ludwig, el conde Dürkheim,

intenta desencadenar una rebelión popular a favor del rey; hay regimientos que aún son controlados por la corona y grandes masas de campesinos están dispuestas a movilizarse. Pero Ludwig, que siempre ha deseado la paz, tampoco quiere que se derrame sangre por su culpa. Se rinde ante la comisión y le conducen al castillo de Berg junto al lago Starnberg donde vive cautivo bajo el cuidado del psiquiatra doctor Gudden.

Los políticos meditan en Viena, en Berlín y en la otra orilla del lago, en el castillo Possenhofen, sobre el futuro del monarca. En esto llega el infortunado día en que Gudden le convence para dar un paseo por los alrededores. Cuando el rey empieza a caminar hacia el interior del lago el doctor intenta retenerle. Los dos hombres luchan denodadamente pero Gudden es vencido. Ludwig podría conseguir su libertad si volviese a la otra orilla, en lugar de hacerlo continúa introduciéndose en el lago hasta perecer ahogado.



# Parsifal

**Director:** Daniel Mangrane y Carlos Serrano de Osma. **Guión:** Daniel Mangrane, Francisco Naranjo, Ángel Zúñiga y Carlos Serrano de Osma. **Director de fotografía:** Cecilio Paniagua. **Decorados:** José Caballero. **Montaje:** Antonio Cánovas. **Música:** la ópera del mismo título de Ricardo Wagner. **Dirección musical:** Ricardo Lamote de Grignon. **Figurista:** Manuel Muntañola. **Efectos especiales:** Daniel Mangrane. **Vestuario:** Marbel. **Sonido:** Juan Flierbaum.

**Intérpretes:** José Tuset, Victoriano González, Félix de Pomés, Jesús Varela, Ángel Jordán, José Manuel Pinilla, Ludmila Tcherina, Gustavo Rojo, José Luis Hernández, Teresa Planels, Lupe de Molina, Alfonso Estela, Carlo Tamberlani, José Bruguera, José Sayans, Carmen de Lirio, Carmen Zaro, Josefina Ramos.

España. 1951.

Duración: 100 m.

Unos soldados vagan entre ruinas y destrucciones durante una tercera guerra mundial. En su deambular penetran en los restos de un monasterio y, curioseando, leen en un libro sagrado la siguiente leyenda: Una horda bárbara saquea un poblado y viola a sus mujeres. Uno de los más prestigiosos guerreros y candidatos a sucesor del jefe, Roderico, asqueado de tanta y tan gratuita violencia, se enfrenta a Klingsor, guerrero, mago y sanguinario. Pelean a muerte y Roderico derriba y vence a Klingsor, pero le perdona la vida, siendo entonces muerto a traición por éste. El anciano jefe de la tribu le reprocha su conducta, ante lo cual el mago le depone, acusándole de viejo y blando, y entronizándose él mismo como rey de la horda. Poco después la mujer de Roderico huye a través de las montañas y en la soledad de las mismas parirá a Parsifal, viviendo solos en una cueva. Tiempo más tarde, el travieso Parsifal escapará y su madre morirá despeñada al buscarlo. Así, Parsifal crecerá ingenuo y simple entre los bosques, manejando eficazmente el arco que le regaló Roderico.

Parsifal ya es hombre. El territorio por donde deambula nuestro héroe está prácticamente ocupado por la horda de Klingsor, que utiliza los encantos de su hija Kundria para seducir a sus enemigos y atraerlos hacia un terreno favorable donde poder vencerles sin riesgo. Un día, Kundria y Parsifal se conocen y se enamoran, pero, pese a sus intentos, Kundria no puede sustraerse al poder mágico de su padre. La imposibilidad de la relación de ambos se acentúa cuando Amfortas, el heredero de la Orden del Santo Grial, secta resistente a los poderes paganos, cae en las redes de Kundria y es herido por Klingsor, librándose de ser rematado merced a la oportuna intervención de Parsifal. Klingsor trata de atraerse a Parsifal valiéndose de Kundria, pero el amor de ésta por aquél lo impide. Entonces Klingsor, mediante engaños, consigue que Parsifal penetre en el jardín de los siete pecados capitales, pero la ingenuidad del joven le hará invulnerable a las tentaciones. Mientras, los caballeros del Santo Grial intentan convencerle para que sea uno de ellos, pero Parsifal se niega alegando su búsqueda del lugar sagrado que en tiempos le indicara su madre. Al fin, convencido Parsifal de su fuerza y habilidad, se dedica a proteger de la horda de Klingsor a peregrinos y viajeros, hasta que en un duelo con el mago le vence, perdonándole, como en su día hizo Roderico, la vida; y cuando Klingsor se dispone igualmente a asesinarle por la espalda, un enano, bufón del mago, reiteradamente humillado y maltratado por él, le asesina. Pero percatado Parsifal de que su fuerza y habilidad se ve atenuada por su soberbia, abandona el lugar y comienza un peregrinaje a la búsqueda renovada del lugar sagrado que siempre le obsesionó. Años más tarde, Parsifal volverá a encontrar al sabio apóstol Gurnemancio, con

quien se ha ido tropezando casualmente a lo largo de su vida, comprendiendo que ha llegado al final de su camino; allí también está Kundria, en hábito penitente, y purificados todos, incluso Amfortas por años de sufrimiento, pues su herida jamás se cierra, el Espíritu Santo desciende sobre los presentes...

Bastante estupefactos con lo leído, los soldados ven aparecer un monje que comienza a officiar misa entre ruinas...

# *Biofilmografías*

# Luigi Comencini

Nace en Saló (Brescia) el 8 de junio de 1916. Su familia dejó Italia en 1925, trasladándose a Francia donde estudia hasta 1933. De vuelta a Italia, en Milán, estudia arquitectura en el Politécnico, de 1934 a 1939 y conoce por primera vez al realizador Alberto Lattuada. Con el crítico Ferrari, Comencini y Lattuada fundan una filmoteca privada y hasta el comienzo de la guerra se dedican a salvar viejas películas. En 1937 realiza un cortometraje en 16 mm.: «La Novelletta». Es asistente de dirección en dos filmes durante la guerra, ejerciendo la crítica cinematográfica en la revista «Corrente» y en «Tempo Illustrato». Al término de la contienda, Comencini se incorpora a la redacción del periódico «Avanti» y realiza en 1946 «Bambini in citta», un cortometraje sobre dos niños en Milán, que le vale el «Nastro d'Argento», premio a la mejor película. Tras realizar otros dos cortos, dirige su primer largometraje «Proibito rubare».

- |   |  |
|---|--|
| 1948 «Proibito rubare» («Prohibido robar»).                                     | 1962 «Il Commissario».   |
| 1949 «L'imperatore di Capri».   | 1963 «La ragazza di Bube» («La chica de Bube»).  |
| 1950 «Persiane chiuse».   | 1964 «Tre notti d'amore» («Tres noches de amor»). «La mia signora» («Mi señora»). «Le bambole» («Las cuatro muñecas»).   |
| 1952 «La tratta delle bianche».   |  |
| 1953 «La valigia dei sogni». «Pane, amore e fantasia» («Pan, amor y fantasía»). | 1965 «La bugiarda» («La mentirosa»). «Il compagno don Camillo» («El camarada don Camilo»).   |
| 1954 «Pane, amore e gelosia» («Pan, amor y celos»).                             | 1966 «Incompreso» («El Incomprendido»).  |
| 1955 «La bella di Roma» («La bella de Roma»).                                   | 1967 «Italian secret service» («Italian Secret Service»)   |
| 1956 «La finestra sul Luna Park».   | 1969 «Senza sapere niente di lei» («Sin saber nada de ella»). «Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano» («Infancia, vocación y primeras |
| 1957 «Mariti in citta».   |  |
| 1958 «Mogli pericolose».  |  |
| 1959 «... Und das am montagmorgen». «Le sorprese dell'amore».                   |  |
| 1960 «Tutti a casa» («Todos a casa»).   |  |
| 1961 «A cavallo della tigre».   |  |

- experiencias de Giacomo Casanova veneciano»).
- 1970 «I bambini e noi» (documental para la RAI).
- 1971 «Le aventure di Pinocchio» («Las aventuras de Pinocho»/«La casaca de oro»).
- 1972 «Lo Scopone científico» («Sembrando ilusiones»).
- 1973 «Delitto d'amore» («Delito de amor»).
- 1974 «Mio Dio, come sono caduta in basso» («¡Dios mío, cómo he caído tan bajo!»).
- 1975 «La donna della domenica» («La mujer del domingo»).
- 1976 «Signore e signori, buona notte». «Quelle strane occasioni» («Ciertos pequeñísimos pecados»). «Basta che non si sappia in giro» («El regodeo»).
- 1977 «Il Gatto».
- 1978 «L'ingorgo» («El gran atasco»).
- 1980 «Voltati, Eugenio» («Vuelve, Eugenio»).
- 1981 «Cercasi gesu». «Il matrimonio di Caterina».
- 1984 «Cuore».
- 1986 «La Storia».
- 1987 «Un ragazzo di Calabria». «La Bohème».

# Jaromil Jires

Nace en Bratislava (Checoslovaquia) el 10 de diciembre de 1935. En 1966 ingresa en la FAMU (Facultad de Cine de Praga), en donde se diploma en 1960. Tras la realización, desde 1958, de abundantes cortometrajes, en 1963 debuta en el largometraje al dirigir «Krik», hecho al que sigue, dos años después, su episodio «Romance» del filme «Perlicky na dne», en el que los restantes episodios fueron realizados por Jiri Menzel, Jan Nemeč, Ivan Passer, Evald Schorm y Vera Chytilova, es decir, toda una serie de jóvenes más o menos coetáneos de Jiris y, prácticamente, toda una generación del cine checo.

- |  |  |
|--|--|
| 1960 «Sal Ztracenyh». «Stopy».               | 1972 «... A pozdravuji vlastovky».       |
| 1961 «Polyecran».                            | 1979 «Mlady muz a bila». «Causa kralik». |
| 1962 «Don Spagat».                           | 1980 «Uteky domu».                       |
| 1963 «Krik».                                 | 1981 «Opera na vanici».                  |
| 1964 «Perlicky na dne».                      | 1982 «Neúplné zatmení».                  |
| 1966 «Občan Karel Havlicek» (cortometrajes). | 1983 «Katapult».                         |
| 1969 «Zert».                                 | 1984 «Prodlouzeny cas».                  |
| 1970 «Valerie a tyden Divu».                 | 1986 «Lev s bílou hrívou».               |

# Helmut Käutner

Nace en la localidad alemana de Dusseldorf en 25 de marzo de 1908. Fallece el 20 de abril de 1980, en Castellina (Italia). Hijo de un comerciante, llega a la dirección cinematográfica tras haber ejercido algún tiempo como guionista, tarea en la que reincidirá aún después de haber debutado en la realización, hecho que acaece en 1939 con motivo del rodaje del filme »Kitty und die Weltkonferenz«. A finales de la década de los cincuenta fue contratado por la industria de Hollywood en la que prolongó su carrera directorial. Käutner contrajo matrimonio con la actriz Erika Balqué.

- |      |   |      |   |
|------|---|------|---|
| 1939 | «Kitty und die Welkonferenz» («La manicura del Gran Hotel»).              | 1956 | «Ein madchen aus flandern». «Der hauptmann von Kopenick» («El capitán Kopenick»).                                       |
| 1940 | «Frau Nachmass». «Kleider machen leute».                                  | 1957 | «Die zurcher verlobung».  |
| 1941 | «Auf widerseen Franziska».  | 1958 | «Der schinderhannes». «The restless years».   |
| 1942 | «Anuschka».   | 1959 | «Der rest ist schweigen» («El resto es silencio»). «Die gans von sedan» («Guerra con cuartel»). «Strangers in my arms». |
| 1943 | «Romanze in Moll» («Romanza en tono menor»).                              | 1960 | «Das glas wasser».  |
| 1944 | «Grosse freiheit n.º 7».  | 1961 | «Der traum von Liesch en Müller». «Schwarzer Kies».   |
| 1945 | «Unter den brucken».  | 1962 | «Das haus in Montevideo» («La casa de Montevideo»). «Die rote».   |
| 1947 | «Injenen tagen».  | 1964 | «Lausbubengeschichten».   |
| 1948 | «Der apfel ist ab».   | 1970 | «Die feuerzangenbowle».   |
| 1950 | «Epilog». «Konigskinder».   |      |   |
| 1951 | «Weisse Schatten». «Die letzte brucke» («El último puente»).              |      |   |
| 1953 | «Kapt'n bay-bay».   |      |   |
| 1954 | «Bildnis einer unbekannten».  |      |   |
| 1955 | «Des Teufels general». «Ludwig II» («El Rey Loco»). «Himmel ehne sterne». |      |   |

# Klaus Kirschner

Nace en 1933. Estudió filología y obtuvo la licenciatura en el Instituto de Cinematografía de Munich. Desde 1959 ejerció como guionista y director de cortometrajes, así como productor de un sinfín de documentales para TV. Más tarde dirige «Mozart, a childhood chronicle» con la que es galardonado con el Premio Nacional de Cinematografía en 1977 y el Premio de la Crítica.

«Encuentros con la música» es su segundo largometraje.

1977 «Mozart a childhood chronicle».

1978 «B minor mass, Ana's encounter with the music of Johann Sebastian Bach».

## Murray Lerner

Todas las películas de Murray Lerner han obtenido algún premio importante en algún festival. Su «Witch doctor» («Médica hechicera») recibió un premio en el Festival de Venecia «To be a man» («Ser un hombre») ganó la Cinta Azul en el Festival de Cine Americano, igual que «Unseen journey» («Viaje no visto») que recibió también un Águila de Oro y primer premio de su clase en el Festival de Venecia. «Festival», un documental de larga duración sobre Bob Dylan, ganó el premio San Giorgio en la Mostra veneciana y la nominación al Oscar. Por «The return» («El regreso») recibió un premio Christopher y un primer premio en el Festival de Cine Americano. «Search for the lost self» («La búsqueda del yo perdido») venció también en este festival.

Licenciado en 1948, es actualmente crítico visitante de arte en la Universidad de Yale, donde enseña técnicas avanzadas de filmación.

# Daniel Mangrane

Nace en Tortosa (Tarragona) el 18 de marzo de 1910. Profesor intendente mercantil, doctor ingeniero químico, profesor de la Universidad Técnica de Berlín, doctor honoris causa de la Universidad de Río de Janeiro, autor de varias obras científicas sobre química. Entra en el cine como consejero delegado de S. Huguet, S.A., de la que llegó a ser vicepresidente del Consejo de administración.

- 1951 «Parsifal» (co-dirigida con  
Serrano de Osma).  
1953 «El duende de Jerez».

## Susanne Osten

Nace en Estocolmo, hija de un conocido crítico de cine, Gerd Osten. Estudió Historia del Arte y Literatura mientras trabajaba en el teatro para estudiantes durante la década de los sesenta. Desde 1975 trabaja en el Teatro Municipal de Estocolmo dirigiendo diversas obras para público infantil, cuyo tono experimental no le ha impedido obtener una cierta popularidad. En 1982 dirige su primer largometraje «Our life is now». Algunos años más tarde le ofrecen dirigir una película de aventuras con gran presupuesto, proyecto que rechaza para realizar «Bröderna Mozart». La idea de este film nace cuando su compañero en la vida real, que interpreta el papel principal, dirige una ópera en Estocolmo y cae en la cuenta de que el género necesita mayor impulso para acabar con el amaneramiento.

Descubrió grandes posibilidades dramáticas que podían ser útiles para revitalizarlo. Con estas ideas produce «Don Giovanni», un «Don Giovanni» que no sólo retrata a un trágico seductor sino muestra algunos aspectos que excitan más la curiosidad del gran público: una comedia con un héroe tragicómico, insistiendo más en el lado conmovedor del carácter que en su poder sobre las mujeres.

«Bröderna Mozart» se produjo con un presupuesto muy escaso, tanto que se rodó rápidamente. La directora y su operador, Hans Welin, habían confeccionado un guión en el que cada plano estaba diseñado y preparado para que los actores supieran previamente cada movimiento. La cámara y las luces estaban dispuestas de tal modo que dejaban un gran margen de libertad a la hora de la puesta en imágenes.

# Tony Palmer

Nace el 29 de agosto de 1941 en Londres. Tras graduarse en la Universidad de Cambridge en 1964 ingresó en el proyecto de preparación de directores de la BBC/TV. comenzando en 1966 a trabajar como ayudante de dirección con Ken Russell y Johathan Miller. Inmediatamente fue ascendido a productor en la serie televisiva *How it is*. En los años ochenta ha realizado cuatro documentales para la London Weekend Television, *South bank show*.

- |  |  |
|--|--|
| 1968 «All my loving». «Cream last concert».  | 1979 «The space movie».                                  |
| 1969 «How it is».  | 1980 «A time there was».                                 |
| 1970 «Collosseum and juicy Lucy». «Fairport convention and Matthews southern comfort». | 1981 «At the haunted end of the day». «Death in Venice». |
| 1971 «200 motels, 200 motels». «Glad all over».  | 1983 «Wagner».   |
| 1972 «Bird on a wire».   | 1984 «Once at a border». «Puccini».                      |
|  | 1985 «God rot tunbridge wells!»                          |
|  | 1987 «Maria». «Mozart in Tokyo». «Testimony».            |

# Jean Pierre Ponnelle

Nace en París en 1932. Cursa estudios en la Universidad de Estrasburgo y de La Sorbona en París (Literatura, Música e Historia del Arte). Más tarde ingresa en la Escuela de Arte donde recibe clases de pintura con Ferdiand Leger y Maler, entre otros.

Entre 1952 y 1959 trabaja como decorador y figurinista en diversos teatros alemanes, así como en la Ópera de Viena, San Francisco y Roma. Entre 1959 y 1961 hace el servicio militar en Argelia. A su regreso continúa su carrera como director ocupándose de la puesta en escena de óperas internacionales. Entre sus mayores éxitos figuran un ciclo sobre Mozart en el Teatro de la Ópera de Colonia, un ciclo sobre Monteverdi con Nikolaus Harnoncourt en la Ópera de Zurich, la primera puesta en escena de «Lear», de Reimanns en Munich. A partir de 1972 realiza una serie de películas cuyo hilo argumental se nutre de diversas óperas.

- |   |   |
|---|---|
| 1972 «Der barbier von Sevilla».                                 | 1981 «La Cenerentola».                                  |
| 1974 «Madame Butterfly».  | 1982 «Rigoletto». «Idomeneo».                           |
| 1976 «Die Hochzeit des Figaro».                                 | 1983 «Tristan und Isolde». «Mannon». «Die Zauberflöte». |
| 1978 «L'Orfeo».   | 1986 «Cardillac». «Mitridate, Re di Ponto».             |
| 1979 «Die Krönung der Poppea». «Il ritorno d'Ulisse in Patria». | 1988 «Cosi fan tutte».                                  |
| 1980 «Titus».   |   |

# *Petr Ruttner*

Petr Ruttner nace en Praga el 4 de junio de 1942. Licenciado por la Facultad de Cine y Televisión de la Academia de las Artes Musicales de Praga.

Ha dirigido cerca de cincuenta filmes para el cine y la televisión. La mayoría de su filmografía se compone de películas sobre arte y documentales biográficos sobre grandes creadores de la pintura.

## Carlos Serrano de Osma

Nace en Madrid el 2 de enero de 1916 y fallece en julio de 1983. De 1933 a 1936 colabora como escritor y crítico en las revistas cinematográficas de la época («Popular Film», «Cinegramas», «Gran Film», «Radiocinema»). Después de la guerra fue crítico de Radio España. Sigue colaborando en diversas publicaciones y funda y dirige la revista «Cine Experimental». Es nombrado vicedirector del IIEC y profesor de realización artística. Durante la guerra civil se incorpora al equipo cinematográfico del Partido Comunista de Madrid. Explicó un curso de dirección en el Centro Experimentale di Cinematografia de Roma.

Realizó programas para TVE, entre otros durante una época, «Tele-Club». Fue director de las productoras «Industrias Fílmicas Españolas» (INFIES) y «Visor Films». Ha dirigido cortometrajes («Silicosis», «Infancia recobrada», «Ávila», etc.) y ha sido productor de los largometrajes («La jaula sin secretos» y «Los caballeros de la antorcha»).

La tertulia cinematográfica que presidió durante algún tiempo fue el embrión de la revista «Cine Experimental» de corta vida y del futuro IIEC. Defensor teórico de lo que él llamaba «Cine telúrico», tuvo la audacia de llevar a la pantalla «Abel Sánchez», de Unamuno, donde trató de poner en práctica sus teorías. Contó para ello con la colaboración del fotógrafo Foriscot, que iluminaba los planos dejando en negro los fondos e incluso los personajes. Este manierismo fotográfico se repetiría en «Embrujo» y «La sirena negra», la primera con la pareja Lola Flores-Manolo Caracol, y la segunda un drama pasional. Pero ni el folklorismo surrealista de «Embrujo» (con tales intérpretes, además) ni el barroquismo de «La sirena negra» dieron buen resultado. Serrano de Osma volvería a tentar su vía en «La sombra iluminada» y «Parsifal», con el tema wagneriano de por medio, con similar fracaso. Entre tanto, un filme anticomunista («Rostro al mar») y una película inacabada por falta de presupuesto («Cercos de ira», de la que era guionista Berlanga). Su carrera concluye con un intento de homenaje a la famosa «La Parrala», encarnada por Mikaela, pero el filme no pasó del consabido folklorismo. La obra cinematográfica de Serrano de Osma es realmente singular y original a pesar de lo poco brillante de sus resultados. Trató de hacer un cine distinto, intelectual y culto. Y en aquella época, sólo eso era ya un mérito y una audacia. La cosa, sin embargo, no pasó de ahí.

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 1946 «Abel Sánchez».                  | 1960 «La rosa roja».                              |
| 1947 «Embrujo». «La sirena<br>negra». | Como co-realizador:                               |
| 1948 «La sombra iluminada».           | 1951 «Parsifal».                                  |
| 1950 «Cercos de ira» (inacabada).     | 1954 «Tirma»/«La principessa de-<br>lle Canarie». |
| 1951 «Rostro al mar».                 |   |

## Hans Jürgen Syberberg

Nace en 1935 en Pomerania (Alemania). Cursa estudios del Arte y de Literatura alemana, licenciándose con una tesis sobre el escritor Friederich Durrenmatt. A partir de 1963 empieza a trabajar en el medio televisivo, en el que desarrolla una amplia actividad. En 1965 realiza un largometraje que no consigue gozar de difusión comercial, y al año siguiente rueda un corto en 16 mm. titulado «Wilhelm von Kobell». Con el filme «Der grafen pocci» (1967) inicia su carrera cinematográfica para ya emprender un nuevo rumbo que le conducirá a su definitiva consolidación. Ha publicado gran cantidad de textos acerca de sus propios filmes, y muchos de ellos están agrupados en el volumen «Syberbergs Filmbuch».

- |  |   |
|--|---|
| 1965 «Fritz Kortner ubt: kabale und liebe» (guionista).<br>«Romy anatomie eines gesichts» (guionista).   | 1970 «San Domingo» (guionista y productor). «Nach meinem letzten umzug» (guionista, productor y montador).      |
| 1966 »Kortner spricht monologe fur eine schallplatte» (guionista y productor).   | 1972 «Ludwig II: Requiem fur einen jungfraulichen» (guionista y productor).                                     |
| 1968 «Die grafen pocci-einige kapitel zur geschichte einer familie» (guionista y productor). «Scarabea wuevue erde braucht ein mensch?» (guionista). | 1973 «Le cuisinier de Ludwig». 1974 «Karl May». 1976 «Winifred Wagner und die geschichte des hauses Wahnfried». |
| 1969 «Sex business-made in passing».   | 1977 «Hitler ein film aus deutschland». 1982 «Parsifal» (guionista).  |

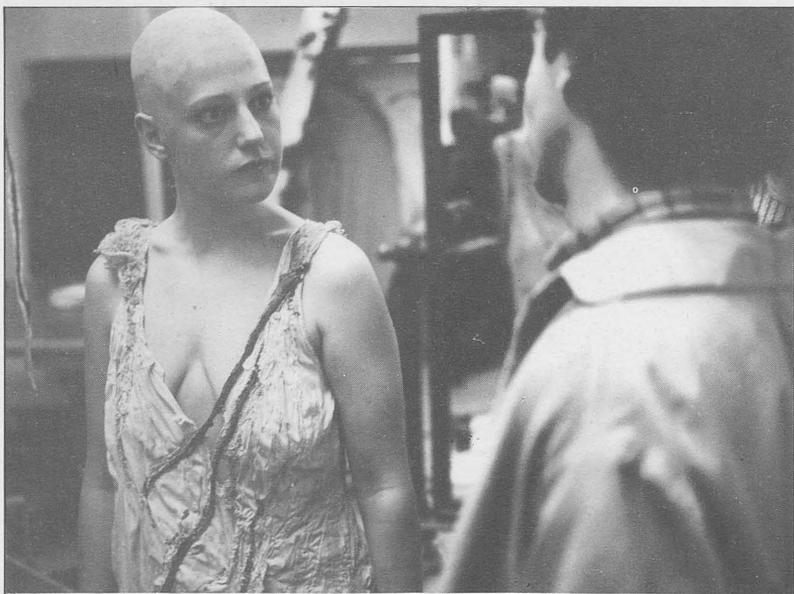
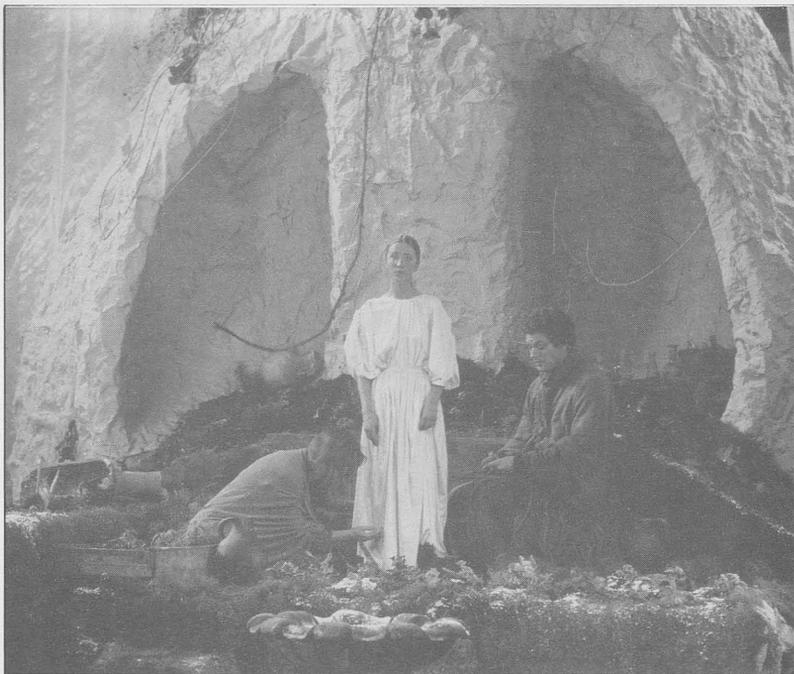
# Luchino Visconti

Nace en Milán el 2 de noviembre de 1906 y fallece el 17 de marzo de 1976 en Roma. Su padre, Giuseppe Visconti, duque de Modrone, era empresario teatral, pese a lo cual la primera gran pasión del joven Visconti fueron las carreras de caballos. Es a partir de 1935 cuando se interesa por la decoración y el cine. En Londres toma contacto con Alexander Korda, pero sus proyectos con él fracasan y en 1936, durante el Frente Popular francés, efectúa un viaje a París. Es allí donde conoce a Jean Renoir, con quien colabora en calidad de ayudante de dirección y figurinista («Les bas-fonds», «Une partie de campagne»). Viaja después a Estados Unidos, donde conoce la industria hollywoodiense, trasladándose de nuevo a Italia y volviendo a ser ayudante de Renoir en «La Tosca», filme que terminaría Karl Koch al abandonar Renoir el rodaje ante la perspectiva de la Segunda Guerra Mundial. Por esta época Visconti se inicia profesionalmente en el teatro como decorador. Con «Ossessione» (1942), adaptación de la novela de James M. Cain «El cartero siempre llama dos veces», se produce su debut en el largometraje. Durante la guerra toma parte activa en la Resistencia, siendo encarcelado y torturado por las fuerzas fascistas y estando a un paso de ser fusilado. Interesado siempre por la escena, Visconti dirigió algo más de medio centenar de montajes teatrales y operísticos, entre los cuales se encuentran: «Les parents terribles», de Cocteau; «The Fith Column», de Hemingway; «Huis Clos», de Sartre (1945); «The Glass Menagerie», de Tennessee Williams (1946); «Troilus and Cressida», de Shakespeare (1949); «Las tres hermanas», de Chejov (1952); «Medea», de Eurípides (1953); «La Traviata», de Verdi (1955); «Froken Julie», de Strindberg (1957); «After the fall», de Arthur Miller (1965) y un largo etcétera. Cabe destacar su montaje, en 1957, de «Maratona di Danza», ballet basado en un argumento propio.

1945	«Giorni di gloria».	(«Noches blancas»).
1942	«Ossessione».	1960 «Rocco e i suoi fratelli»
1948	«La Terra trema».	(«Rocco y sus hermanos»).
1951	«Appunti su fatto di cronaca» (cortometrajes). «Bellissima» («Bellísima»).	1962 «Boccaccio 70» («Bocaccio 70», episodio «Il lavoro» —«El trabajo»—).
1953	«Siamo donne» («Nosotras las mujeres», 4.º episodio). «Senso» («Senso»). «Le noti bianche»	1963 «Il Gatopardo» («El Gatopardo»).
		1965 «Vaghe stelle dell'Orsa» («Sandra»)

- 1966 «Le Streghe» («Las brujas», episodio «La strega bruciata viva» —«La bruja quemada viva»—).
- 1967 «Lo straniero» («El extranjero»).
- 1969 «La caduta degli dei» («La caída de los dioses»).
- 1970 «La morte a Venezia» («Muerte en Venecia»).
- 1973 «Ludwig» («Luis II de Baviera»—«El Rey Loco»).
- 1974 «Gruppo di famiglia in un interno» («Confidencias»).
- 1976 «L'innocente» («El inocente»).

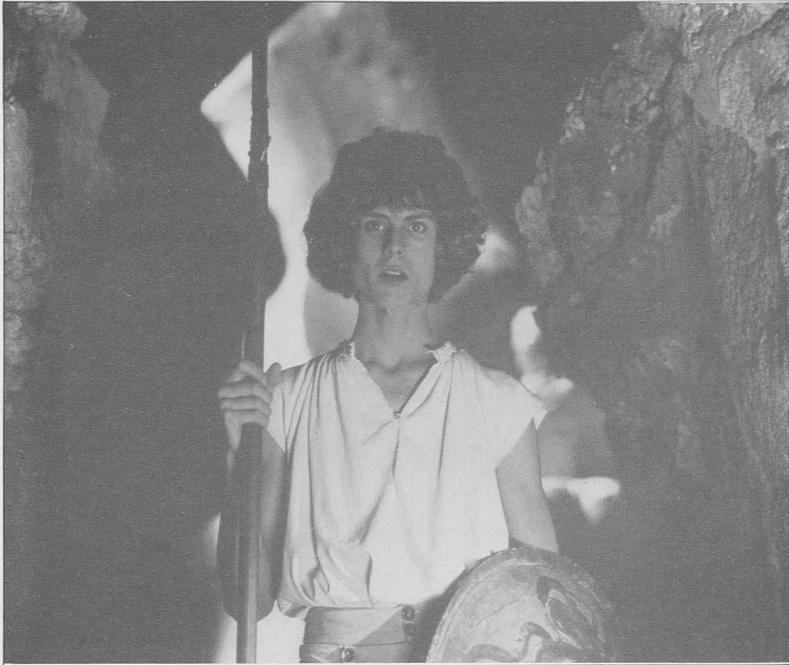
# Apéndice fotográfico



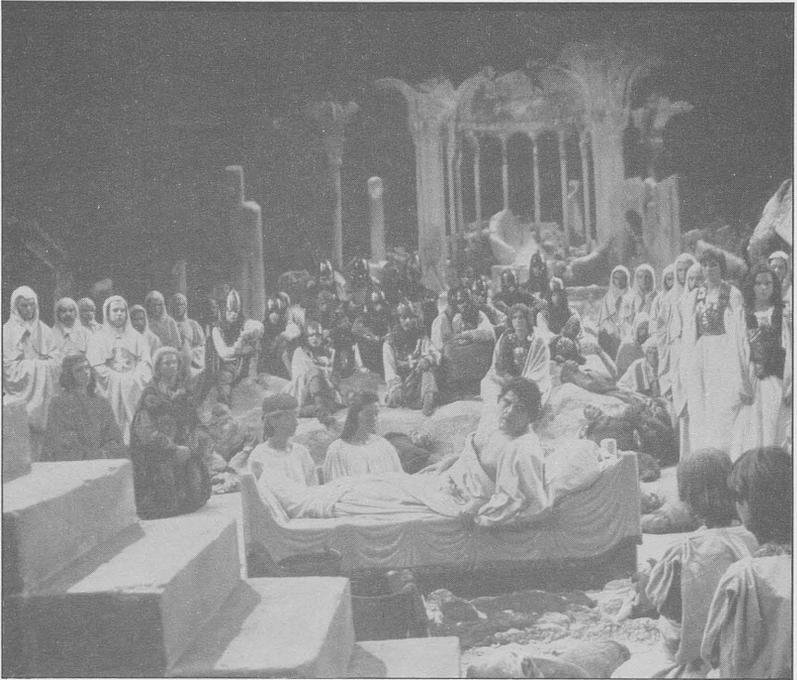




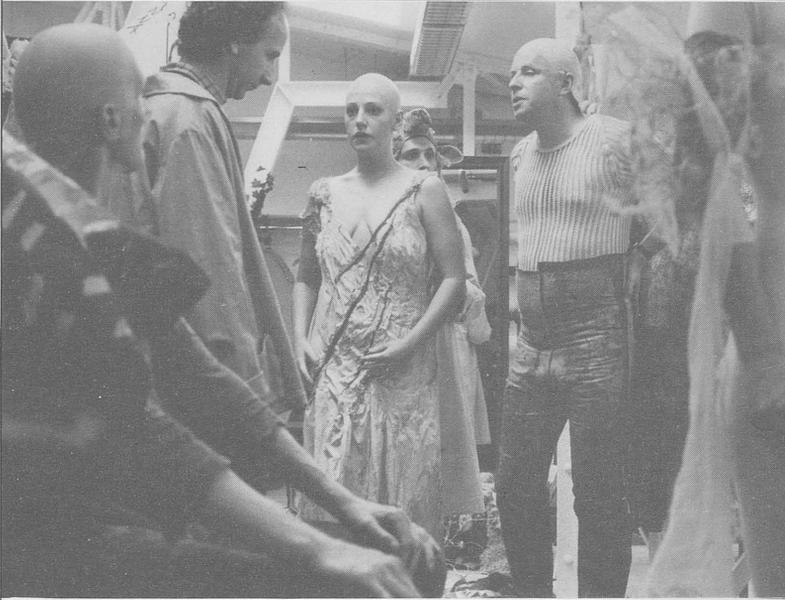
Luis II de Baviera  
Parsifal



Brøderna Mozart  
Parsifal



König Ludwig II  
Parsifal





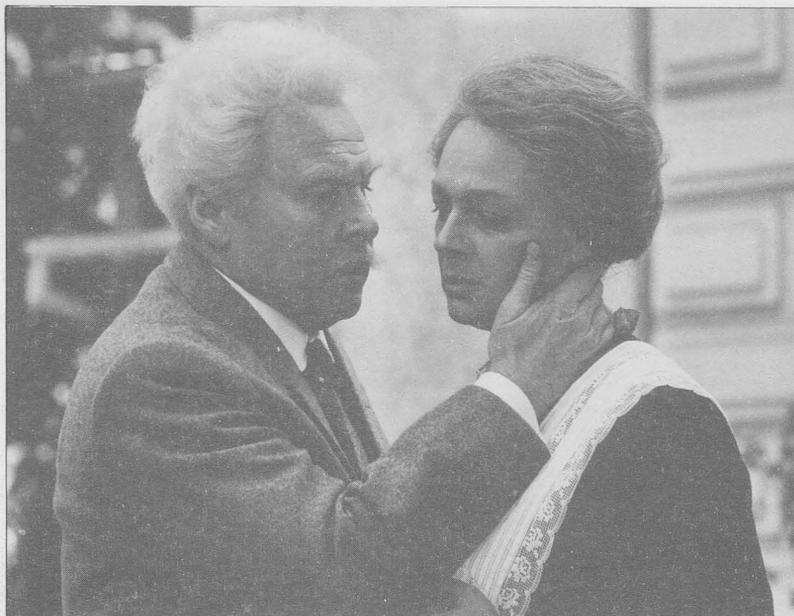
Parsifal  
Lev s bílou hrívou

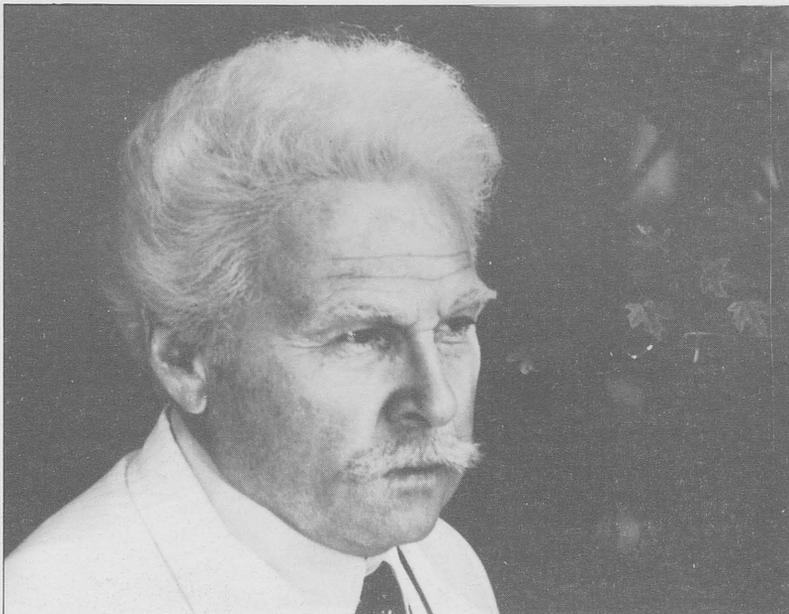




Lev s bílou hrívou  
Rigoletto



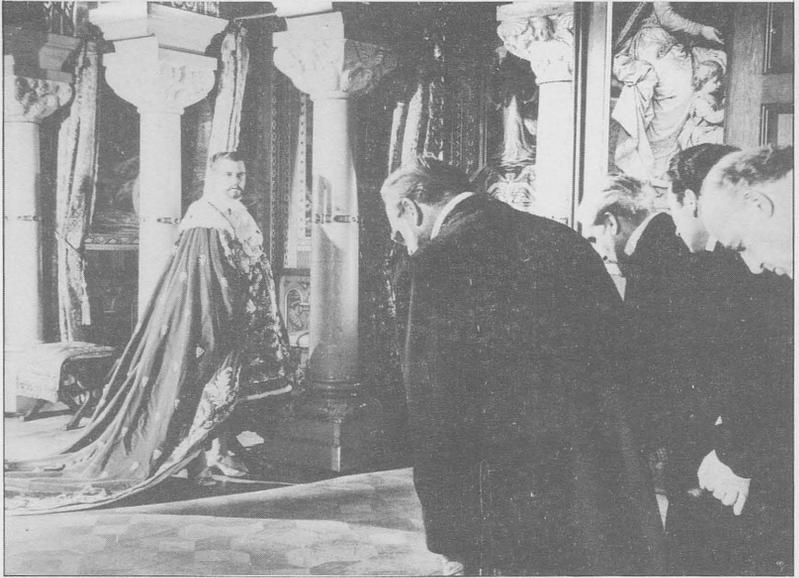




Lev s bílou hrívou  
Ludwig







**OTRAS PUBLICACIONES**

*Mitos y Estrellas*

*Guarapo*

*Galdós en la pantalla*

*El cine alemán de la posguerra*



**DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA**  
**VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES**  
**GOBIERNO DE CANARIAS**