

**Cómo citar este artículo / Referencia normalizada**

I Villanueva-Benito, I Lacasa-Mas (2017): “El uso del lenguaje audiovisual en la expansión de las artes escénicas fuera del teatro: el caso de Don Giovanni, de Mozart”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, pp. 1.238 a 1.260.



<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1217/67es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2017-1217](https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1217)

# El uso del lenguaje audiovisual en la expansión de las artes escénicas fuera del teatro: el caso de Don Giovanni, de Mozart

El uso del lenguaje audiovisual en la expansión de las artes escénicas fuera de los teatros: el caso de Don Giovanni, de Mozart

**Isabel Villanueva-Benito** [CV] [ ORCID] [ GS] Profesora Contratado Doctor. Universitat Internacional de Catalunya (España). Visiting Researcher. University of Los Angeles, California (Estados Unidos). [ivillanueva@uic.es](mailto:ivillanueva@uic.es)

**Iván Lacasa-Mas** [CV] [ ORCID] [ GS] Profesor Titular. Universitat Internacional de Catalunya. Visiting Scholar, University of Texas at Austin, Texas (Estados Unidos). [lacasa@uic.es](mailto:lacasa@uic.es)

## Abstracts

[ES] **Introducción:** Este artículo estudia filmaciones de ópera de los siglos XX y XXI, con el fin de identificar si el lenguaje que utilizan se acerca más a las convenciones teatrales de las artes escénicas propias del vivo o a las de los medios audiovisuales. **Metodología:** Hemos realizado un exhaustivo análisis de contenido del final del primer acto de 29 versiones filmadas del Don Giovanni de Mozart, de acuerdo a tres categorías: tipo de grabación, tipo de planos empleados y tipo de montaje. Partiendo de ellas, hemos evaluado 41 variables. **Resultados:** Concluimos que, en el intento de expandir un espectáculo como el operístico fuera de los teatros, incluso en el siglo XXI el vivo sigue limitando la forma de las filmaciones. Nuestro artículo subraya que no basta con trasladar los contenidos operísticos a los soportes mediáticos, sino que hace falta también aprovechar el lenguaje audiovisual para generar sentido narrativo. Proponemos varias maneras de hacerlo.

[EN] **Introduction:** This paper studies opera films of centuries XX and XXI, in order to identify whether the language used is closer to the theater standards of the performing arts typical of live or those of audiovisual media. **Methodology:** We have performed an exhaustive contents analysis of the end of the first act from 29 filmed versions of Mozart’s Don Giovanni, according to three categories: type of film, type of camera shots used and type of editing. From these, we evaluated 41 variables. **Results:** We conclude that, with the purpose to expand a performance such as the operatic outside

theaters, even in the XXI century, live still limits the form of films. Our paper highlights that it is not enough to transfer operatic contents to mediatic platforms, but making the most of the audiovisual language to generate narrative sense is also needed. We suggest several ways to do so.

### Keywords

[ES] Opera, comunicación audiovisual, Don Giovanni, Artes Escénicas, lenguaje, medios

[EN] Opera, audiovisual communication, Don Giovanni, Performing Arts, language, media

### Contents

[ES] 1. Introducción. 2. Método. 2.1. Muestra. 2.2. Procedimiento metodológico. 3. Resultados de la investigación. 3.1. Resultados sobre el tipo de grabación. 3.2. Resultados sobre el tipo de planos empleados. 3.3. Resultados sobre el tipo de montaje audiovisual. 4. Conclusiones. 5. Notas. 6. Bibliografía.

[EN] 1. Introduction 2. Methods. 2.1. Sample. 2.2. Methodological procedure. 3. Research results. 3.1. Results about the type of film. 3.2. Results about the type of camera shots used. 3.3. Results about the type of audiovisual editing. 4. Conclusions. 5. Notes. 6. List of references.

Traducción de **Yuhanny Henares** (Academic translator, Universitat de Barcelona)

## 1. Introducción

Desde principios del siglo XX, la adaptación de una obra músico-escénica a un soporte audiovisual como el cinematográfico o el televisivo ha constituido un modo de extender el espectáculo original fuera de los escenarios (Citron, 2000; Vanderbeeken, 2011). Trasladar una obra preexistente a un nuevo soporte y lenguaje se ha considerado un proceso complejo desde el punto de vista artístico, al quedar condicionado por el espectáculo original, representado en los teatros (Benjamin, 2005; Adorno, 2006; Zizek y Dolar, 2002; Auslander, 2008). En el caso concreto de las óperas filmadas, elementos esenciales de la obra original, tales como la música, la puesta en escena o el libreto, han determinado la estética y el lenguaje de estas películas operísticas (Villanueva, 2014).

Las teorías de los últimos 30 años en torno a la adaptación del vivo operístico a la pantalla han construido un discurso dialéctico todavía no resuelto (Auslander, 2008; Senici, 2009; Morris, 2010; Esse, 2010) [1]. El vivo constituye una característica fundamental de la ópera, que afecta a otros de sus elementos constitutivos, como la música o el *bel canto* (Aubrey y Garlington, 1982; Parker, 1998; Ishaghpour, 1995; Radigales, 1999). En su traslado al discurso audiovisual, esta condición propia de la ópera que es el vivo parece que debería perderse, pero el hecho es que ha seguido determinando la manera en que la obra es reinterpretada en un nuevo lenguaje. Además de las herramientas audiovisuales básicas, la utilización de soportes y códigos específicos como el cinematográfico, televisivo o videográfico, acaba por transformar, desde el punto de vista semiótico, la ópera en cada una de las pantallas (Reason, 2004; Anderson, 2011; Barker, 2012; Vladica y Davis, 2013).

Durante más de 100 años, los creadores han creído que debían otorgar a las películas operísticas una misión principalmente transmisora y las han filmado según un criterio de fidelidad al espectáculo original (Auslander, 2008; Senici, 2010; Anderson, 2011; Cenciarelli, 2013). Mediante la aplicación de una estética transparente o, en cualquier caso, respetuosa con las convenciones estilísticas del arte,

la ópera ha priorizado respetar y preservar el aura de la obra original performativa —*Werktreue* [2]—, por encima de la adopción del lenguaje propio de cada medio (Lacasa y Villanueva, 2011). Se han impuesto unas formas más cercanas a las convenciones teatrales de su época de esplendor —el siglo XIX— que a las exigidas por el lenguaje audiovisual contemporáneo y el soporte utilizado en cada caso. Incluso en las películas más actuales, adaptadas al formato cinematográfico, televisivo o videográfico, se ha tendido a asociar la fidelidad a la obra original con un tipo de lenguaje y estética transparente, tipo documento, muy limitada en términos audiovisuales (Levin, 2011; Gordillo, 2008). Cabe preguntarse, sin embargo, si la asunción de que esa es la forma más fiel de reproducir la esencia de su arte no es algo apriorística.

A nuestro juicio, el empleo que las películas operísticas han realizado del lenguaje audiovisual durante los siglos XX y XXI, pese a que buscaba salvaguardar la fidelidad a la obra original, admite muchos matices, pues es innegable que, al mismo tiempo, también pretendía adaptar la obra a unos soportes y convenciones específicos. Este trabajo se centrará precisamente en estudiar cómo se construyeron estas películas desde el punto de vista audiovisual para ponderar si el estilo documento que ha acabado siendo dominante en el sector (Morris, 2010; Steichen, 2011) recrea de una manera más fiel la obra o si, por el contrario, el empleo de un lenguaje más libre podría dar lugar a películas que, sin dejar de ser óperas, resultasen más coherentes con las potencialidades de los soportes audiovisuales.

En este trabajo nos hemos centrado en el estudio de películas operísticas grabadas con la intención expresa de ser difundidas en las salas de cine, la televisión, el *streaming* o el vídeo doméstico. Nos ha movido un doble objetivo:

- 1) identificar cómo se han empleado los diferentes elementos del lenguaje audiovisual en las películas operísticas, a fin de comprobar si son usados de manera que generen un lenguaje propiamente audiovisual y sirvan para construir sentido narrativo.
- 2) conocer si, tras la incorporación de sistemas de grabación y retransmisión digital en los teatros a partir del siglo XXI, las películas producidas durante la última década y media presentan diferencias significativas, desde el punto de vista audiovisual, con respecto a las producidas en el siglo XX.

## 2. Método

Para llevar a cabo el análisis hemos seleccionado la producción audiovisual de una ópera de referencia internacional, *Don Giovanni*, de W.A. Mozart. Esta obra ha sido una de las óperas más representadas en los teatros internacionales de los últimos 60 años (Goehr y Herwitz, 2006; Campana, 2009). Asimismo, constituye una de las piezas musicales que más adaptaciones audiovisuales ha generado en el cine, la televisión y el vídeo durante el siglo XX y parte del XXI (DuMont, 2000; Remy, 1979) [3]. La obra llegó de forma muy temprana al cine, cuando en el año 1900 se realizó una breve adaptación musical y visual de una de las escenas de la ópera, con motivo de la Exposición Universal celebrada en París (Wlaschin, 2004). La primera adaptación cinematográfica de *Don Giovanni* que se conserva es la película inglesa que la compañía London Opera Company versionó para el cine en el año 1947. A partir de entonces, *Don Giovanni* fue llevada a la gran pantalla de cine en repetidas ocasiones y reinterpretada para televisión más de 12 veces durante los años 50 del pasado siglo (Barnes, 2003). En 1979 se estrenó la célebre versión de Joseph Losey para los cines y, ya a partir de los años 80, se registraron más de 15 producciones europeas y americanas, la mayoría de ellas adaptaciones para

televisión y vídeo de versiones escénicas de teatros como la Ópera de Zúrich, el teatro Regio di Parma o el Metropolitan Opera House de Nueva York. En el siglo XXI, la afición por la grabación de las producciones de este título no ha hecho sino aumentar (Will, 2011: 32-34). Según los datos de *Operabase*, por ejemplo, en el año 2015 se planificaron 259 producciones de esta ópera en más de 40 teatros de ciudades europeas y americanas. Muchas de ellas fueron grabadas *in situ* y posteriormente emitidas por canales de televisión en abierto y digitales, como RTVE, ARTE o Mezzo.

## 2.1. Muestra

Hemos reunido una muestra de 29 versiones audiovisuales, realizadas durante los siglos XX y XXI. Para definir la primera parte de la muestra tomamos como referencia la obra, de relevancia internacional, *Enciclopedia of Opera on Screen: A Guide to More Than 100 Years of Opera Films, Videos, and DVD*, publicada por Ken Wlaschin a finales de los años 90 del pasado siglo y actualizada por él mismo en 2004. Se trata de un directorio en el que constan las fichas descriptivas de los productos audiovisuales operísticos que se habían llevado a la pantalla, en Estados Unidos y Europa, durante el s. XX y los primeros años del XXI. De las 23 entradas de Don Giovanni que están registradas en la segunda edición, hemos analizado 12. Intentamos que nuestra muestra recogiera obras producidas en países diferentes y que cubriera el máximo número posible de años, que la producción tuviera relevancia internacional (ya fuera por el teatro, el director o el reparto), que el formato de grabación original fuera variado (VHS, DVD o *streaming*) y, lógicamente, que estuviera disponible. Usamos esos mismos criterios para enriquecer la muestra del siglo XX y para añadir las 9 películas aparecidas entre 2005 y 2013.

A continuación, enumeramos las obras, agrupadas de acuerdo al siglo al que corresponden:

**Tabla 1. S. XX**

SIGLO XX						
Año	Tipo de producto audiovisual	Formato audiovisual de distribución	Sello discográfico	Director musical	Director audiovisual/Arte	Idioma y duración
1954	Telecast desde estudio para televisión. Grabado sin público	Producción del Festival de Salzburgo para la televisión. Película grabada desde un estudio en Viena.	Deutsche Grammophon, Unitel	Paul Czinner	Herbert Graf	Italiano Blanco y negro 129'
1960	Telecast desde estudio para televisión: canal de emisión RAI	Telecast de la radiotelevisión italiana de Milán —RAI—, en diferido para la televisión nacional.	Videoartists International Inc, RAI Trade	Francesco Molinari-Pradelli	Giacomo Vaccari	Italiano Blanco y negro 163'
1961	Grabación desde el teatro: Deutsche Oper Berlin	Producción filmada en vivo para la televisión alemana y emitida en diferido un día después del estreno —el 23 de	ArtHaus Musik	Ferenc Fricsay	Rolf Unkel	Italiano Blanco y negro 166'

		septiembre de 1961—.				
1978	Grabación desde el teatro: Metropolitan Opera House de Nueva York	Producción filmada en directo para ser emitida en diferido desde el Met para la televisión estatal	Pioneer Classics PC	Richard Bonyngé	Herbert Graf	Italiano subtítulos en inglés. Color 190'
1980	Grabación desde el teatro: Gran Teatre del Liceu	Producción para la televisión nacional, grabada en directo con equipo móvil y emitida para la televisión nacional	Gran Teatre del Liceu	Alexander Sander	Jose Luis Mendizabal	Italiano Color 173'
1986	Grabación desde el teatro: The Victoria State Opera	Producción desde el teatro, grabada en directo para ser emitida en diferido por un canal de Melbourne	Australian Broadcasting Corporation	Richard Divall	Stephen Jones	Italiano, Color, 180
1987	Grabación desde el teatro: Filarmónica de Viena. Producto de archivo para ser distribuido en vídeo doméstico	Producción en la Filarmónica de Viena, emitida en diferido desde el teatro, dentro de la programación del Festival de Salzburgo.	Sony Classical	Herbert Von Karajan	Claus Viller	Italiano Color 193'
1987-88	Grabación desde el teatro: Teatro Alla Scala de Milán. Producto de archivo para ser distribuido en vídeo doméstico	Producción desde el teatro Alla Scala de Milán, para la retransmisión en directo de la televisión RAI italiana.	Opus Arte	Ricardo Muti	Giorgio Strehler	Italiano subtítulos en inglés. Color 176'
1988	Grabación desde el teatro: Covent Garden	Producción para la televisión BBC, grabada desde el propio teatro por la ópera nacional de Londres ROH.	ROH	Colin Davis	Peter Wood	Italiano, Color, 178
1990	Grabación desde el teatro: Filarmónica de Viena. Producto de	Emisión en diferido para la televisión nacional, pero grabada en directo desde el teatro.	Coproducción del canal 3/sat	Claudio Abbado	No aparece en créditos	Italiano subtítulos en inglés. Color 176'

	archivo para ser distribuido en vídeo doméstico					
1990	Grabación desde el teatro: Metropolitan Opera de Nueva York	Producción para la televisión BBC, grabada desde el propio teatro por la ópera nacional de Londres ROH.	The Metropolitan Opera	James Levine	Brian Large	Italiano, Color, 179
1990	Telecast desde estudio de Viena para televisión: canal de emisión PBS	Producción original para el Pepsico Summerfare Festival y el International Performing Arts Festival de Nueva York, versionada en estudio para su posterior emisión en televisión, desde los Emil Berliner Studios, en Viena.	DECCA	Craig Smith	Peter Sellars	Italiano subtítulos en inglés. Color 190'
1991	Grabación desde el teatro: Gran Teatro de Colonia	Producción desde el teatro de Colonia para su emisión en diferido por televisión.	ArtHaus Musik	James Conlon	Michael Hampe/José Montés Baquer	Italiano subtítulos en inglés. Color 173'
1991	Grabación desde el teatro: Teatro Estatal de Praga	Producción desde el teatro Estatal de Praga para su emisión en diferido por televisión.	Supraphon	Charles Mackerras	Michal Caban	Italiano subtítulos en inglés. Color 156'
1995	Telecast desde estudio para televisión: canal de emisión ZDF/3sat	Producción de Decca London escenificada con marionetas desde el Salzburger Marionettentheater, presentada por Peter Ustinov, grabada y emitida en diferido por el canal de televisión ZDF/3sat.	DECCA London	Erich Leinsdorf	Volker Weiker	Italiano, color, 153
1996	Grabación desde el teatro: La Fenice de Venecia para la televisión nacional.	Grabación en directo desde la Fenice de Venecia para ser emitida en directo y diferido por el canal RAITRE	Canal Raitre	Isaac Krabtschewsky	Ilio Catani	Italiano, color



1998	Grabación desde el teatro:	Producción dentro del festival Aix-en-Provence, grabada para su posible emisión en diferido por televisión.	Bel Air Classiques	Daniel Harding	Peter Brook/ Vincent Bataillon	Italiano, color
2000	Telecast desde el teatro en diferido: Metropolitan Opera de Nueva York par a la cadena PBS. Grabada en octubre de 2000	Reposición de la popular producción de Zeffirelli del año 1990. Grabada en diferido y emitida por televisión dos meses más tarde para todo el país, el día 27 de diciembre de 2000	Deutsche Grammophon	James Levine	Franco Zeffirelli/ Gary Halvorson	Italiano subtítulos en inglés. Color 191'

\*Nota: la muestra se ha ordenado según el año de producción de la obra original, no así de la edición del DVD que hemos analizado.

**Tabla 2. S. XXI**

SIGLO XXI						
Año	Tipo de producto audiovisual	Formato audiovisual de distribución	Sello discográfico	Director musical	Director audiovisual/Arte	Idioma y duración
2001	Grabación desde el teatro: Opernhaus de Zürich	Producción desde el teatro para la televisión alemana.	Opernhaus Zürich	Nikolaus Harnoncourt	Jürgen Flimm/ Brian Large	Inglés Color 187'
2002	Grabación desde el teatro: Gran Teatre Liceu	Producción desde el teatro para su posterior distribución en DVD.	Opus Arte	Bertrand de Billy	Calixto Bieito/ Toni Bargalló	Italiano Color 156'
2005	Grabación desde el teatro: Teatro Real	Producción desde el Teatro Real para la televisión TV1.	Opus Arte	Víctor Pablo Pérez	Lluís Pasqual/ Robin Lough	Italiano Color 208'
2006	Telecast desde estudio para televisión.	Producción del Festival de Salzburgo para la televisión. Película grabada desde un estudio en Viena	DECCA Music Group Limited	Daniel Harding	Martin Kusej/ Karina Fibich	Italiano Color 180'
2008	Grabación desde el teatro: Deneder Landse Opera	Producción desde el teatro para la televisión holandesa.	Opus Arte	Ingo Metzmacher	Jossi Wieler/Misjel Vermeiren	Italiano Color 179,33'
2008	Grabación en el teatro: Baden-Baden	Producción del Festival de Innsbrucker para su	SWR/ Arte	René Jacobs	Vincent Lemaire/ Georg Wübbolt	Italiano Color 172'

		comercialización en DVD.				
2008	Grabación desde el teatro: Royal Opera House	Producción desde el teatro para su comercialización en DVD.	Opus Arte	Charles Mackerras	Francesca Zambello/ Robin Lough	Italiano Color 202'
2008-2010	Telecast desde estudio para televisión. Grabado sin público	Producción del Festival de Salzburgo para la televisión. Película grabada desde el teatro de Viena	Unitel Classica	Nikolaus Narnoncourt	Brian Large	Italiano Color 177'
2010	Grabación desde el teatro enmarcada en el Glyndebourne Festival	Producción del Festival de Glydebourne para la televisión BBC. Película grabada desde el teatro en Munich	EMI Classics	Vladimir Jurowski	Jonathan Kent/ Peter Maniura	Italiano Color 194'
2011	Grabación desde el teatro: Sydney Opera House	Producción desde el teatro para su comercialización en DVD.	Opera Australia	Mark Wigglesworth	Göran Järvefelt/ Cameron Kirkpatrick	Italiano Color 176'
2013	Grabación desde el teatro: Champs Elysees de Paris	Grabación en directo desde el teatro para la televisión digital Mezzo.	Mezzo	Jérémie Rhorer	François Roussillon	Italiano Color
*Nota: la muestra se ha seleccionado según el año de producción de la obra original, no así de la edición del DVD que hemos analizado.						

Fuente: elaboración propia

Para llevar a cabo el análisis, hemos seleccionado una parte de la obra considerada propiamente narrativa, como es el final del primer acto. A nuestro juicio, este fragmento constituye un cuadro escénico compuesto por acciones dramáticas y personajes propios de un desarrollo narrativo cinematográfico: en una fiesta en el palacio de Don Giovanni, el personaje intenta abusar de la criada Zerlina ante el revuelo y asombro de los invitados. Al ser descubierto, Don Giovanni acusa a Leporello y consigue escapar. La escena presenta elementos que favorecen su mediatización en un soporte audiovisual: agilidad en la sucesión de acciones dramáticas; presentación de un conflicto narrativo y su resolución; intervención de todos los personajes principales (Will, 2011; Villanueva, 2014: 320).

## 2.2. Procedimiento metodológico

El método seguido en nuestra investigación ha sido el análisis de contenido. Las tres grandes categorías que nos ayudarán a hacer una lectura de las obras desde un punto de vista del lenguaje audiovisual son el tipo de grabación, el tipo de planos empleados y el tipo de montaje. Atendiendo a esta categorización, en un principio elaboramos, de forma deductiva, una lista amplia de variables, a partir de la bibliografía existente. En un segundo momento, y gracias a un primer visionado de todas las



películas, que sirvió como pretest, acortamos esa lista y redefinimos las preguntas de control para que tuvieran una respuesta binaria (sí/no; es el caso de, por ejemplo, los puntos 13 y 14 de la tabla 3) o cuantitativa (es el caso de, por ejemplo, los puntos 29 y 31). La tabla 3 recoge las 41 variables que finalmente han estructurado nuestro análisis.

**Tabla 3: listado de variables estudiadas**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Si la grabación es multi-cámara</li> <li>2. Cuántas cámaras</li> <li>3. Empleo de encuadres frontales</li> <li>4. Número de encuadres frontales</li> <li>5. Encuadres desde el lateral izquierdo</li> <li>6. Número de encuadres desde el lateral izquierdo</li> <li>7. Encuadres desde el lateral derecho</li> <li>8. Número de encuadres desde el lateral derecho</li> <li>9. Empleo de otro tipo de angulación</li> <li>10. Número de encuadres desde otros ángulos</li> <li>11. Número de planos picados</li> <li>12. Número de planos contrapicados</li> <li>13. Intención narrativa en los planos picados</li> <li>14. Intención narrativa en los planos contrapicados</li> <li>15. Predominio de planos generales y de conjunto</li> <li>16. Predominio de planos enteros y planos medios</li> <li>17. Relación plano-contraplano: planos generales y de conjunto</li> <li>18. Relación plano-contraplano: planos medios y enteros</li> <li>19. Relación plano-contraplano mixta</li> <li>20. Incorpora primeros planos</li> <li>21. Cantidad de primeros planos</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>22. Tipo de primer plano (detalle y de reacción)</li> <li>23. Tipo de primer plano (cantantes principales)</li> <li>24. Apertura de la escena con gran plano general</li> <li>25. Cierre de la escena con gran plano general</li> <li>26. Cierre de la escena fundido a negro</li> <li>27. Cierre de la escena fundido al espacio no diegético del teatro</li> <li>28. Predominio de planos en movimiento</li> <li>29. Cantidad de planos en movimiento</li> <li>30. Tipo de movimiento: zooms in</li> <li>31. Tipo de movimiento: zooms out</li> <li>32. Tipo de movimiento: barridos verticales</li> <li>33. Tipo de movimiento: paneos izdo. y drcho.</li> <li>34. Tipo de movimiento: travellings y/o grúas</li> <li>35. Núm. de planos en movimiento imperfectos con aire</li> <li>36. Predominio de montaje por corte clásico</li> <li>37. Predominio de montaje alternativo (por fundidos o encadenados)</li> <li>38. Uso de transiciones: encadenado (cantidad)</li> <li>39. Uso de transiciones: fundido (cantidad)</li> <li>40. Empleo de planos no diegéticos (cantidad)</li> <li>41. Cantidad de planos no diegéticos</li> </ol>
--	---

Fuente: elaboración propia

Completamos ese control de 41 variables en 29 películas con una tarea análisis más interpretativo, a

fin de no perder la visión de conjunto, necesaria a la hora de evaluar una adaptación musical en su conjunto.

Todo ese trabajo de análisis estuvo acompañado de una vasta revisión bibliográfica y hemerográfica sobre la producción audiovisual de Don Giovanni, así como de la consulta de documentos públicos que las productoras de las películas nos facilitaron.

### **3. Resultados de la investigación**

#### **3.1. Resultados sobre el tipo de grabación**

##### **3.1.a. Sistema multi-cámara: filmación con perspectiva teatral**

Uno de los resultados más significativos de la investigación hace referencia al grado de teatralidad de las películas. Hablamos de teatralidad en las óperas filmadas cuando en ellas se construye el espacio escénico priorizando e imitando la visión frontal propia de la representación en los teatros operísticos, no así la profundidad de campo en 360 grados, perteneciente a las narraciones cinematográficas. Hemos podido comprobar que en el 100% de la muestra (29 filmaciones pertenecientes a dos siglos) el espacio escénico se construye gracias al uso de un sistema multi-cámara, normalmente compuesto por equipos de entre 3 y 6 dispositivos colocados de manera fija en los laterales y en la parte frontal del teatro o del *set* de grabación (platós o decorados contruidos expresamente para la filmación).

El 94% de las películas sitúan las cámaras de modo que no crucen el eje delimitado por el propio escenario; priorizan así una visión frontal del espectáculo. Nuestro análisis comprueba que esta frontalidad, propia de las artes escénicas en vivo, es construida gracias a la mezcla de tres tipos de perspectiva: la perspectiva frontal general, que ofrece la visión de la totalidad de la representación, y dos posiciones laterales abiertas, una capturada desde el lado izquierdo del espectáculo y la otra desde el derecho. Estas posiciones laterales suelen ser usadas para facilitar el seguimiento de los movimientos coreografiados en el escenario, o para propiciar ligeros acercamientos de la cámara a la acción narrativa. Un 37% de la muestra incorpora, si bien solo de manera esporádica, un tipo de perspectiva distinta a esta construcción frontal multi-cámara, como pueden ser el ejemplo de una cámara colocada puntualmente en el interior del escenario —desde el lateral izquierdo— que se observa en la producción vienesa del festival de Salzburgo, en el año 2006.

Aunque se trata de obras grabadas en un formato audiovisual con la intención de ser comercializadas como películas musicales, llama la atención que incluso en el siglo XXI las producciones se caractericen por no traspasar los límites del eje marcado físicamente por el escenario del teatro. Bien es cierto que la perspectiva teatral evita la aparición en la película de elementos no diegéticos [4] que podrían interferir en la creación de un universo narrativo verosímil, tales como el público asistente al espectáculo original o el fuera de campo de la propia sala del teatro. Pero, sobre todo, el estilo de grabación teatral y multi-cámara parece querer imitar la visión del público que se encuentra en la representación en vivo. La cantidad de equipo empleado en la grabación y la colocación de las cámaras hace que el lenguaje audiovisual parta de la frontalidad para conseguir un resultado que se acerque al estilo transparente y documental, de tal modo que el espectador audiovisual, desde su hogar, pueda revivir la experiencia de la apreciación visual en el teatro. Tan solo el 6% de la muestra (dos casos) rompe esta construcción frontal en relación al espectáculo grabado. Se trata de dos películas filmadas en estudios de televisión, en los que se emplea una colocación de cámaras acorde a los criterios de grabación propios de un plató, pensados para recrear el universo narrativo con una mayor profundidad de campo. Ambas películas pertenecen al siglo XX: la versión de estudio de Don Giovanni que en el año 90 produjo Peter Sellars --obra que citaremos de nuevo más abajo, porque la consideramos un

caso excepcional desde el punto de vista artístico-- y el *telecast* para la televisión italiana RAI del año 1960.

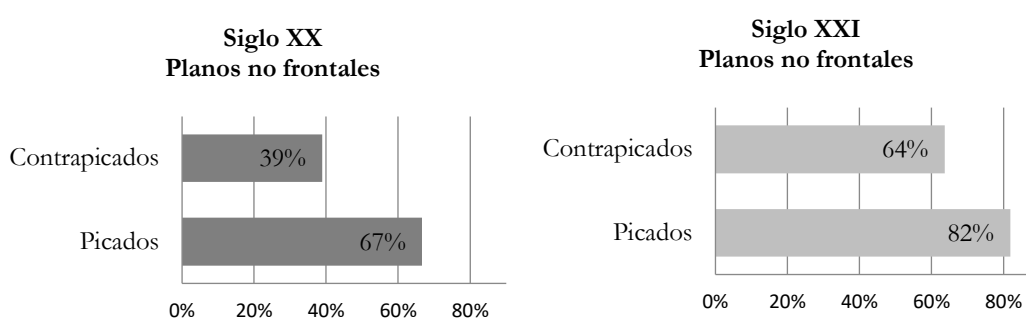
### 3.1.b. Posición y encuadre de las cámaras: ausencia de intención narrativa

El análisis de las 29 películas revela una falta de intención narrativa en los encuadres y en el tipo de angulación que adoptan las cámaras, especialmente en las producciones correspondientes al siglo XXI. En este trabajo entendemos la intención narrativa como la dotación de un sentido a elementos del lenguaje audiovisual, tales como las variables encuadre y angulación, que ayude a construir la historia de Don Giovanni [5].

Como apuntábamos en el apartado anterior, el 100% de la muestra potencia la frontalidad teatral con la posición de la cámara; ahora vemos también que la angulación de dichas cámaras es neutra desde el punto de vista narrativo. La mayor parte de los encuadres usados para construir la acción dramática de la escena quedan alineados frontalmente con el escenario y al nivel de la mirada del espectador.

Se elimina así un posible engrandecimiento o empequeñecimiento de los personajes desde el punto de vista psicológico. El 72% de las películas incorporan de forma puntual ligeras angulaciones del encuadre en picado (alineados por debajo de la mirada del espectador) y solo un 48% de la muestra utiliza contrapicados (alineados por encima de la mirada del espectador). En la gráfica 1 podemos ver el empleo de los planos en ambos siglos.

**Gráfica 1: presencia de planos picados y contrapicados en el siglo XX y del siglo XXI**



Nota: La suma no es 100 porque se dan casos con varios criterios.

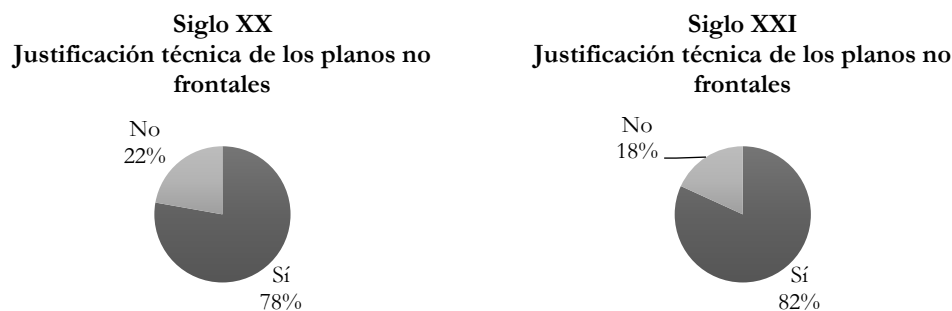
Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, lo que ha comprobado nuestra investigación es que el empleo de angulaciones, en especial en aquellas producciones grabadas desde los teatros, no atiende a cuestiones estéticas o semióticas, sino que queda ligado a un criterio de ubicación espacial de la cámara en el teatro: en muchos de los ejemplos se observa cómo la incorporación de ángulos picados y contrapicados responde a la colocación del equipo de grabación en lugares donde esta equipación no moleste a los espectadores asistentes a la producción en vivo; es decir, queda determinado por las limitaciones técnicas y estructurales de cada espacio.

En alguno de los ejemplos se observa, incluso, que la cámara está camuflada dentro del decorado del teatro, como si fuese una parte más de su mobiliario. Sucede en uno de los encuadres de la producción del año 1961 desde la Deutsche Oper de Berlín, en el que en un plano oscuro se dibuja un círculo por el que se ve la acción, de modo que se interpreta que la cámara que grababa la representación estaba

disimulada en el decorado.

**Gráfica 2: justificación técnica —no narrativa— de la angulación no frontal**



Fuente: elaboración propia

Dado que la ópera constituye un arte de artes en esencia narrativo donde se puede construir la ficción del mismo modo que en una película de cine o una serie de televisión (Citron, 2000), en la ideación de las óperas filmadas, como en cualquier otra ficción audiovisual, la angulación entendida como herramienta semántica podría resultar un buen elemento del lenguaje para construir y caracterizar de una forma psicológica a los personajes. Sería posible así asociar significados connotativos a los distintos roles, en función de la magnificación o reducción de las figuras narrativas.

Como excepciones positivas que sí lo hacen, tenemos el caso del ya citado Don Giovanni de Sellars. En esa versión se aprecia una utilización de ángulos picados y contrapicados, sobre todo para adelantar el giro de las acciones dramáticas y marcar quién es víctima y quien verdugo en la narración. Sin embargo, a excepción de esta versión y de algunos otros pocos ejemplos, el 86,2 % de la muestra no le da una significación narrativa o simbólica a la angulación empleada, tal y como muestra la gráfica 2. Las filmaciones siguen, por tanto, un criterio de mera limitación técnica: utilizan encuadres picados y contrapicados únicamente si, por cuestiones de espacio, no ha sido posible colocar la cámara en una angulación frontal.

### 3.2. Resultados sobre el tipo de planos empleados

#### 3.2.a. Planos fijos: hacia la eliminación de los grandes planos generales

En el estudio también hemos tenido en cuenta como variable de análisis el tamaño de los planos escogido a la hora de adaptar la ópera a un lenguaje audiovisual. Esta variable hace referencia a la cantidad de información narrativa del total de la acción dramática representada que los diferentes planos recogen. Desde un punto de vista artístico, este criterio influye en elementos esenciales de la construcción de la historia, como son el tono estético, la relación y la perspectiva que se establece entre los personajes, las acciones y el espectador, así como el foco desde el que se cuenta la acción dramática.

Nuestro estudio contrasta que el 83% de las películas construyeron sus discursos a partir del gran plano general. En la mayor parte de ellas el gran plano general (o plano máster) constituye el punto de partida empleado para construir los cuadros narrativos, exponer la acción musical o mostrar de un modo panorámico toda la escena en los pasajes de conjunto propios de los finales de acto operísticos, en los

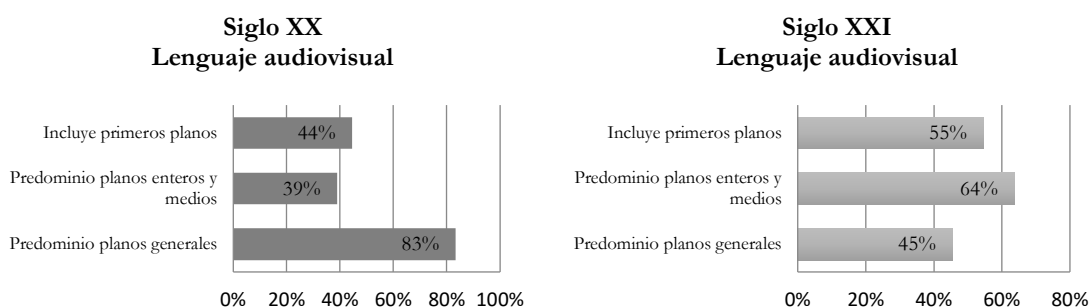
que intervienen múltiples cantantes. Asimismo, el 89% de las obras comienzan la escena con este tipo de plano y el 95% acaban volviendo a él para cerrar de forma general el primer acto. Muchas de las producciones trazan un paralelismo entre el uso de este tipo de plano y la densidad dramática o musical que sucede en la escena: lo utilizan para situar el contexto espacial de la representación, así como para dar relieve al personaje plural propio de los pasajes corales.

El uso del gran plano general resulta lógico en el estilo documental que han adquirido las óperas filmadas durante décadas, pues evita el acercamiento del ojo de la cámara a las distintas partes de la acción y, por ende, impide la subjetivación de la historia según el criterio del realizador. Una vez más, se trata de un elemento audiovisual que, empleado de forma casi permanente, neutraliza la posibilidad de dar una intención narrativa al lenguaje empleado, propio del nuevo soporte artístico.

Para acentuar momentos más dramáticos y de seguimiento de la acción, el 39% de las películas usa planos de conjunto de personajes, y en menor medida, planos enteros y medios planos. Esta triple tipología de planos permite mostrar de una forma más clara la reacción de los personajes, así como ciertos detalles de la narración que se consideran significativos. Resulta llamativo el uso todavía minoritario de los planos medios cortos y de los primeros planos. Un 44% de la muestra emplea, y solo de forma anecdótica planos medios cerrados sobre el rostro de los personajes. Casi en todas las ocasiones, estos planos medios cumplen una función de primeros planos, ya que son usados para matizar alguna acción o reacción concreta, no de los personajes principales, sino de personajes secundarios o de figurantes.

Un dato que llama la atención es que, a excepción de la versión de Sellars y de detalles puntuales que muestran algunas otras, en las películas del siglo XX no hemos encontrado primeros planos de los personajes principales o de las acciones dramáticas importantes. Este resultado puede estar relacionado con la discusión en torno a aspectos formales que ha centrado los estudios teóricos del siglo XX centrados en la grabación del *bel canto* (Atkinson, 2006: 95-108; Tambling, 1987). En ninguna de las escenas se recurre a un plano detalle que permita recrearse en la interpretación del cantante: se apuesta por un acercamiento prudente de la cámara al divo para que los espectadores audiovisuales no se sientan incómodos con la excesiva gestualidad que exige el canto lírico.

### Gráfica 3: predominio del tamaño de los planos por siglos



Nota: La suma no es 100 porque se dan casos con varios criterios.

Fuente: elaboración propia.

Como muestra la gráfica 3, en el siglo XXI la tendencia audiovisual es abandonar la referencia del gran plano general y optar por montajes más unitarios desde el punto de vista estético: se apuesta por

una mayor homogeneidad de tamaño entre los planos y un menor salto entre los mismos. También se otorga mayor preponderancia al uso de planos enteros y medios de personajes, así como al empleo de planos de conjunto. El 64% de las obras contiene este tipo de planos, que responden a la necesidad de provocar un mayor acercamiento del espectador a la acción dramática: ayudan a mostrar las acciones dramáticas de un modo más concreto y definido y, por ende, más audiovisual, ya que permiten expresar con precisión el movimiento interno de la escena, así como las reacciones y las intenciones de los personajes, aunque no canten.

Respecto al empleo de los primeros planos, no se advierten cambios ni tendencias significativas en el siglo XXI. Las obras más recientes siguen respetando el acercamiento prudente a los personajes, a fin de no violentar al espectador audiovisual con un detalle excesivo que desvíe su atención, si bien es cierto que algunos de las grabaciones han utilizado estos planos para resaltar el potencial valor psicológico de los roles principales (Will, 2011: 44-45).

### **3.2.b. Planos en movimiento: ausencia de dinamismo y de intención narrativa**

Debemos hacer hincapié en uno de los resultados más significativos de la investigación, referido al movimiento de los planos y al consecuente efecto que provocan sobre la percepción audiovisual. Según Richard Will (2011: 32-60), los planos en movimiento que presentan muchas de las filmaciones de Don Giovanni imitan la sensación orgánica y viva de muchos de los formatos que los medios actuales utilizan para retransmitir eventos mediáticos tales como partidos de fútbol, mítines políticos o conciertos en directo. Dicha movilidad, además, permite que el espectador experimente una sensación dinámica y continua en el acto de apreciación audiovisual, facilita la hipermediación de los contenidos y, en última instancia, posibilita una mejor inmersión en la obra (Will, 2011). Por todas estas razones nos hemos detenido en averiguar en qué medida estas películas musicales se apoyan en el movimiento de los planos para agilizar un contenido audiovisual de larga duración, como es una ópera filmada.

Hemos realizado el análisis partiendo de una distinción entre los tipos de movimiento de la cámara: el movimiento de un plano provocado por el desplazamiento de la cámara sobre su mismo eje (zooms, paneos horizontales, barridos, movimientos circulares...) y el desplazamiento del eje y el consecuente cambio de la perspectiva visual (*travellings*, grúas, *dollys*, *steadycam*, o cámara en mano, entre otros ejemplos...). Tradicionalmente, el primer tipo de movimientos provoca una sensación más estática y se utiliza para obtener un mejor seguimiento focal de la acción del plano, a excepción del zoom, al que se le ha conferido una significación simbólica y se le considera como uno de los principales movimientos que centran la atención del espectador y anuncian acciones de la trama (Citron, 2005; Will, 2011). El segundo tipo en la que el movimiento es provocado por el desplazamiento del eje de la cámara produce en el receptor una sensación más dinámica que la primera, ya que ayuda a generar una mayor tensión narrativa y favorece la continuidad entre los planos.

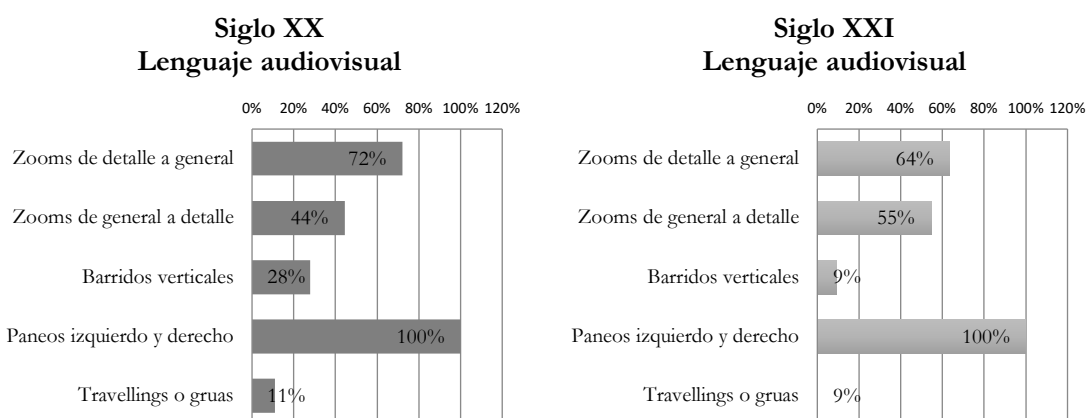
Desde un punto de vista artístico, el movimiento interno de los planos no constituye una herramienta lo suficientemente explotada por el ejercicio audiovisual operístico. Ese hecho confirma la tendencia a un uso del lenguaje más bien estático: en el 72% de los casos predomina una construcción narrativa a partir de planos fijos. En el siglo XX, un 28% de las producciones priorizaban los planos en movimiento. El dato desciende en el siglo XXI, en el que solo el 18% de la muestra emplea planos móviles de forma recurrente: en lugar de agilizar la narración audiovisual, la tendencia en nuestro siglo es a seguir construyendo el discurso a partir de la imagen fija, más cercana al lenguaje del teatro que al de los medios.



Como puede comprobarse en la gráfica 4, los principales movimientos encontrados, tanto en las obras del siglo XX como en las del siglo XXI, son aquellos en los que la cámara se desplaza sobre su propio eje: los paneos horizontales de seguimiento de personaje, ciertos barridos verticales, así como los zooms de alejamiento y de acercamiento. En el 100% de las ocasiones, el paneo horizontal es empleado sobre planos medios y de conjunto, por lo que sirve para dirigir mejor el foco sobre la acción interna de la escena.

Asimismo, solo se ha encontrado la asociación de un significado narrativo al movimiento concreto del zoom in: el acercamiento lento y progresivo sobre el personaje principal de Don Giovanni se utiliza expresamente en muchas de las obras cuando este es desenmascarado delante de todos los invitados a su fiesta. El empleo del zoom out responde a una razón sobre todo técnica, normalmente para salir de una acción concreta y volver al *tutti* del cuadro escénico, a fin de recuperar el contexto general de la escenografía, o bien, empleado en un modo más acelerado, con el objeto de indicar un cambio de foco en la trama, tal como sucede en la versión de Herbert von Karajan del año 1987.

**Gráfica 4: principales movimientos de cámara encontrados en la muestra.**



Nota: la suma no es 100 porque se dan casos con varios criterios.

Fuente: elaboración propia.

Aunque la técnica audiovisual y su dominio han evolucionado notablemente, desde el punto de vista semiótico puede decirse que la mayor parte de las representaciones emplean movimientos de cámara según criterios no intervencionistas y más cercanos a la corrección técnica que a una intención estilística. Las obras que muestran una mínima intención narrativa, suelen hacerlo en momentos muy puntuales. Destacamos la versión vienesa del año 2006, en la que se produce un zoom out muy marcado desde el rostro de Zerlina al cuadro general, tras ser forzada por Don Giovanni; o la versión de Baden Baden del año 2008, en la que un zoom in muy picado sobre el rostro del protagonista vaticina el futuro trágico de la historia.

Además, muchos de los movimientos son perfectamente predecibles, ya que la técnica del directo hace que los planos iniciales de la película abran con un encuadre desproporcionado —normalmente dejando más aire de lo habitual en la parte superior del plano— para poder corregir de forma

simultánea el seguimiento de la acción y el movimiento de la cámara. Muchos de estos planos muestran una estética poco atractiva, hasta que alcanzan la composición deseada desde un punto de vista audiovisual. El 56% de los casos del siglo XX presentan planos desproporcionados en su composición interna, con más aire superior de lo normal. En el siglo XXI, fruto del avance tecnológico, este porcentaje se reduce al 27%.

En relación al empleo de planos en movimiento, producido por un desplazamiento de la cámara, llama la atención cómo del total de la muestra, tan solo un 6,9% utiliza movimientos de cámara en los que se produce un desplazamiento del propio eje además de el del cabezal. Es decir, apenas existen filmaciones en las que se empleen alternativas a la posición fija de la cámara, ya sea en forma de *travellings*, grúas, o *dollies*, por ejemplo. La ausencia de este tipo de prácticas de grabación puede tener que ver con la lenta tecnificación que, hasta el siglo XXI, han sufrido los teatros de ópera, en los que no se ha permitido incluir equipos complejos de grabación, sofisticados y aparatosos —como grúas o cámaras volantes— por no interferir en la visión de la audiencia presente en el espectáculo en directo (D`Agostino, 2012).

Debe señalarse otro dato significativo: no existe ni una sola producción en la que se incorpore cámara en mano o *steadycam*, y, en consecuencia, tampoco la significación subjetiva y el efecto de inestabilidad visual que produce su uso. En el siglo XX destacan las posibilidades que el plató otorgaba a los *telecast* para televisión que se pusieron de moda en la década de los 60. Entre ellos se cuenta la producción italiana para la cadena RAI del año 1960, en la que el director Giacomo Vaccari utilizó constantes ángulos y posiciones volantes de la cámara, que conferían a la filmación un marcado carácter narrativo y favorecían la inmersión en la historia operística, gracias a una selección de planos basada en las posibilidades del plató televisivo. En el siglo XXI estas técnicas se han perdido por completo. Solo los grandes teatros, en especial el Metropolitan Opera House de Nueva York, incorporan en sus filmaciones operísticas --de Don Giovanni y de otros muchos títulos-- movimientos producidos por grúas para dar relieve a la grandiosidad de los planos generales [6].

### 3.3. Resultados sobre el tipo de montaje audiovisual

#### 3.3.a. Número de planos: no asociado a un mayor dinamismo audiovisual

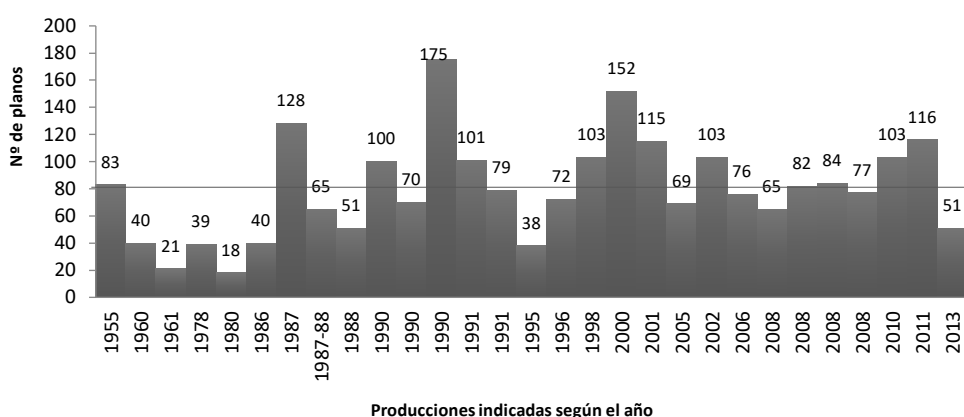
El empleo de una mayor cantidad de planos para construir la acción narrativa consigue favorecer una apreciación menos estática de la historia y, por lo tanto, más adecuada desde un punto de vista audiovisual. En los últimos años, el número de cortes visuales ha sido estudiado en relación a elementos como el ritmo del montaje, el dinamismo de la escena, y la capacidad que esta práctica tiene de influir en la concepción temporal de la obra de Don Giovanni, en cuyas interpretaciones artísticas, la urgencia temporal ha sido un elemento recurrente (Senici, 2009; Will, 2011). De ahí que nuestro estudio también pretendiera comprobar si una mayor cantidad de planos usados en la construcción del discurso aportaba un mayor dinamismo audiovisual en el caso del Don Giovanni.

El análisis de las 29 obras indica que el número de planos empleados en el montaje es altamente irregular: desde la versión del año 1980 del Gran Teatre del Liceu, en la que se utilizaron tan solo 18 planos para recrear toda la secuencia musical, hasta la construcción que Peter Sellars llevó a cabo en su versión del año 1990, en la que se utilizaron 175 planos visuales, encontramos cantidades muy variables, tal como recoge la gráfica 5.

El contraste generado por los cambios de plano y de perspectiva produce un menor estatismo y

potencia una apreciación más natural, desde el punto de vista audiovisual, de la obra representada. Los casos audiovisuales en los que se ha empleado un mayor número de planos y de perspectivas a la hora de construir el mensaje, deberían haber adquirido una forma que favoreciera naturalmente el dinamismo en la narración. Sin embargo, mediante nuestro análisis hemos comprobado que una planificación basada exclusivamente en el criterio de cantidad no asegura un mayor dinamismo, ya que también puede producir la sensación de una mayor fragmentación del discurso y, en consecuencia, provocar una cierta percepción de desestructura de la obra artística.

**Gráfica 5: cantidad de planos utilizados en el final del primer acto**



Fuente: elaboración propia

Tras el estudio de la muestra podemos concluir que para lograr que un montaje sea más acelerado, además de acudir a una mayor cantidad de planos y cortes visuales, es necesaria también la concurrencia de otros factores, tales como la proporción entre el tamaño de planos sucesivos, o la sujeción del cambio de plano a cuestiones narrativas, escénicas o, en su defecto, musicales. Si atendemos a la correlación de estos otros criterios con la cantidad de planos, comprobamos cómo algunas obras logran ser percibidas de una forma más dinámica y narrativa que otras que contenían un número significativamente mayor de planos en la construcción del discurso.

Un buen ejercicio es comparar la versión producida por la cadena RAI en el año 1960, rodada en estudio, y la grabación que se realizó en Salzburgo de la versión de Herbert von Karajan, en el año 1987. La primera construyó la escena final del primer acto a partir de 40 planos. La segunda empleó 128 planos. Sin embargo, la percepción narrativa de la segunda obra —la más fragmentada— es mucho más estática que la primera, debido a la falta de incorporación de otros elementos del lenguaje audiovisual que dan sentido temporal a la narración, tales como la ordenación de los planos según intenciones narrativas o musicales, el movimiento interno de los planos o la construcción en profundidad de campo de la propia escenografía.

Puede observarse en la gráfica 5 cómo en el grupo de obras correspondientes al siglo XXI el número de planos empleados es más homogéneo y cercano a la media del total de la muestra (80 planos) que

las del grupo del siglo XX. En todas las representaciones de la última década se comienza ya a advertir la incorporación de otros criterios semánticos —normalmente un ritmo de montaje marcado por la acción interna de la escenografía— que justifican el empleo de una cantidad determinada, no aleatoria, de planos para contar la historia.

Debe añadirse que el 76% de las películas analizadas, presentan una duración de planos bastante constante en el relato, con una media de 8 segundos por plano, a excepción de pequeñas secciones más rápidas, sincronizadas con cambios de carácter narrativo o musical en la escena. Por ejemplo, 5 de las obras marcan claramente, mediante una aceleración del ritmo de montaje, el momento en el que Zerlina grita fuera de cuadro, por la trampa que le ha preparado Don Giovanni.

Tan solo dos de las versiones (la correspondiente al año 1955 y la versión de Peter Sellars) cambian bruscamente el ritmo de montaje, cuando la joven es atacada, pasando de utilizar una duración de entre 8 y 10 segundos por plano, a una de entre 2 y 3 segundos. Otras tres versiones, todas ellas correspondientes a la década de los 90, aceleran el montaje, cuando la música es más rápida y, en general, presentan un montaje más picado en el último número de conjunto musical, antes de que Don Giovanni consiga escapar. Son la versión de Claudio Abbado para televisión, del año 1990, la representación realizada por el Met ese mismo año, y la versión veneciana de 1996.

### **3.3.b. Corte de planos: predominio de un corte típico del montaje clásico**

Otro de los resultados relacionados con el ritmo de montaje es la constatación de que en el 96,6% de las películas se emplea sobre todo una técnica clásica de montaje, en la que se usan transiciones entre planos por corte sin efectos [7]. Casi la totalidad de la muestra apuesta, así, por el corte limpio, típico del estilo documental, que no recurre a técnicas más subjetivas, propias del lenguaje audiovisual, tales como encadenados o fundidos entre planos. Estos recursos han sido tradicionalmente empleados en el cine y la televisión con una intención menos transparente y objetiva que el montaje por corte de plano. Favorecen la continuidad de la historia y aportan significado narrativo frente al montaje clásico, el cual se emplea en estéticas consideradas más neutras (Marimón, 2014: 83).

Nuestro análisis tan solo ha encontrado una producción que en su montaje emplee de forma recurrente el encadenado de los planos. Se trata de la versión de Alexander Sander en el Gran Teatre del Liceu, grabada en 1980. La justificación de su uso en este caso concreto podría estar ligada a la necesidad de agilizar la narración, ya que, de forma intencionada, esta versión únicamente recurre a 18 planos fijos, de larga duración, para narrar toda la secuencia (es una de las obras que menos planos utiliza en el montaje cinematográfico y en la que se produce mayor sensación de inmovilismo). A excepción de este caso, en las restantes películas apenas se usa la técnica del cambio de plano por encadenado durante el transcurso de la escena final.

Cuando se utiliza, de forma esporádica en todos los casos, se advierte una función elíptica de la narración, tal como sucede en la versión del teatro de Colonia del año 1991, en la que el final de la escena previa se encadena con la apertura del último cuadro escénico antes del cierre del acto, para dar entender al espectador audiovisual que se ha producido un salto temporal en la historia. Algo similar se comprueba en el cierre del acto de la versión del teatro Alla Scala de Milán, correspondiente al año 1987, en la que la escena diegética termina sobre el fundido a un plano cerrado de un elemento no narrativo: el rostro del director musical. Con este recurso se le recuerda al espectador su condición audiovisual, físicamente alejada del teatro, pues, además de los elementos narrativos de la obra, se

muestran las circunstancias ambientales en las que se produce la misma.

En el siglo XXI el 100% de la muestra elimina del discurso audiovisual cualquier efecto subjetivo de montaje entre planos, lo cual manifiesta una clara tendencia hacia la retransmisión del evento mediático de acuerdo a un estilo transparente. En esta misma línea debe señalarse un detalle significativo: el 67% de las películas del siglo XX cierran el primer acto con un fundido de la pantalla a negro, antes de pasar al intermezzo musical o directamente al segundo acto; por contraste, en el siglo XXI, solo el 18% de las obras funde a negro inmediatamente después de acabar el primer acto. La forma de cerrar la narración del pasado siglo, más acorde a una inmersión cinematográfica, en este siglo se ha sustituido por el cierre sobre la imagen del telón del teatro en el que tiene lugar la representación. De esta manera se subrayan, cada vez más, los espacios que fortalecen el carácter de retransmisión del evento frente a una narración más inmersiva y cinematográfica. Así, de la totalidad de los casos del siglo XXI, el 82% muestra el espacio no diegético del teatro al bajarse el telón y mostrar en la película la reacción del público de la sala.

#### 4. Conclusiones

En esta investigación hemos pretendido esclarecer cómo se han concebido las grabaciones de ópera durante el siglo XX y XXI, y comprobar si el lenguaje de esas filmaciones es más teatral que audiovisual. Para ello, hemos realizado un exhaustivo análisis de contenido del final del primer acto de 29 versiones audiovisuales del Don Giovanni de Mozart, guiados por tres grandes categorías: tipo de grabación, tipo de planos empleados y tipo de montaje audiovisual. Gracias a ellas hemos evaluado el empleo más o menos narrativo de herramientas propiamente audiovisuales en la construcción de la historia, tales como los encuadres, la cantidad y tipología de planos, o los movimientos de la cámara, entre otras.

Nuestro estudio ha comprobado que los creadores de las películas operísticas efectivamente han acabado identificando el respeto a la obra original con la dotación de una forma no intrusiva (es decir, teatral), de suerte que emplean sin una intención semiótica y con poca libertad creativa muchas de las herramientas audiovisuales que permitirían otorgar un mayor sentido narrativo a las películas.

Hemos podido determinar que las categorías que más condicionan la forma teatral de las películas (primer objetivo de nuestro análisis) son el tipo de grabación y el tipo de planos. La frontalidad de la escena imposibilita la creación de un decorado con profundidad de campo. El abuso del gran plano general elimina cualquier subjetivación de la historia. El uso de encuadres sin intención psicológica neutraliza la fuerza de un argumento como el de Don Giovanni.

Al analizar cómo el conjunto de estas variables se usa para intentar adaptar una ópera a un soporte y a un lenguaje audiovisual, concluimos que su simple empleo no garantiza la generación de un sentido más audiovisual. Sin embargo, un planteamiento combinado de algunas de estas variables, acorde a un criterio narrativo, en lugar de alejar el contenido de su soporte audiovisual, lo acercaría, al tornarlo más dinámico, natural y coherente, sin por ello poner en peligro la fidelidad a la representación.

En el siglo XXI (segundo objetivo de nuestro estudio) se aprecia un cierto esfuerzo por ofrecer una construcción audiovisual más congruente solo en algunas de las variables, como son el número y tamaño de planos. Sin embargo, nuestro estudio muestra que la evolución en esas dos variables da lugar a un resultado todavía ineficaz, porque no están siendo combinadas, siguiendo un criterio de

creación de sentido, con otras variables. Hemos visto que la tendencia discursiva actual de las óperas filmadas apuesta, cada vez más, por la incorporación de recursos que imiten una técnica televisiva de mera emisión o transporte de la obra original.

Tras los resultados del análisis del siglo XX y XXI, proponemos, para terminar, algunas formas mediante las que se podrían conjugar variables como las que hemos estudiado para desarrollar un auténtico lenguaje audiovisual operístico, sin la necesidad de acudir a nuevos recursos y técnicas. Por ejemplo, si los movimientos de la cámara se coordinasen con el tempo musical o con la acción narrativa, podrían constituir importantes herramientas de construcción de significado, sobre todo cuando el ritmo de la música impuesto por la obra no permite acelerar el montaje usando una mayor cantidad de planos.

Aportándoles un sentido, bien musical, bien narrativo, los movimientos de la cámara no solo favorecerían el dinamismo de la imagen, sino que provocarían una mayor continuidad narrativa. Solo algunos casos excepcionales como el Metropolitan Opera House de Nueva York, parecen haber entendido la importancia del movimiento fílmico en el empeño de conseguir que estas representaciones de larga duración, sean más atractivas e inmersivas. Si en el montaje audiovisual no solo se tiene en cuenta una grabación multi-cámara según criterios de espacio, musicales o escénicos, sino también y principalmente el dramático, se justificaría un empleo más variado de tamaño de los planos, del uso de transiciones con significados diegéticos, del uso no aleatorio de cierta cantidad, posición y encuadre de los planos. Estas combinaciones, y otras muchas que podrían hacerse, promoverían adaptaciones fílmicas más acordes con el lenguaje propio de los soportes audiovisuales.

**\*Investigación financiada:** este estudio se ha beneficiado de las ayudas pos-doctorales destinadas a proyectos de investigación subvencionados por la Comisión Fulbright de Intercambio Cultural entre España y Estados Unidos, correspondiente a la convocatoria 2017.

## 5. Notas

[1] El estudio sobre la intervención audiovisual en la creación artística, tratada por autores como Philippe Auslander a finales del siglo XX, se centra en conceptos como la separación entre el medio y el contenido, la representación audiovisual resultante y su vinculación con el espectáculo original, o la existencia de tecnología mediadora como parte de la propia obra original (Marriot, 2007: 41- 103; Esse, 2010: 89).

[2] El término *Werktreue* ha sido empleado en las teorías del arte y de los medios para expresar el respeto de la obra original en los procesos de reinterpretación artística. El concepto fue desarrollado en la disciplina de la música a partir de los años 50 del pasado siglo (Morris, 2010: 269- 275; Steichen, 2011: 443- 459).

[3] Don Giovanni ocupa la décima posición en la lista *Operabase* de las óperas más representadas en todo el mundo. Consultar: [www.operabase.com](http://www.operabase.com). Recuperado el 27 de octubre de 2016, de <http://operabase.com/top.cgi?lang=en#opera>.

[6] Con la expresión audiovisual *no diegético* nos referimos a todos aquellos elementos del sonido y de la imagen que no forman parte de la ficción de Don Giovanni.



[7] El término *angulación* se emplea en la teoría cinematográfica para señalar la diferencia entre el nivel de la toma de la vista —la lente de la cámara— y el objeto representado. Cuando se filma una escena de forma tradicional, el eje óptico de la cámara —la línea imaginaria que une el centro del encuadre con el centro del objetivo— suele coincidir con la línea recta que va desde nuestro punto de vista hasta el horizonte. Esta perspectiva normalmente es conocida como *ángulo frontal*.

[9] El Metropolitan Opera House (Met) parece estar desarrollando un modelo narrativo más atrevido. El teatro emplea en sus grabaciones constantes desplazamientos del eje de la cámara para favorecer el dinamismo y la inmersión en el espectáculo, al estilo de las grandes producciones televisivas y cinematográficas del momento. Todo apunta a que, como afirma Jim Steichen (2012), el Met intenta expresar una dramaturgia institucional propia, todavía convencional en sus formas, pero cada vez con una mayor identidad propiamente audiovisual y adaptada a la apreciación mediática actual.

[10] En el montaje cinematográfico se denomina *corte* al sucesivo ensamblado de una imagen con otra, sin superposiciones o fundidos. Se trata de una yuxtaposición sencilla de planos. Debido a su claridad, fugacidad y transparencia, en este estilo de montaje es donde se hacen más evidentes los problemas de *raccord* y continuidad de una película (Marimón, 2014: 83).

## 6. Bibliografía

Adorno, T. (2006). *Escritos musicales I-III*. Madrid: Ediciones Akal.

Anderson, A. (2011). Old Arts in New Media: Qualified Ontologies of ‘Live’ in the Age of Media ‘Casting’. En, *Global Conference on Performance: Visual Aspects of Performance Practice*, 1-9. Prague.

Atkinson, P. (2006). Rescuing narrative from qualitative research. *Narrative inquiry*, 16(1), pp. 164-172.

Aubrey, S., & Garlington, J. (1982). Opera en *The Musical Quarterly*. *The New Grove: a Review*, pp. 238-244.

Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London: Routledge.

Barker, M. (2012). *Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting*. London: Palgrave Macmillan.

Barnes, J. (2003). *Television opera: the fall of opera commissioned for television*. London: Bodybell.

Benjamin, W. (2005). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Uttersson, A. *Technology and Culture, The Film Reader*. New York: Routledge.

Campana, A. (2009). To look again (at Don Giovanni). *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, pp. 140-151. [http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1693/TrabajoCompleto\\_PN48.pdf?sequence=1](http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1693/TrabajoCompleto_PN48.pdf?sequence=1)

- Cenciarelli, C. (2013). At the Margins of the Televisual: Picture Frames, Loops and ‘Cinematics’ in the Paratexts of Opera Videos. *Cambridge Opera Journal*, 25, pp. 203-223.
- Citron, M. (2000). *Opera on Screen*. New York: Yale University Press.
- Citron, M. (2005). Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle. *Journal of Musicology*, 22, 2, pp. 203- 240.
- Cowgill, R. (2006). Mozart Productions and the Emergence of Werktreue at London's Italian Opera House, 1780-1830. En Montemorra Marvin R., & Downing, T., *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, pp. 145-86. London: Ashgate.
- D’Agostino, P. (2012). A Conversation with Pietro d’Agostino, Video Director at the Gran Teatre del Liceu. En Pérez, H. J., *Opera and Video. Technology and Spectatorship*. Berlin: Peter Lang.
- DuMont, M. (2000). *The Mozart-Da Ponte Operas: An Annotated Bibliography* (Vol. 81). United States of America: Greenwood Publishing Group.
- Esse, M. (2010). Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual. *The Opera Quarterly*, 26(1), pp. 81-95.
- Goehr, L., & Herwitz, D. A. (Eds.). (2006). “The” *Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*. New York: Columbia University Press.
- Gordillo, I. (2008). La Hibridación en las nuevas formas dramáticas y espectaculares del siglo XXI (Vol. 10). *Incono14*, 1-20.
- Ishaghpour, Y. (1995). *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. París: La Différence.
- Lacasa, I. & Villanueva, I. (2011). La digitalización audiovisual de la ópera: nuevos medios, nuevos usos, nuevos públicos. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (88), 65-74.
- Lacasa, I. & Villanueva, I. (2012). Actualización de la ópera y sus nuevos modelos de comunicación digital. *El profesional de la información*, 21(4), 413-418. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2012.jul.14>
- Levin, D. J. (2011). The Mise-en-scène of Mediation: Wagner's *Götterdämmerung* (Stuttgart Opera, Peter Konwitschny, 2000–2005). *The Opera Quarterly*, 27(2-3), 219-234.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla* (Vol. 12). Edicions Universitat Barcelona.
- Marriot, S. (2007). *Live television: time, space and the broadcast event*. London: Sage.
- Morris, C. (2010). Digital Diva: Opera on video. *Opera Quarterly*, 26 (1), 96-119.
- Parker, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Radigales, J. (1999). *L'Òpera. Música, teatre i espectacle*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.
- Reason, M. (2004). Theatre Audiences and Perceptions of “Liveness” in Performance. *Participations*, 1(2).
- Rémy, P. J. (1979). *Don Giovanni, Mozart, Losey*. Paris: Albin Michel.
- Senici, E. (2009). Il video d'opera ‘dal vivo’: testualizzazione e liveness nell'era digitale. *Il Saggiatore Musicale*, 16(2), pp. 273-312.
- Senici, E. (2010). Porn style? Space and time in live opera videos. *The Opera Quarterly*, 26(1), pp. 63-80.
- Steichen, J. (2011). HD Opera: A Love/Hate Story. *The Opera Quarterly*, 27(4), 443-459.
- Tambling, J. (1987). *Opera, Ideology and Film*. New York: St. Martin's Press.
- Vanderbeeken, R. (2011). The screen as an in-between. *Foundations of Science*, 16(2-3), pp. 245-257.
- Villanueva-Benito, I. (2014). La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos: El caso de la Obra Don Giovanni de WA Mozart. Tesis Doctoral.
- Will, R. (2011). Zooming In, Gazing Back: Don Giovanni on Television. *The Opera Quarterly*, 27(1), pp. 32-65.
- Wlaschin, K. (1997/2004). *Opera on Screen. A Guide to 100 Years of Films and Videos*. Los Angeles: Beachwood Press.
- Zizek, S., & Dolar, M. (2002). *Opera's second death*. New York: Psychology Press.

---

#### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

I Villanueva-Benito, I Lacasa-Mas (2017): “El uso del lenguaje audiovisual en la expansión de las artes escénicas fuera del teatro: el caso de Don Giovanni, de Mozart”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, pp. 1.238 a 1.260.

<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1217/67es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2017-1217](https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1217)

#### - En el interior de un texto:

... I Villanueva-Benito, I Lacasa-Mas (2017: 1.238 a 1.260) ...

o

... I Villanueva-Benito *et al*, 2017 (1.238 a 1.260) ...

Artículo recibido el 6 de agosto de 2017. Aceptado el 20 de octubre.  
Publicado el 27 de octubre de 2017