

# Una nueva ópera

## *A new opera*

José Sánchez Sanz

Universidad Europea de Madrid

[joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es](mailto:joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es)

Recibido: 11-3-2016  
Aceptado: 31-4-2016



---

### Resumen

Si algo ha marcado al género operístico desde sus inicios ha sido el público que ha asistido a los espectáculos que se representaban en sus teatros. En el siglo XX, con la aparición del cine, la ópera sufre una crisis de audiencia, el público tiene un espectáculo masivo al que asistir, más económico y más cercano al consumo cultural dominante. La ópera pasa a convertirse en un espacio para una élite capaz de pagar los altos precios de los abonos. En la actualidad diversas decisiones tomadas por teatros de ópera están provocando que el interés por el género crezca en una sociedad posmoderna en la que la tecnología parece haber agotado los límites espaciales y temporales. Óperas con libretos basados en películas o en personajes de la contemporaneidad, que exhiben prodigios técnicos visuales y sonoros, realizados éstos por grandes figuras del arte y del diseño. Un concepto de la ópera que vuelve a ser un espectáculo que abarca todas las disciplinas, y que ha asumido la evolución que la tecnología ha aportado a éstas con total naturalidad.

**Palabras clave:** ópera, cine, élite, industria, narración, tecnología.

---

### Abstract

If there's something that have left a mark in the opera genre from the beginning is the audience that have gone to its stage shows. In the 20th century, with the rising of cinema, opera came to a crisis, the audience had another mass show to assist, cheaper and closer to the way of cultural consumption on that times. Opera became a place for elites capable, those who can high prizes of the season tickets. Nowadays, some decisions taken from Opera Halls all over the world, are increasing interest in the genre in a postmodern society where technology seems to have dried up its limitations in space and in time. Operas with librettos based on films or in contemporary characters, operas that show technical wonders in sound and image made by great names in art and design. An idea of opera that reminds to those times, when it was a show that implied all the artistic disciplines and assumed the evolution of technology in a natural way.

**Key words:** Opera, Elite, film, Industry, Marrative, Technology.

---

### Sumario

1. Introducción | 2. Metodología de trabajo | 3. La crisis de la ópera | 4. El cine y la crisis de la ópera | 5. Los pioneros de la música en el cine: La ópera dirigida a la gran pantalla | 6. La sala de cine y el teatro de ópera | 7. La ópera y los nuevos medios | 8. Una nueva ópera | Referencias bibliográficas

---

### Cómo citar este artículo

Sánchez Sanz, J. (2016): "Una nueva ópera", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 135-147. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.99>

## 1. Introducción

Vivimos unos tiempos de puesta en cuestión de la funcionalidad y la sostenibilidad de espectáculos que tuvieron su época de florecimiento en épocas pasadas. La ópera en la actualidad vive una época de recuperación gracias a programas que favorecen su acceso; como son la rebaja de precios de las entradas en general o específicamente indicadas para determinadas franjas de edad, o los programas específicos de formación de públicos que fomentan la asistencia de sectores de la sociedad que han sido tradicionalmente más reacios al elitismo inherente al espectáculo. Bien es cierto que aquellos años de florecimiento tuvieron lugar en unos tiempos en los que el público no tenía muchas ofertas para emplear su ocio, ya fuese por falta de tiempo o de recursos económicos, pero la intención de los grandes empresarios de ópera en el siglo XIX era la de facilitar el acceso a las masas a sus salas convirtiéndose en el espectáculo central dentro de la oferta del momento. A pesar de ello, fue un coto privado para las clases altas que empleaban su espacio como lugar para desarrollar su actividad social. Esto no significaba que clases medias burguesas, incluso bajas, quedaran marginadas. No participaban de la actividad social de la élite, ellos tenían la suya propia, y de esta forma se creaba un microcosmos social en el que cada estrato cumplía su función. El significado político y social que llegó a tener la ópera durante el siglo XIX movió a naciones enteras para defender sus derechos, y en gran parte impulsó a la ciudadanía europea a tomar las riendas de la situación reclamando aquello que consideraban justo. A partir del siglo XX la ópera perdió esa fuerza y ese significado, incluso muchos de los mejores compositores del momento prefirieron centrarse en géneros que les resultaban más favorables para el lenguaje que utilizaban en su discurso musical y llegar a otro tipo de público.

La ópera ha vivido y vive de un pasado glorioso, en el que los estrenos ocupan una mínima parte de las programaciones de los teatros. Las temporadas se nutren en gran parte de revisiones y reinversiones de obra compuesta en siglos previos, mientras que las presentaciones de ópera contemporánea se ciñen a propuestas que tengan cierta respuesta positiva asegurada. Los tiempos de los grandes beneficios de los teatros de ópera han derivado en una época en la que la supervivencia depende en gran parte de las ayudas públicas o de el alquiler de los espacios para otro tipo de actividades fuera del repertorio del género, con cierta pretensión de subir de nivel intelectual sus propuestas. El sentido de la ópera se perdió en la primera mitad del siglo XX, pero nunca se puede decir que el género esté muerto. Es la obligación de la sociedad y de los creadores el darle el sentido que necesitaría en el tiempo actual.

## 2. Metodología de trabajo

Para realizar un análisis de las posibilidades de que dispone la ópera actual para encontrar un significado en la nueva sociedad hay que comenzar fijando el punto en el que comenzó su crisis. Durante el segundo cuarto del siglo XX y en paralelo al surgimiento de las grandes corrientes estéticas de la vanguardia musical se produjo dicha crisis, y sus consecuencias se hicieron clave en el desarrollo consecuente en el pasado siglo. La distanciación de los creadores de su audiencia tradicional por medio de propuestas que costaba que fuesen comprendidas por el público, fue una razón, lo que derivó a que la sociedad se decantara por otros espectáculos más instalados en la contemporaneidad industrial, de fácil consumo y comprensión. La popularización de la cultura crea un nuevo espacio cultural que en un primer momento va a generar rechazo en los intelectuales, pero que poco a poco va a ir calando en el ambiente y convirtiéndose en pieza esencial de la oferta cultural del siglo XX. La alta cultura y la cultura popular se funden en un nuevo desarrollo a la altura de una sociedad moderna que ya no utiliza las barreras físicas para separar a sus clases. En el siglo XXI, en una época en la que los tiempos por un lado se acortan al reducirse las distancias gracias a las comunicaciones, y en el que el consumo produce que todo esté disponible, existe una necesidad de espacios en los que se vivan experiencias que detengan a las personas para dejar espacio a la reflexión. Esa razón de la ópera, que desde su inicio se planteó como apuesta que arrebatara la potestad que la Iglesia tenía sobre la música de alta cultura, es la que han olvidado años de grandes espectáculos y de empresarios ambiciosos a la búsqueda de la megalomanía y el beneficio económico. La ópera es un género que debe estar adaptado a su tiempo y a la reflexión sobre su entorno. Una ópera que vuelva a mover social y políticamente, aunque no sean ya tiempos para los grandes himnos.

### 3. La crisis de la ópera

Adorno, en el capítulo que dedica a la ópera en su libro *Introducción a la Sociología de la música*, realiza una larga reflexión sobre la crisis de público que sufrió el espectáculo operístico entre los años 20 y 30. Las razones que aduce un analista como él al por qué de este cambio es, sobre todo, la decadencia de un género. La ópera, para una sociedad que entraba en la época postindustrial, era un espectáculo histriónico de difícil asimilación, "la ópera parecía confinada a los especialistas" (2009: 256). La separación entre compositores y público llegaba cuando los primeros abandonaron el lenguaje tradicional y experimentaron con lenguajes que, en muchos de los casos, eran difíciles de entender por los espectadores. A medida que los compositores exploraban ámbitos cada vez más recónditos, empezó a parecer que escribían los unos para los otros (Blanning 2011: 99-100). A ese sentimiento se le suma la renuncia de los compositores más importantes de aquellos años a la composición de obras dentro del género, y experimentar con formatos escénicos mucho más reducidos en cuanto a medios y duración. Las obras del Schönberg expresionista, de menos de media hora de duración llevan los subtítulos de "monograma" y "obra dramática con música". Lo mismo sucede con Stravinsky cuando experimenta con pequeños formatos escénicos como la *Historia de un soldado* (1918) y *Renard* (1916). Los actores se separan de su propio canto; el mecanismo de identificación es desafiado de manera tan radical como posteriormente en la teoría de Brecht (Adorno, 2009: 257-258).

La conclusión a la que llega tras su disertación es que el cine es la propuesta que a partir de esa época va a recoger el testigo en tanto a espectáculo masivo con unas condiciones similares en su representación; "al entendimiento de alguien adiestrado a poner atención en el cine o a distinguir si cada aparato de teléfono o cada uniforme son auténticos, tenía que parecerle descabellado, por lo visto, todo lo que de modo inverosímil se finge en cada ópera, aunque esta tuviese por héroe a un mecánico" (Adorno, 2009: 256). Para un público acostumbrado a la sala de cine y a la ilusión de realismo que éste presentaba, la ópera se convertía en un espectáculo falso y vacío. Las transformaciones que el cine había llevado a la ópera llegaban incluso a afectar al concepto social de ésta; "como signo visible del aspecto social de la crisis de la ópera nos basta el hecho de que en Alemania, después de 1945, en el lugar de los teatros de la ópera destruidos, los nuevos teatros reedificados suelen tener el aspecto de salas de cine y están desprovistos de uno de los emblemas característicos del antiguo teatro de ópera, los palcos. La forma arquitectónica de los teatros contradice casi todo lo que se ejecuta en ellos" (Adorno, 2009: 264-265). En este caso Adorno señala, de forma negativa, un elemento a destacar; la no existencia de palcos produce que el público se siente en espacios similares sin tener en cuenta la clase social. Los palcos eran utilizados por las élites para reservar su disfrute del espectáculo separados de la plebe, y eran estas mismas élites las que convertían la representación en un acto social en el que estaban más pendientes de lo que pasaba fuera del escenario que dentro.

Como relata Tim Blanning en su texto *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*; "en la sala del Palais Royal de París en la que se representaban las tragedias lyriques de Lully, los tabiques entre palcos no estaban orientados hacia el escenario, sino hacia los palcos del lado opuesto: Los palcos del sexto piso eran los más cotizados a pesar de ser los que tenían peor vista, pues sus ocupantes podían ver a todo el público" (2011: 206). Sin embargo, el cine acabó con esta vivencia del espectáculo, la película pasaba a ser el centro de atención, ya que la oscuridad absoluta de la sala no permitía otra cosa salvo la intimidad que producía la cercanía. Por ello, el acto social en las proyecciones cinematográficas se dejaba para la después de la finalización del evento. La visión casi apocalíptica de Adorno de la transición entre espacios de representación parte sobre todo del concepto negativo que defendió en sus textos sobre la industria de la cultura. Para Adorno, el cine no es más que una representación de una cultura de consumo con muy poca trascendencia intelectual; "pero lo que la ópera del siglo XIX e incluso de antes ofrecía en las representaciones venecianas, napolitanas y de Hamburgo en cuanto a estímulos para las masas, pomposo decorado, imponente espectáculo, colorido embriagador y fascinación sensual, todo se ha trasplantado al cine hace mucho tiempo. Éste ha superado a la ópera materialmente y se ha vendido a un precio intelectual tan bajo que ya nada de los fondos de la ópera podría competir con él" (Adorno, 2009: 265-266). Este transplante del espectáculo de masas del teatro de la ópera a las salas de cine del que habla Adorno, ha sido uno de los cambios más influyentes en el desarrollo cultural del siglo XX con una clara influencia en el planteamiento de todo tipo de espectáculos en el presente siglo.

Richard Strauss tampoco escapa de la feroz crítica de Adorno y su visión apocalíptica del fin del género. El planteamiento de *El caballero de la Rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910), está más cercano, según el filósofo, a la búsqueda de un público a cualquier precio que a la creación de un espectáculo acorde con la época y la evolución de su lenguaje como compositor y de su pensamiento; “Él pensó en el público, en el éxito que entonces solo era posible cuando se ponían diques a la fuerza productiva de uno mismo” (Adorno, 2009: 209: 257). Un intento de acercarse al público que el propio Adorno declara impotente ante la popularización del cine entre la sociedad del momento; “las franjas de música que diligentemente acompañaban el argumento no podían, no obstante, ser tan bien comprendidas ni competir con el cine sonoro, al que involuntariamente recuerdan muy a menudo” (Adorno, 2009: 257). El rechazo que muestra el autor por cualquier manifestación relacionada con la industria cultural, concepto que él mismo definió, convierte en vano el esfuerzo de Strauss por atraer público a los teatros. Adorno condena el intento del compositor alemán por utilizar un lenguaje musical más atractivo para el gran público comparándolo con la música para cine, pero perfectamente podría darse la vuelta a su argumento teniendo en cuenta que los primeros compositores de música para cine tuvieron el estilo y la técnica del compositor alemán (entre muchos compositores) como referencia para su trabajo.

Cualquier espectáculo precisa de un público participante, ya sea de una forma activa o de una forma pasiva. En el caso de la ópera, debía ser duro para compositores que vieron su gran esplendor en el siglo precedente a la crisis, observar cómo el género se encontraba en un callejón sin salida ¿Significaría eso su muerte? Es curioso que una de las últimas óperas más populares que llenaron los teatros de aquellos tiempos, *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, fue producida poco antes de la aparición de *El cantor de jazz* (*The jazz singer*; Alan Crossland. 1927)<sup>1</sup>. Una ópera símbolo por un lado de la culminación de un género y por otro de su decadencia, frente a la primera película en la que un cantante proyectaba su voz al público por medio de los altavoces de una sala de cine. Podría ser esta relación el punto de partida del inicio de una nueva era coincidiendo con el final de otra (Snowman, 2009). También en este contraste se vislumbraba el camino que iba a llevar el desarrollo musical del nuevo medio hacia la música popular. El cantor de jazz contaba una historia contemporánea y realista que implicaba la figura de Al Jolson, uno de los cantantes más conocidos fuera de los escenarios de ópera.

#### 4. El cine y la crisis de la ópera

El cine era una forma de espectáculo que en los tiempos de la crisis de la ópera no era nuevo para la sociedad. La evolución tecnológica había producido que el sonido sincrónico facilitara una proyección que no dependiese de la interpretación en directo, con todo lo que implicaba de improvisación y adaptación al medio en el que se realizaba. Originalmente, el cine surgió como entretenimiento para clases trabajadora y media baja (Lack, 1999: 69), con menos posibilidades de acceder a los espectáculos de la alta cultura, tal y como era la ópera entonces. El perfil de público que asistía a los espectáculos musicales y escénicos alternativos al género operístico, como el music-hall o el burlesque, era aquél al que iba destinado el nuevo medio, sobre todo tras abandonar su formato primitivo de barraca de feria. Es entonces cuando el cine narrativo desplaza al cine de vistas del mundo o de reconstrucciones a modo de cuadros animados (Chion, 1997:40), las salas de proyección comienzan a ocupar aquellos espacios escénicos que eran anteriormente utilizados para los espectáculos que atraían a ese tipo de público.

El giro hacia la popularización de la cultura ha avanzado en paralelo a la independencia y aumento del poder adquisitivo de las clases trabajadoras desde finales del siglo XIX. Ciertamente es que el cine surge como un avance científico, desde el punto de vista de la presentación de imágenes en movimiento, pero también ocupa la posición de evento público solicitado por una clase social en auge, su mejora de las condiciones laborales (mejores sueldos y mayor tiempo libre) y sociales (mayor poder adquisitivo) permitía un mejor acceso a espacios de ocio. Estos debían cubrir las necesidades correspondientes de un público necesitado de diversiones muy alejadas de aquellas de las que las clases aristocráticas y burguesas del

---

<sup>1</sup> 1926 fue el mismo año en que se presentó públicamente el sistema Vitaphone que sincronizaba música y efectos de sonido con las imágenes que se presentaban en la pantalla con el estreno de la película *Don Juan*, del mismo director que *El cantor de jazz*, Alan Crossland.

siglo XIX disfrutaron. En 1906, París tenía diez cines, en dos años contaba ya con ochenta y siete. Cuando llegó 1920 había miles de pantallas en todos los países (Blanning, 2011: 262). Es por ello que el cine surgió como un espectáculo paralelo a las demás manifestaciones culturales, presentado en un entorno tan novedoso que llegaba a horrorizar a los amantes de los espectáculos de alta cultura del siglo precedente.

Los teóricos del cine rechazan la adjetivación tradicional de mudo asignada al cine producido previamente al descubrimiento de la sincronización de imagen y sonido, ya que la ausencia de diálogo en las imágenes no significaba que el sonido no fuese una sustancia importante en las proyecciones que se hacían en la época. Es por ello, que las películas producidas con sonido sincrónico a las imágenes, eran denominadas de forma coloquial en el entorno anglosajón como talkies, construcción creada a partir del verbo inglés talk; hablar. Tanto la presencia de la orquesta, así como de un público no acostumbrado a la asistencia a espectáculos de alta cultura, provocaba que las primitivas proyecciones del cinematógrafo fuesen excesivamente ruidosas. Tanto lo eran que podría hablarse de que posiblemente la proyección de una película fuese el centro de un evento social que representaba la sociedad emergente de aquella época. El sonido de la era del cine no hablado era parte de un espectáculo que combinaba música, efectos y palabra; alguna vez incluso presentando elementos ajenos completamente al relato audiovisual que era presentado, como podían ser los comentarios que los asistentes hacían durante las proyecciones o los ruidos que se pudiesen producir en un entorno en el que se reunían personas poco acostumbradas a la formalidad del teatro. La novedad de esta banda sonora, cautivó a compositores de música de la época como Erik Satie, que enfocó parte de su trabajo orquestal en reflejar este ambiente (Lack, 1999: 58).

El futurismo estético se interpretaba inconscientemente en las salas de cine acompañando a las películas delante de un público muy alejado de aquél que llenaba las salas de teatro. Entornos sociales que en la época contaban con una estratificación en la que la clase trabajadora no era fundamental, rechazaron en un primer momento el nuevo medio por ser excesivamente ruidoso. La sociedad madrileña de principios del siglo XX rechazó el nuevo medio por esa razón. El cine, con su orquesta, sus efectos especiales, sus lecturas en voz alta de los intertítulos y los comentarios del público, era una forma de diversión que podía ser mejor acogida en un entorno industrial. Madrid, en aquel entonces tenía un entretenimiento más amable y acorde con una sociedad de predominancia aristocrática, éste era la Zarzuela (Pérez Perucha, 1995: 46). Será cuando el rey Alfonso XIII muestre su interés por el nuevo medio cuando las salas de cine comenzarán a invadir la capital de España. El interés de un monarca como definidor de los gustos de ocio de los ciudadanos muestra cómo el cine se convierte según avanza el siglo en un espectáculo que atrae a todo tipo de clases sociales, incluso a las más altas (Pérez Perucha, 1995: 86). La popularización del cine a lo largo de los primeros años del siglo XX se realizó en el sentido inverso a la de cualquier manifestación cultural, ya que una expresión de corte popular comenzaba a interesar a las clases burguesas y aristocráticas. Según avanzaba el progreso de la industria y la tecnología se perfeccionaba, se superaba el ambiente ruidoso de la barraca de feria para convertir las proyecciones en espacios en los que la oscuridad y el silencio concentraban al espectador en la acción proyectada en la pantalla.

## **5. Los pioneros de la música en el cine, la ópera dirigida a la gran pantalla**

El cine no hablado nunca fue considerado como una amenaza para la ópera. La crisis coincide con el momento en el que el cine sincronizaba sonido e imagen. Los talkies se implantaban a principios de los años 30 del siglo XX en las salas de exhibición de todo el mundo. Este hecho supuso una serie de cambios en la industria, sobre todo en la parte de sonido y música. Ya no hacía falta tener una orquesta en directo que interpretará una partitura de acompañamiento y la misma música iba a servir de apoyo narrativo a la película en todas las salas en las que se proyectara. Este hecho favorecía la aparición de una nueva figura en el entorno de la música para cine, la del compositor que escribía una partitura original. En un primer momento, la industria cinematográfica se dejó llevar por la inercia y adaptó los usos de música de acompañamiento de cine no hablado al nuevo escenario. Era mucho más sencillo recurrir a arreglos de música de repertorio clásico y romántico que arriesgarse con partituras originales que podían retrasar las fechas de estreno al tener que ensayarse para la grabación, teniendo en cuenta que ésta debería sonar de la forma más perfecta posible con los medios técnicos de que se disponía en el momento. Tampoco confiaba la industria en la creatividad de los compositores contemporáneos que podrían imponer un

lenguaje difícilmente comprensible por un público no asiduo a las salas de conciertos. Las inercias industriales imponían unos criterios que se alejaban de los propósitos estéticos en una época en la que se empezaba a cuestionar la floreciente industria cultural y los efectos que esta podría provocar en la sociedad por medio de la creación de productos en serie para consumo rápido y fácil (Horckheimer y Adorno, 2001:168).

La idea de aplicar música original a la imagen partió de un compositor, Max Steiner. Un visionario que observó las posibilidades del nuevo medio para la creación y convenció a Merian C. Cooper para que le dejara componer una partitura original para acompañar la película King Kong (Merian, 1933). Steiner, como compositor de música con trayectoria fuera de las pantallas de cine, no asumía su papel de mero arreglista dedicado a unir en forma de medley partituras existentes y presionó al director y productor para que le dejara escribir una partitura original (Timm, 1998: 47-48). Este sería el momento histórico en el que el cine deja de ser dependiente de las músicas tradicionales y pasa a tener su propia música. El uso del medley de clásicos y románticos se sustituye por la creación de músicas originales, aunque en un primer momento no pudieron evitar las exigencias de los productores, que concebían el cine de una forma completamente industrial. El estilo de música que imponía Hollywood a sus compositores evitaba la experimentación en el lenguaje, basaba su acompañamiento en gran parte en clichés extraídos de la tradición decimonónica, pero eso no implicaba que los primeros compositores de música de cine no fuesen grandes profesionales y conocedores de la técnica compositiva. Steiner, como pionero que fue, tuvo que adaptarse al nuevo medio y buscar tanto referencias y técnicas que le ayudaran a completar con solvencia las partituras que le exigían en unos tiempos imposibles de cubrir para un compositor no especializado en el medio cinematográfico. Estas exigencias industriales superaron a un compositor como Erich W. Korngold, prodigio desde su infancia en Austria, que decidió abandonar el entorno de Hollywood en el momento en el que el fin de la guerra le permitió volver a Europa.

Adorno criticaba a Strauss por su pretensión de conseguir público a cualquier precio para sus óperas imitando el estilo de música que acompañaba al cine sonoro. Lo que no tenía en cuenta es que eran los músicos de cine sonoro los que imitaban los recursos de la ópera para acompañar a la película. Roy M. Prendergast, en su libro *Film Music*, a negated art habla de la influencia en ellos de cuatro grandes nombres de la ópera del siglo XIX; Wagner, Puccini, Verdi y Strauss (1992: 39). Los músicos que comenzaron a escribir partituras para cine en los años 30 del siglo XX, se enfrentaron por primera vez en la historia a acompañar por medio de su música a una narración audiovisual que se presentaba en una pantalla. Los intentos previos de componer música para las proyecciones de cine en los tiempos en los que el sonido no iba sincrónico a la imagen resultaron un fracaso. La celeridad que necesitaba el entorno industrial en el que se movía el cine de la época no dejaba espacio a la creación concienzuda en un lenguaje depurado. Es por ello, que estos compositores pioneros tuvieron que recurrir a aquellos recursos que los operistas del siglo pasado desarrollaron para tener una referencia de utilización de la música con respecto a la narración. El público inicial del cine provenía del consumo de espectáculos populares, como bien se ha mencionado previamente, pero las técnicas que los compositores que empezaron a trabajar en los tiempos del sonido sincrónico a la imagen provenían del depurado trabajo de los grandes compositores del siglo anterior. De hecho, estos compositores tenían su origen en la práctica de la música fuera de las pantallas de cine y sus curriculum estaban plagados de obras para concierto y de óperas estrenadas en prestigiosos teatros de centroeuropa, inclusive de Estados Unidos.

La historia de la música siempre les considerará compositores menores, pero la realidad de su trabajo es la de una actividad que entrañaba voluntad, tesón y la pericia técnica suficiente como para trabajar en unas condiciones poco favorables para disponer de un espacio creativo. El mismo hecho sucedía cuando los directores de fotografía buscaban sus referentes visuales en las representaciones pictóricas. El cine se convierte entonces en una combinación entre cultura popular y alta cultura en el que, mientras que la primera ascendía en grado intelectual, la segunda bajaba peldaños para ser consumida por una audiencia que no estaba acostumbrada las óperas y los conciertos. La cultura popular dominaba, la música era prácticamente un factor secundario dentro del conjunto completo que conformaba la película, ese era otro de los inconvenientes que tenía la profesión de compositor de música para cine. Un gran número de personas asistía al cine en los años 30, entre 80 y 90 millones de personas y un pequeñísimo porcentaje realmente era consciente de la música que escuchaban acompañando a las películas (Prendergast, 1992: 36). Los compositores eran conscientes de que lo que escribían era un mero acompañamiento para las imágenes, a pesar de ello seguían planteando sus partituras como obras de una



gran originalidad. No ha sido hasta tiempos recientes, en los que han podido ser regrabadas con equipos de sonido actuales y publicadas en disco, cuando se ha hecho justicia con su trabajo.

## 6. La sala de cine y el teatro de la ópera

El comentario de Adorno sobre la ausencia de palcos en los teatros alemanes reconstruidos, al igual que sucedía en las salas de cine de la época, es bastante revelador de la situación social que se producía en las salas de cine. Los espacios separadores de clases eran típicos en la ópera del siglo precedente, así como eran una buena forma de observar y elaborar un diagnóstico de la sociedad. En el cine, no existían esas separaciones. Desde los Nickelodeon, el precio del cine no ha sido la causa para impedir el acceso de las diferentes clases sociales. En algunos casos se diferenciaba el precio según la posición del espectador en la sala, unas diferencias mínimas. También era factor diferenciador en el precio, la localización de la sala en el entorno urbano, no era el mismo en las salas del centro de las grandes ciudades que en los pequeños pueblos o los barrios, tampoco lo era la programación; en las salas pequeñas tenían que esperar a que la película llegara pasado su estreno. Pero esta diferencia no bloqueaba el acceso a las clases más bajas, ya que podían permitirse asistir al cine debido a su bajo precio, no pasaba así lo mismo con la ópera de la época. La asistencia al cine era una actividad regular en el público que llegaba a asistir de media una vez por semana. Las entradas más baratas del Met de Nueva York costaban 1,5 \$, mientras que una entrada de cine podía costar entre 10 y 25 centavos (Snowman, 2009). Para el sueldo medio de la clase trabajadora del momento, el cine era un entretenimiento mucho más accesible en todos los aspectos. Como espectáculo industrial, las grandes compañías cinematográficas estaban más interesadas en la difusión masiva, lo que significaba mucho mayor beneficio. Si estas compañías, estructuradas en trust económicos en donde el proyecto se gestionaba desde su planificación hasta su exhibición, hubiesen puesto unos precios que limitaran el acceso, los beneficios hubiesen sido inferiores.

La ópera fue un espectáculo que reflejó la estructura de la sociedad del momento. Durante el Barroco, el sentido social que adquiría el teatro de la ópera como lugar de referencia para la ciudad hacía que la mayor parte de la actividad girara en torno a él, ya que se situaba en las zonas más céntricas. El cine de los años 30 era ese espectáculo, pero adaptado a una sociedad industrial que se acomodaba en ciudades más grandes y con grandes distritos en los que las viviendas se acumulaban. El centro social se descentralizaba para localizarse en cada barrio y eran la sala de cine el espacio que cumplía esa función en este nuevo desarrollo urbano. Mientras que la ópera reflejaba una estratificación y una separación, el cine presentaba una sociedad en la que el consumo masivo generaba una falsa sensación de igualdad. La ópera representaba una sociedad preindustrial que disponía de una oferta de entretenimiento muy corta, aparte de dificultades para cubrir las distancias.

El cine era el paradigma de la distribución masiva y del fácil acceso. Cualquiera podía ir al cine y ver la misma película que se veía en los estrenos de las grandes ciudades en cualquier lugar, siempre y cuando hubiese un proyector. Se podría decir entonces que el cine fue el medio democratizador de los grandes espectáculos en la nueva sociedad industrial. En el polo opuesto a la crisis de la ópera en la cultura occidental, se encuentra el tratamiento que se le daría en el entorno de la Rusia Soviética. Su forma de acercar la alta cultura a las masas sin perder su rango era una importante forma de igualar la sociedad y liberarla del yugo elitista a la que la tenía condenada la monarquía absolutista de los zares. Era la llamada Proletkult (Snowman, 2009). El problema radicaba cuando los argumentos de ópera tradicionales entroncaban con la ideología predicada por el gobierno soviético. La presentación de readaptaciones de óperas pretéritas cambiando su ambientación o su mensaje fueron prácticas habituales en las escenas operísticas de la Rusia postrevolucionaria. El florecimiento cultural y creativo de los primeros tiempos, fue detenido en seco por unas políticas restrictivas impuestas por el gobierno de Stalin, cuyos capítulos de censura más sonados tuvieron como protagonista a uno de los compositores de ópera más populares de la Unión Soviética como fue Dimitri Shostakovich.

A pesar del hecho diferenciador a nivel social y de la gran victoria económica que supuso que el cine como espectáculo superara a la ópera, existen algunas muestras dentro de la historia del cine de acoopleamiento por parte de los productores de la época dorada de Hollywood, plenamente conscientes de ser representantes de la cultura popular que atraía a las grandes masas. El cine y la ópera tenían muchas similitudes, sobre todo a la hora de crear un espectáculo que fusionara diferentes formas artísticas, de

crear emociones inolvidables, así como interpretaciones también inolvidables. En el cine, como en la ópera era posible crear escenas con grandes masas de personas, y grupos en los que muchos personajes expresaban sus conflictos de emociones al mismo tiempo (Snowman, 2009). En el librito que David O. Szelnick firmó de su puño y letra, y que iba dirigido a los proyccionistas que iban a exhibir su magna obra *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) en sus salas, se daban todas las indicaciones necesarias para que la presentación de la película se realizara en el ambiente correcto. La película contaba con una obertura previa al inicio del metraje; un intermedio, que servía para señalar la pausa entre las dos partes; y una música de final para dejar paso a que el público abandonara la sala tras cuatro horas de espectáculo cinematográfico plagado de amor e intrigas con los colores que el sistema Technicolor aportaba a unas imágenes que hasta el momento eran en blanco y negro (*Gone With The Wind Presentation Manual*, 1940).

El sentimiento intrínseco que se vislumbra en estas cuatro páginas de instrucciones es por un lado el de la ambición de un megalómano como Szelnick en crear la mejor película de todos los tiempos y por otro la nostalgia de crear un espectáculo de alta cultura de algo que nunca podía aspirar a ello. Ni siquiera utilizar uno de los grandes best seller de la literatura estadounidense que narraba una parte de la epopeya de un país falto de mitología iba a lograr transformar la maquinaria industrial que estaba en marcha. Tampoco los grandes divos del star system de Hollywood que aparecían en la pantalla pudieron más que recordar tiempos gloriosos ya olvidados y que aquella presentación quedara en una práctica vista en contadas ocasiones en películas posteriores. Szelnick pretendía crear un formato de proyección exclusivo, quería ser como los grandes empresarios de ópera de tiempos precedentes pero adaptado a su tiempo, quería atraer a las salas de cine al público así como éstos los hacían a sus teatros. Pero las salas de cine ya tenían un público ganado sin necesidad de recurrir a tácticas que recordaban a tiempos pretéritos y a espectáculos que ya no sabían más que llegar a un público anclado en el pasado.

La misma forma de presentación se llevó a cabo en otra de las superproducciones de Hollywood hecha para presentar al público una epopeya, ya no de la historia estadounidense, sino de la cultura occidental cristiana como fue *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). El planteamiento que los productores hicieron para la presentación en las salas fue similar al que se hizo en *Lo que el viento se llevó*, presentaban un librito a los proyccionistas con las instrucciones necesarias para la correcta exhibición de la película. No solamente tenía una obertura previa de 6 minutos para preparar a los espectadores, sino que tenía un prólogo previo a la secuencia de créditos que contaba la historia del nacimiento de Jesucristo, personaje fundamental en la narración de la película. Durante ese prólogo debería estar prohibido el acceso a cualquier persona que llegara tarde, que debería esperar a que arrancaran la secuencia de créditos ilustrada con los frescos que Miguel Ángel pintó en el techo de la Capilla Sixtina (*Movie Collector's Guide-Ben-Hur*, 2001).

El respeto religioso se mezclaba en este caso con el formalismo de las representaciones de la alta cultura. Miklos Rozsa, otro de los grandes pioneros de la composición de música adaptada a la imagen, elaboró una partitura a la altura de la épica que se mostraba en las imágenes. Con una secuencia de créditos más larga que la que dispuso Steiner, le dio tiempo a hacer un pequeño desarrollo de los tres leitmotiv principales de la película, el de Judá, el de Jesucristo y el tema que representaba la historia de amor oculta del protagonista con la esclava Esther. Curiosamente, al igual que Steiner, desarrolló el resto de leitmotiv en la obertura previa al prólogo. La concepción del cine como nostalgia de la presentación de la ópera fue una época pasajera. Esta idea fue fruto de las intenciones megalómanas de los grandes productores de una etapa en la que la industria cinematográfica había crecido tan rápido y de forma tan suntuosa, que se había convertido en un gran laboratorio de investigación social.

Curiosamente será la destrucción de esta industria en los años 60 la que hará realmente consciente al cine de sus posibilidades. Una ley económica, la ley anti trust, hizo que los grandes estudios tuviesen que limitar su trabajo a solamente un aspecto dentro de la cadena de desarrollo de su producto, las películas. Esto también propició que los productores fuesen conscientes de lo que realmente podía significar el cine en la sociedad y rebajaran sus ambiciones megalómanas, el cine tenía su propio espacio con un público que asistía masivamente a las salas y que se había convertido en el referente del entretenimiento de la segunda mitad del siglo XX. Quizá también fuese esencial en esa transformación el encontrar el camino hacia un lenguaje propio, con sus propios referentes. La experimentación en la música de cine marcaba la búsqueda de ese lenguaje adaptado a los nuevos géneros y las nuevas formas de expresión. Miklos Rozsa disfrutaba escribiendo música para el cine negro porque le permitía experimentar



con lenguajes alejados de las referencias decimonónicas, como en los tiempos en los que no componía para cine (Porfirio, 2002: 167). La aparición en los años 50 de compositores de tradición más contemporánea, como los casos de Alex North, Bernard Herrmann o del vanguardista Leonard Rosenman, aportó a la música de cine el uso de sonoridades alejadas de las músicas que acompañaban a las representaciones de ópera tradicional y la acercaban hacia un lenguaje específico adaptado plenamente al desarrollo de la narrativa. La invasión de la música popular en las películas, incluso fuera del género musical, que hasta el momento se había desarrollado en paralelo como un género menor, fue otra de las grandes innovaciones. La música de cine se popularizaba, se vendía, se cantaba y se retransmitía por la radio, el cine era ya un nuevo medio de masas que se había llevado el público de las salas de ópera, sin necesidad de imitar los usos que la habían caracterizado en tiempos pretéritos.

## 7. La ópera y los nuevos medios

La historia de Boris Morros y su paso como director musical de Paramount, casi cercana a la leyenda por la falta de documentación existente, fue una muestra de las intenciones de la industria aunque, como en este caso, fracasaran. El compositor de origen ruso derivado en gestor contempló la oportunidad de subir la calidad intelectual de las partituras de las películas por medio de contratar a los mejores compositores del momento. Aprovechando el hecho que tanto Arnold Schönberg como Igor Stravinsky vivían en Los Ángeles, Morros intentó que el lenguaje de la música contemporánea se adaptara a la pantalla cinematográfica. La difícil adecuación de la forma de trabajo de ambos compositores a la industria y sus tiempos, hizo que el proyecto de Morros fracasara y dimitiese en 1939 de la dirección musical del estudio (Prendergast, 1992: 46). Como se ha mencionado anteriormente, componer música para cine exigía de los compositores cierta flexibilidad y destreza que aquellos que se especializaban habían desarrollado a la perfección. El sistema de trabajo de las personas que integraban el equipo de producción de una película, se acercaba más al de las cadenas de montaje de las fábricas automovilísticas del gran desarrollo económico de los Estados Unidos, que al de los artistas que meditaban en su estudio la mejor manera de darle forma a su obra. El intento de crear un cine de alta cultura, por medio de la colaboración de compositores de renombre terminó igual que el intento de crear un cine de elevado intelectualmente a principios del siglo XX por medio del Film d'art. Todo quedó en una mera declaración de intenciones ante una nueva forma de expresión adaptada a su tiempo y que con su desarrollo llegó a ser capaz de aportar a la historia del arte su propio concepto de alta cultura.

La industria cinematográfica creó en su momento una escena de gran vitalidad musical, compositores, cantantes, escenógrafos, todo tipo de profesiones que habían trabajado en la escena operística de la época se daba cita en la ciudad de Los Angeles alrededor del núcleo de la industria. A pesar de ello, el teatro de ópera tardó en construirse en una ciudad como esta. El abogado y amante de la ópera de la época Bernard Greenberg, no comprendía que una de las mayores áreas metropolitanas del mundo que disponía de una población con altos sueldos y mucho tiempo libre, no tuviese una compañía residente de ópera. Las visitas a la ciudad de espectáculos como el Ballet Bolshoi o la compañía de la ópera de San Francisco se aseguraban una gran audiencia (Snowman, 2009). Venticinco años más tarde Los Ángeles pudo disponer de un espacio de representación para la ópera. Teniendo en cuenta las ambiciones de los grandes empresarios de la escena estadounidense, este fenómeno fue una rareza. Daba la impresión como que en la industria del cine, debido a su concepto de espectáculo y a la velocidad que producía su consumo, ni siquiera daban cabida a uno de los grandes medios de expresión que se había ganado a pulso su espacio en el entorno de la actividad cultural en todo el mundo.

El cine no pasó desapercibido a los compositores de ópera. Alban Berg experimentó con un fragmento cinematográfico que ilustraba su *Lulú* (1937). Este uso abrió la puerta a la inclusión de la imagen en movimiento en la narrativa operística, aparte de ser precursor en la combinación de diferentes medios en un mismo espectáculo. Berg era consciente del futuro próximo y de las posibilidades que se abrían si se aplicaba la ópera al entorno cinematográfico y creó una película con música para incluir en su narración. Curiosamente, el uso que Berg hizo del cine en aplicación a su ópera fue el de crear una elipsis en proceso que contara en un corto espacio de tiempo una acción que sucedía entre dos actos. El contraste de las dos formas de expresión coloca a cada una de ellas en el lugar que le corresponde, mientras que la ópera se centra en la escena y el drama, la parte cinematográfica se dirige hacia la

consecución de acciones que de forma fragmentada se suceden aceleradamente. El espacio sólido de la escena se rompe y se abre al espacio cinematográfico infinito y cambiante.

Las primeras películas que sincronizaban sonido e imagen, desde los tiempos del Kinetófono de Edison, fueron números musicales. La mayor parte de ellas eran de música popular, pero la ópera siempre estuvo presente. En el fondo, los nuevos medios de difusión masiva no iban a resultar un obstáculo para la difusión de la ópera a nivel internacional. Ciertamente es que los equipos de sonido del momento no eran los más óptimos para la reproducción, por lo que una interpretación en vivo no podría ser comparable a cualquier proyección en sala de cine, pero los medios evolucionaron favorablemente. Por sorprendente que parezca, la ópera ha estado presente en las proyecciones cinematográficas desde los tiempos del cine no hablado. Esta es otra razón por la que se demuestra el error a la hora de denominar mudo al cine sin banda sonora sincrónica a las imágenes. La razón de su presentación era la de potenciar y popularizar a las grandes figuras del bel canto de la época como eran Caruso y Farrar (Snowman, 2009). Pero fue en los tiempos de los talkies, en los que el cine ya podía ser en esencia musical, entonces es cuando la ópera encontró su mejor medio de difusión.

Muchas veces la ópera tuvo una función de aportar un aire más intelectual a las imágenes que se proyectaban en la pantalla, incluso sirvió para que los hermanos Marx parodiaran su ambiente en la película *Una noche en la ópera* (*A night at the opera*. Sam Wood, Edmund Goulding, 1935). Su uso en las pantallas cinematográficas en los principios del cine con sonido sincrónico a las imágenes, estuvo siempre integrado en los intereses de la industria, así que cuando los grandes cantantes de ópera llegaban a la gran pantalla lo hacían para que el cine se aprovechara de la imagen que éstos se habían labrado en los teatros. Tampoco hay que olvidarse del desarrollo de que disponían gracias al crecimiento de la industria discográfica, la misma que había conseguido que sus voces llegaran de un lado a otro del mundo. En muchas de estas apariciones, los cantantes se veían forzados a interpretar el repertorio de ópera más conocido, incluso a cantar canciones populares fuera de dicho repertorio que llegaran al público de forma sencilla al ser encajadas dentro de los argumentos de las películas.

Será más adelante en la historia del cine y de la ópera cuando se produzca el cruce de caminos entre los dos medios al experimentar algunos directores sobre la aplicación del repertorio operístico a las pantallas cinematográficas. Las profundizaciones del género en la gran pantalla que dirigió Franco Zeffirelli, se remontan a los años 60 del siglo XX, de ahí en adelante varios directores han intentado ampliar el espacio de la escena utilizando las posibilidades que el cine les podía aportar. Tanto *La Flauta mágica* de Bergman (1975), así como el *Don Giovanni* de Joseph Losey (1989) fueron apuestas más estéticas que intentos de llegar al público que asistía a las salas de cine. La ausencia de un sonido físico impulsado tanto por la voz de los cantantes como por el acompañamiento de la orquesta al ser el sonido pregrabado, convertía a estos intentos en asépticos experimentos sobre la forma cinematográfica. El cine demostró no ser el medio en el que un espectáculo de raíz escénica, como la ópera, podía ampliar sus horizontes.

Pero quizá estos errores no provenían de esta diferencia sustancial entre espacios de representación. Una de las más actualizadas propuestas para llevar la ópera a la pantalla es la versión de *Don Giovanni* de Mozart que hizo en 2010 el director danés Kasper Holten y que tituló *Juan*. Una historia actualizada con vestuario contemporáneo que huía de la filmación escénica por arriesgar con un montaje de imágenes ágil que impulsara la narración. En la película de Holten el cine adapta la ópera a su lenguaje, su dinamismo contagia al espectáculo escénico creando una posibilidad que no ha sido todavía desarrollada a fondo por los profesionales de ambos medios. Si le sumáramos a esta comunicación entre lenguajes el trabajo sobre partituras contemporáneas quizá el cine fuese la nueva escena de la ópera. A lo mejor el futuro del compositor contemporáneo de ópera es convertirse en artista multidisciplinar capaz de pensar en imágenes como un director de cine, o confiar su partitura a un director que pueda cautivar al público con unas imágenes que revelen la esencia de la música y del texto.

La tecnología digital y los nuevos medios de comunicación han aportado una nueva dimensión a la ópera. La retransmisión de las óperas en directo utilizando los medios de las salas de cine, la gran pantalla y el sonido especializado, se ha convertido en una nueva forma de consumo del espectáculo. La posibilidad de poder asistir a una retransmisión en directo en la sala de cine ha resultado ser una forma más óptima de generar interés en el público medio. Los precios también se sitúan a la altura de los de las salas cinematográficas y los asistentes pueden llegar a contemplar la escena desde ángulos imposibles para los asistentes en el teatro correspondiente. El sonido digital transmite fielmente la música en el mismo momento en que se está interpretando a muchos kilómetros de distancia y el público puede disfrutarlo.

Las diferencias con la interpretación en vivo son muchas, pero no deberían preocupar en un tiempo en el que las posibilidades que se abren a los nuevos medios crean formas de consumo desconocidas hasta el momento.

## 8. Una nueva ópera

El género operístico comenzó su andadura siendo un espectáculo minoritario enfocado a un público reducido. Los experimentos de la Camerata Fiorentina sobre el uso de la música como apoyo narrativo al drama escénico, no eran conscientes del éxito que el género disfrutaría en los siglos posteriores. Inicialmente fue concebida como una forma de arrebatarle a la iglesia la potestad que tenía sobre la música de alta cultura, dado que las interpretaciones corales que se llevaban a cabo en las iglesias tenían un propósito superior, adorar a Dios. En una sociedad laica como la del renacimiento tardío, esta no debería ser la única manifestación musical para que el público disfrutara sin entrar en procesos de fiesta y esparcimiento, por lo que buscaron el referente en el teatro griego para crear un espectáculo en el que la poesía y los afectos estuviesen presentes y el público se emocionara con la representación de dramas con música. La intención original de la ópera es emocionar a una audiencia ávida de motivaciones expresivas y de entretenimiento.

Una de las consecuencias que acompañaron a la crisis de la ópera que se ha estado analizando en previas secciones fue la del envejecimiento del público. La ópera se quedó como un espectáculo elitista para personas de edad avanzada cuya única intención era seguir asistiendo a representaciones de óperas compuestas en tiempos pretéritos. "A mediados del Siglo XX, el repertorio se había reducido a unas ciento veinte obras, casi todas ellas de compositores muertos. El público de pago sabía tan bien como los patronos regios del pasado lo que le gustaba e insistía a que se lo ofrecieran" (Blanning, 2011: 243). La falta de innovación en el repertorio produjo un estatismo que llega hasta nuestros días. Las únicas innovaciones que son permitidas es a los escenógrafos, diseñadores de vestuario o a los artistas audiovisuales que participan en los montajes escénicos. Mientras tanto los músicos contemporáneos se ven obligados a luchar porque sus obras tengan una mínima presencia en las temporadas de los grandes teatros.

Según el crítico musical Alex Ross; "durante al menos un siglo, la música ha quedado prisionera de un culto al elitismo mediocre que intenta fabricar autoestima aferrándose a fórmulas huera de superioridad intelectual" (2012: 20). Ross en esta cita se refiere a la música llamada clásica y a la crítica que realiza al respecto de ese apelativo que refleja una caducidad manifiesta. La frase también podría aplicarse a la ópera, teniendo en cuenta que este género fue afectado antes que el resto de manifestaciones musicales el entorno clásico o culto. Quizá se debió a la representación de un entorno megalómano y grandilocuente, que recordaba a las suntuosas producciones sustentadas por las grandes fortunas de tiempos remotos ya, en una época en la que la oferta de entretenimiento se había diversificado y democratizado. También podría aplicársele otra sentencia que Ross refiere a este tipo de música; "la música está siempre muriendo, desapareciendo sin cesar. Es como una diva eternamente joven en una gira de despedida que no tiene fin, que vuelve a aparecer para la que será su ultimísima actuación" (2012: 22). En este caso la metáfora es puramente operística, y totalmente cierta. La ópera nunca ha terminado de morir, siempre ha sobrevivido a los tiempos y ha tenido la posibilidad de reinventarse en un proceso de crisis constante. Quizá la crisis a la que se refería Adorno fuese un momento de renovación que ha sido extendido durante años, casi ya durante un siglo.

Las nuevas formas de expresión se han desarrollado a una gran velocidad en el entorno artístico y los nuevos medios han formado parte de las representaciones de tal forma que podríamos estar hablando de una prehistoria de un nuevo medio que en un futuro podría volver a ganar ese público masivo que tanto se añoraba en otros tiempos. Las nuevas posibilidades de difusión masiva por medio de las pantallas de cine, o la creación de óperas enfocadas al consumo audiovisual son opciones que se han barajado en este texto y que pueden abrir nuevas puertas tanto a la creatividad como al público. En el final del siglo XX y principio del XXI, los teatros de la ópera entran en competencia con las salas de cine y los grandes estadios para conseguir ser los templos de la cultura contemporánea, aunque actualmente otras formas de entretenimiento se han hecho populares como la gastronomía o la moda, y que por medio de sus presentaciones han ido ganando su espacio (Snowman, 2009). La oferta de actividades se aumenta y las

posibilidades de que disponen las personas de ocupar su tiempo de ocio llegan a ser casi infinitas. La competencia entre formas de esparcimiento no hace más que atomizar la oferta aportando una gran gama de opciones que alejan al entretenimiento de la masificación.

Como concluye Tim Blanning en su análisis del público de la música; “la tradición clásica ha desaparecido en el mundo estratosférico de unos sonidos sólo inteligibles para otros músicos, mientras que la música popular ha caído en abismos todavía más insondables de vulgaridad ofensiva” (2011: 512). Pero estas palabras suenan caducas cuando se contempla la actividad musical efervescente que se vive en la sociedad actual. El interés que muestran compositores renombrados de la música popular por las manifestaciones contemporáneas revelan un cambio de concepto que dirige hacia una renovación. Karlheinz Stockhausen, Terry Riley y Steve Reich se convierten en modelos para compositores de música electrónica comercial (Ross, 2012: 45). A lo mejor es que es cierto que la música llamada culta ya no es tan culta ni tan elitista como se desearía en algunos cenáculos influyentes (Blanquez, 2014). La invasión por parte de figuras del pop de los escenarios operísticos muestra un abanico de posibilidades nuevas de crear espectáculos más adaptados a la contemporaneidad, a una forma de comunicar que llega a los espectadores y que devuelve a la ópera a su función original, la de crear una forma de expresión que emocione a un público. En los programas de temporadas de grandes teatros como el MET de Nueva York o en el Royal Opera House de Londres comienzan a sonar nombres como el de Nico Mulhy o el de Ben Frost. Comienzan a aparecer argumentos basados en películas como la versión de Carretera perdida (Lost Highway, 1997) de David Lynch, que la compositora austriaca Olga Neuwirth subió a los escenarios de ópera en el año 2003, o la reflexión sobre la fama que musicalizó Mark-Anthony Turnage en la ópera basada en la figura de la celebrity Anna Nicole Smith llamada Anna Nicole (2011).

El Teatro Real de Madrid, durante la dirección de Gerard Mortier presentó espectáculos que renovaron un público que llevaba años anquilosado en costumbres que rozaban lo repetitivo. Los estrenos de óperas contemporáneas fueron encabezadas por *The perfect american* (2012), un espectáculo visual con música de Philip Glass que caricaturizaba de forma crítica a uno de los personajes contemporáneos más controvertidos como era Walt Disney. También se estrenó en 2013 el encargo que el propio Mortier hizo al compositor estadounidense Charles Wuorinen basado en el cuento que fue adaptado para la gran pantalla *Brokeback Mountain*, una visión de una historia contemporánea en un ambiente poco habitual en los escenarios. Pero, sobre todo, la gran ruptura que sucedió en el Teatro Real durante la regencia de Mortier fue el estreno en el año 2012 de *La vida y muerte de Marina Abrahamovich*, espectáculo que, aparte de contar con la figura de la mítica performer, fue acompañada por las canciones del cantante pop Antony Hegarthy.

Los teatros de la ópera se renuevan dando paso a otra generación de público. La combinación de formas de expresión dentro del escenario, sobre todo las innovaciones tecnológicas, aportan elementos a un nuevo universo en el que tiempo y espacio pueden detenerse para que los teatros vuelvan a ser un punto de referencia en el entretenimiento de las futuras comunidades.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2009): *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Blanning, T. y Martín, F. L. (2011): *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acanalado.
- Blanquez, J. (2014): *Una invasión Silenciosa*. Madrid: Capitán Swing. [Edición Kindle].
- Chion, M. y Frau, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Perucha, J. (2009): “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en Gubern, R.: *Historia del cine español*. Madrid: Catedra.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2001): *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosofía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lack, R. (1999): *La música en el cine*. Madrid: Catedra.
- Porfirio, R. (2002): “Miklós Rozsa (1907-1955)”, en Porfirio R., Silver A. y Ursini, J.: *Film Noir Reader 3: Interviews with filmmakers of the classic period*. Nueva York: Limelight.
- Prendergast, R. M. (1992): *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: W.W. Norton.

Ross, A. (2012): *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.

S.a. (n.d.): Gone With The Wind Presentation Manual. [24-03-2016]. Disponible en web: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/road-gwtw1.html>

S.a. (n.d.): Movie Collector's Guide-Ben-Hur. [29-03-2016]. Disponible en web: [http://hometheaterhifi.com/volume\\_8\\_1/movie-collectors-guide-ben-hur-3-2001.html](http://hometheaterhifi.com/volume_8_1/movie-collectors-guide-ben-hur-3-2001.html)

Snowman, D. (2009): *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books. [Edición Kindle].

Timm, L. M. (1998): *The Soul of Cinema: An Appreciation of Film Music*. Needham Heights: Simon & Schuster.

### Breve CV del autor

José Sánchez Sanz es Titulado superior en composición y Dirección de Orquesta por los conservatorios de Madrid y Zaragoza respectivamente. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Dedicado a la música aplicada a la imagen desde la labor profesional como compositor y la investigadora, trabaja de profesor de composición de música para medios audiovisuales en el Grado de Creación Musical de la Universidad Europea de Madrid.