

Mezcla improbable

Opera y cine

Uno de los signos que más llaman la atención de los tiempos actuales es el retiro de la ópera. El replanteamiento escénico de ese obsoleto espectáculo, que uno sólo podía imaginar, hasta hace muy poco, revestido por el polvo de la antigüedad; el sorprendente regreso de las masas —sí, las masas: algunos autores como Wagner provocan verdaderos apretujamientos— a los arcaicos collages operísticos; la creación, en fin, después de tantos años de enmudecimiento, de nuevas óperas, aunque éstas provengan de músicos tan difíciles como Boulez o Nono; son algunos de los pilares sobre los que se asienta el aludido fenómeno de resurrección.

No es, sin embargo, de ese regreso de lo que aquí vamos a ocuparnos —por muy interesante que sea el tema— sino de un aspecto particular de esa extraña vuelta al pasado. Me refiero a la utilización de los más potentes medios de comunicación modernos para convertir la ópera en algo asequible a todos los públicos. La televisión, por ejemplo, pero también el cine; sobre todo el cine. Ahí tenemos el gran montaje de *Don Giovanni* dirigido por Joseph Losey o ese proyecto que ya debe estar cercano a la materialidad de una *Madame Butterfly* con Franco Zeffirelli, Herbert von Karajan y Plácido Domingo, verdadero póquer, si contamos la misma ópera de Puccini, de super estrellas.

Pero ¿por qué la ópera ahora? Y sobre todo ¿por qué a través del cine? Los responsables de las anteriores iniciativas —por lo general sinceros amantes del género— contestarían diciendo que en unas pocas semanas de proyección cinematográfica la ópera adaptada al cine habrá sido vista por más espectadores de los que ésta tuvo desde el día de su estreno. El argumento es cuantitativo, pero serio. El creciente interés por la ópera lo hace aún más concluyente. En una sociedad como la nuestra, cuando un fenómeno se generaliza, aunque sea en el campo de la cultura, sólo puede ser resuelto técnicamente; nunca artesanalmente. El teatro de ópera corresponde a otro modo de producción y de consumo. El cine, o la televisión son, en cambio, los instrumentos adecuados para satisfacer la voracidad de una demanda generalizada. Así, pues, si la ópera quiere dirigirse a los amplios sectores que desde hace un tiempo se interesan por ella, ¿por

qué no recurrir al instrumental que ofrece el siglo XX; es decir, al cine? Frente a este sólido argumento no dejan, empero, de esgrimirse otras buenas razones. La más convincente, a mi entender, es la que afirma que el cine y la ópera son espectáculos divergentes, que casi se repelen, de manera que difícilmente uno podrá transmitirse a través del otro.

Creo que este segundo argumento es al menos tan razonable como el primero. La ópera, nacida en el corazón de la Florencia medicea y manierista, es un tipo de espectáculo muy rígido que mantiene con el mundo unas relaciones muy distintas a las que enmarcaron el nacimiento del cine, típico invento determinado por el contexto histórico de lo que E. J. Hobsbawm ha llamado la «segunda revolución industrial». El cine es un invento realista, cuya naturaleza técnica y lenguaje persiguen el mito de la realidad exterior. Por el contrario, la ópera es un espectáculo antirracionalista, antirrealista, que busca más bien ese otro mito al que podríamos llamar, para entendernos, de la interioridad. De hecho, la diferencia de objetivos imprime carácter a las formas de expresión; y de esta manera, el espectáculo operístico se convierte en una rígida sucesión de convenciones antinaturalistas, ampliamente aceptadas por el público, que van del canto al recitado; de la paralización de la acción mediante arias, dúos, etc. a la inadecuación física de los cantantes a sus roles; de la inmovilidad de la escena a los injustificados números de lucimiento vocal, etc. El cine, por contra, es el arte de lo verosímil, de lo real. La esencia del cine es la platónica confusión entre la realidad y su representación. El mito de la caverna prefigura el cine, no la ópera. Es este espectáculo lo que es «realista» es la emoción, pero no los instrumentos —como si sucede en el cine— que la producen. Por lo demás, el invento de los Lumière posee una potente facultad escudriñadora. La cámara, ese ojo inhumano, hace inaceptable lo que a nuestros sentidos puede parecerles plausible. De ahí el difícil cruzamiento de la rigidez operística con el poder visual cinematográfico. «Todas las convenciones —ha escrito Henri Colpi— admitidas en la ópera son transfiguradas y magnificadas por la música y el canto. Pero en la pantalla el ojo implacable de la cámara las hiela. La capacidad de sugestión lírica se diluye en el realismo de la imagen.» Ope-

ra y cine son, pues, caminos que se bifurcan. La colaboración entre ambos espectáculos, en consecuencia, resulta altamente problemática.

Y sin embargo, se ha dado. Antes del *Don Giovanni*, incluso con una cierta abundancia. Por lo general, el resultado de esos mestizajes ha dependido de las intenciones a priori. Me explico: cuando a lo que se iba era a privilegiar lo específico del cine frente a la ópera, el producto resultaba apreciable. Cuando sucedía lo contrario, las consecuencias eran un tanto irrisorias. Esto último es lo que ocurre con la mayoría de adaptaciones casi documentales de espectáculos operísticos a las que algunos países musicalmente cultos —como Alemania— son muy inclinados. En cambio, excelentes son los resultados cuando lo que se ha privilegiado es el trabajo estrictamente cinematográfico, relegando la ópera a un segundo lugar, al que podríamos denominar temático. Pienso en la brillante *La flauta mágica* de Ingmar Bergman, cinta que toma sus mejores lecciones de la tradición abierta por los musicales que Busby Berkeley hizo para la Warner, o en esa insólita y casi desconocida *Moses und Aron*, de Jean-Marie Straub, basada en la inacabada ópera de Schönberg (uno de cuyos actos, como se sabe, fue escrito en Barcelona a principios de los años 30). Aún existe un tercer camino, que es el del compromiso entre los dos espectáculos, intentando conjugar los rasgos «positivos» de cada uno de ellos: es decir, el realismo del cine con el lirismo de la época. Este es el caso de *Aida* (película de 1953, dirigida por Clemente Fracassi, de nacionalidad italiana) en la que la princesa etíope era interpretada por una exuberante Sophia Loren doblada por... ¡Renata Tebaldi! Y es también el caso del *Don Giovanni*, de Losey, quien ha buscado en el mundo arquitectónico y espacial de Palladio la realidad física que corresponde a la comedia trágica del gran músico salzburgués.

Pero esos diversos ejemplos sólo nos habrán servido para comprender que el encuentro entre el cine y la ópera era posible, pero improbable; a pesar de que hubieran razones de peso —de peso democrático cultural— para ello. El cine y la ópera, espectáculos de ensueño, harían bien en permanecer cada uno en su sitio.

Félix FANES