

## CULTURA Y OCIO |

## DE LIBROS

El tema de la semana

● La editorial Fórcola publica una colección de ensayos en los que se analiza desde diversos puntos de vista la relación de la figura, la personalidad y la música de Wagner con el universo del cine, desde los pioneros hasta nuestros días

# EL TIEMPO DE LOS NIBELUNGOS

**WAGNER Y EL CINE. DE LAS PELÍCULAS MUDAS A LA SAGA DE STAR WARS**

Jeongwon Joe y Sander L. Gilman, editores. Traducción de Juan Lucas y David Rodríguez Cerdán. Fórcola, Madrid, 2018. 600 págs. 39,50 euros.

Pablo J. Vayón



Roma. El Coliseo. La masa grita enardecida ante un escenario salpicado de cadáveres. El emperador Cómodo (Joaquín Phoenix) baja sonriente a la arena para preguntar al vencedor del combate por su filiación. "Mi nombre es Gladiador", responde Máximo (Russell Crowe) antes del famoso alegato en el que desvela a su rival tanto su identidad como su sed de venganza. De fondo, unos oscuros acordes en modo menor han ido desenvolviéndose hasta configurar un perfil melódico que a cualquier melómano le resultará familiar como reminiscencia de la *Marcha fúnebre* de *Sigfrido*, esa misma que dos décadas antes había explotado de forma intensa John Boorman en *Excalibur*.

En efecto, en su banda sonora para *Gladiator* de Ridley Scott, Hans Zimmer evoca intencionalmente el ciclo del *Anillo* de Wagner, y no lo hace sólo por el hecho de que los sonidos wagnerianos hayan quedado ligados en nuestra cultura a determinados significados estéticos (la majestuosidad, el heroísmo, la lucha...), sino también por una elemental asociación política, la del compositor alemán con el nazismo, que es soportada tanto por la banda sonora como por otra infinidad de detalles de la película, hasta el punto de que, por momentos, la Roma de Scott parece el Núremberg de 1934, tal y como Leni Riefenstahl lo mostró en *El triunfo de la voluntad*.

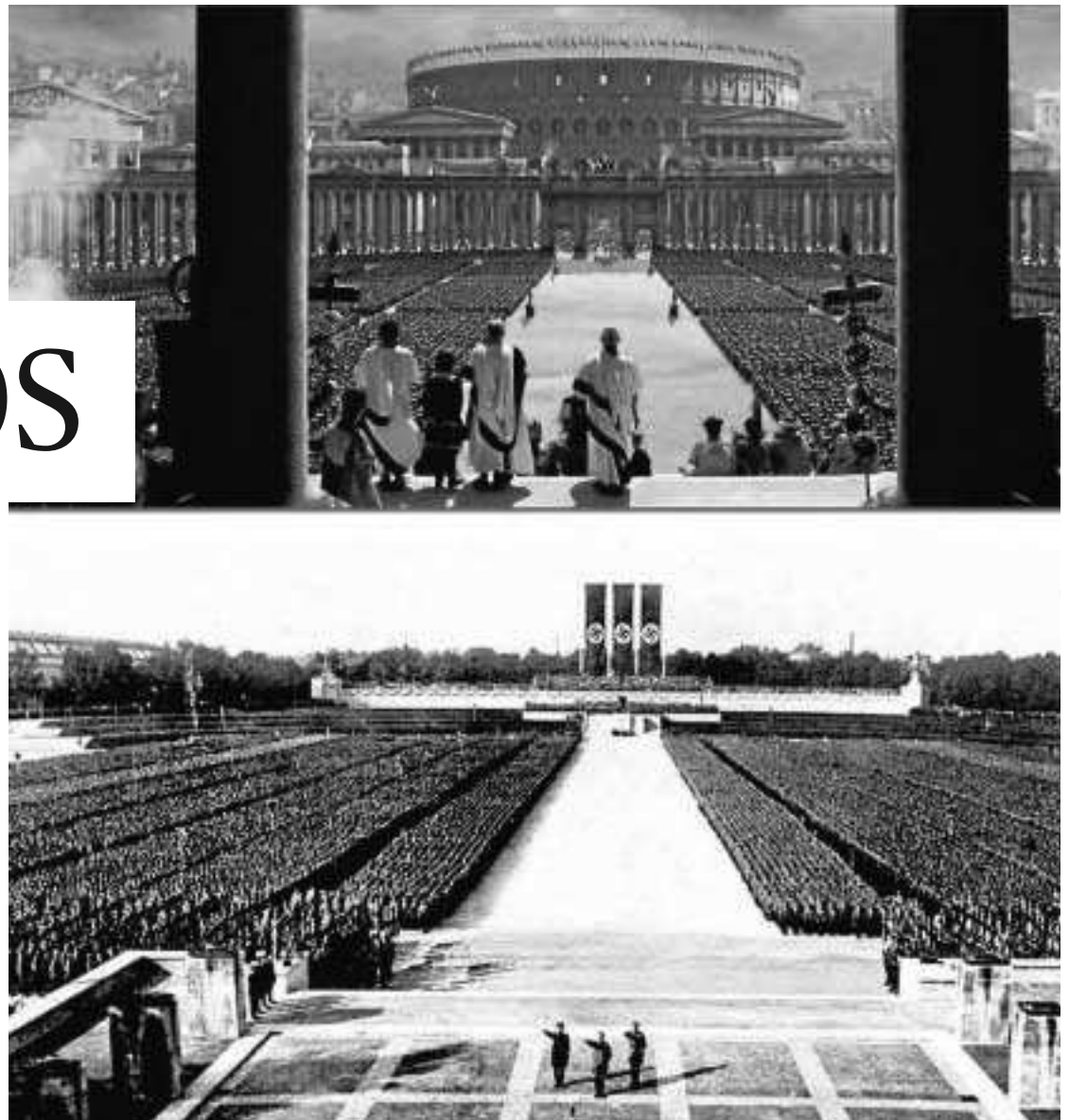
Antes de que esta simple asociación política fuera posible, en la época del cine mudo, Wagner había sido ya invocado por teóricos de las primeras experiencias musicales cinematográficas, sobre todo por tres razones: 1) el uso del tan wagneriano *leitmotiv*, que aportaba linealidad a la trama, reforzando así el montaje en continuidad; 2) la orquesta oculta al público en el foso hundido de Bayreuth, que era sólo una parte del deseo de invisibilidad del propio espacio teatral, algo que cumple perfectamente el cine; y 3) la idea de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, aspiración máxima del compositor alemán, que muchos pensaron que el nuevo arte cinético había pasado a representar.

Todas estas ideas han sido luego puestas en duda y pasadas por el tamiz de la crítica rigurosa. Para Adorno y Horkheimer, por ejemplo, la fragmentación incluso de las óperas más pretendidamente fluidas de Wagner rompe de raíz la idea de la *Gesamtkunstwerk*. Adorno iba incluso más allá, al acusar a Wagner de preparar el arte absoluto, autónomo de la música para su degradación en el cine. Algunos teóricos han rechazado también que sea la concepción de los motivos conductores la aportación más

La política es referencia esencial en la relación de Wagner con el cine

evidente de Wagner al universo cinematográfico, y apelan al juego de significados retóricos, que proviene de la *teoría de los afectos*, heredada por Wagner del Barroco e incorporado a la música fílmica desde sus inicios.

De cualquier modo, más allá de consideraciones formales o estéticas, sigue siendo la política una



En 'Gladiator', Ridley Scott presentó la Roma imperial como un trasunto del Núremberg de 1934 de Leni Riefenstahl.

de las referencias históricas esenciales en esta relación del compositor con el cine. Las películas de Hollywood de los años 40 citaban a Wagner para significar la Alemania de Hitler, pero a la vez trataron de replicar la propaganda nazi, que por supuesto incluía su música, reinterpretándola en un sentido opuesto al que se le otorgaba en el imaginario alemán. Así, la música de Wagner llegó a funcionar como símbolo de las estrategias representativas tanto del nazismo como del antinazismo. Esta carga política afectó notablemente a la recepción de la música wagneriana de la posguerra, también en los autores del nuevo cine alemán de los años 70, que con excepciones optaron por eludirla. Esas excepciones son desde luego formidables: Syberberg, Herzog, Reitz o Kluge no sólo aceptaron el reto de reintegrar a Wagner en la cultura alemana a través de sus películas, sino que lucharon por rescatarlo de la trivialización en el que lo había convertido Hollywood, con sus marchas nupciales y sus valquirias ca-

balgando por doquier.

Este libro que ahora edita Fórcola en español apareció en Estados Unidos en 2010 y analiza desde diversos puntos de vista la poliédrica relación de la música y la figura de Wagner con el universo del cine. Son en total dieciocho ensayos divididos en cinco partes (*Wagner y el cine mudo*, *Resonancias wagnerianas en la música de*

El 'Tristan Project' del videoartista Bill Viola es materia de los dos últimos ensayos

*cine*, *Wagner en Hollywood*, *Wagner en el cine alemán*, *Wagner más allá de la banda sonora*), por los que desfilan Max Steiner, Dmitri Tiomkin y Bernard Herrmann, Fritz Lang, Thea von Harbou y sus nibelungos, se estudia la especial relevancia de Wagner para el cine negro y la ciencia ficción, se analiza el hiperrealismo viscontiano

en *Ludwig*, se atiende a la caricaturesca y deformante presentación del enemigo japonés en historietas de Bugs Bunny durante la SGM o se profundiza en cómo un convencional *biopic* de ficción de Jean Negulesco (*Humoresque*) se transfigura en un final apoteósico gracias en buena medida al uso del *Liebestod* de *Tristán e Isolda* (que inspiró el título en español de la película: *De amor también se muere*). Es sin duda este gran drama musical wagneriano el que más estudios ha acaparado. El *Tristan Project* del videoartista Bill Viola, estrenado en 2007 y que el Teatro Real de Madrid propuso hace cuatro años, es materia de los dos últimos ensayos del volumen. Una entrevista con Viola, que figura como apéndice, apunta esta mirada final sobre uno de los elementos esenciales de la dramaturgia wagneriana, eso que Adorno llamó el *tiempo detenido*, mejor atrapado por el arte visual de Viola y su *tiempo cautivo* que por la perspectiva lineal que ha alimentado de forma general la historia fílmica de occidente.