

# Ópera en alta definición: Estado actual del debate

por Arturo Magaña Duplancher

A partir del proyecto pionero del Met de Nueva York que ha venido proyectando producciones operísticas en salas cinematográficas alrededor del mundo, se ha originado un interesante debate sobre la relación entre la ópera y la tecnología. El proyecto *The Met: Live in HD* arrancó en octubre pasado su cuarta temporada con razonable éxito en muchos países, incluido el nuestro.

Gracias a esta iniciativa, cadenas cinematográficas en Europa, Japón, América Latina, Sudáfrica, Australia, Nueva Zelanda y muchos otros países han venido transmitiendo en calidad digital los títulos que en cada temporada el Metropolitan decide compartir con cientos de miles de personas, muchas de las cuales nunca han pisado el Lincoln Center. El éxito de este proyecto ha terminado convenciendo a otras casas de ópera de participar en iniciativas similares. Es el caso de la San Francisco Opera, de la Scala de Milán, la Washington Opera, la Royal Opera House londinense, el Festival de Salzburgo, el Teatro del Liceu y probablemente otros teatros que actualmente estudian la viabilidad de hacer lo propio.

El debate, en cierta medida, no es nuevo y se asemeja a aquel que desde los años 80 discutía la creciente presencia de la ópera en la televisión. Como apunta una experta en la materia, la ópera, tal y como el resto de la producción cultural del planeta, no existe de manera aislada a la comunicación y sus medios, por lo que desde los años 50 la “ópera televisada” se ha convertido en un género en sí mismo (Bianca Michaels, “Opera for the Media Age”, *The Opera Quarterly*, vol.22, número 3, 2006).

Desde las transmisiones de ópera en sets televisivos de los años 50, pasando por la actual producción masiva de videos en formato DVD, hasta los más recientes experimentos de Robert Ashley y Helen Porter —que incorporan recursos electrónicos diversos— el género lírico tiene en la tecnología una herramienta sumamente útil pero altamente controversial.

La presencia de la ópera en el cine ha tenido históricamente múltiples manifestaciones. Son famosas las propuestas fílmicas de Ingmar Bergman, Franco Zeffirelli y Joseph Losey de distintos títulos del repertorio operístico. Igualmente, las propuestas escenográficas de tantos directores de cine que han venido incursionando en la ópera, como los casos de Luchino Visconti, John Shlesinger y recientemente Woody Allen, Abbas Kiarostami y William Friedkin.

Pero las transmisiones en vivo desde el Met probablemente han hecho mucho más que tantos otros proyectos para ampliar las audiencias operísticas. De entrada, un elemento sorprendente de estas proyecciones tiene que ver con que lo que atrae nuevos públicos a la ópera no es una versión rockera de *Boris Godunov* ni un espectáculo de *crossover*, sino producciones espectaculares del repertorio convencional. No fue una ópera sobre los últimos días de Tony Blair en el poder, dice Tom Service, lo que llevó a miles de personas a abarrotar los cines británicos el año pasado, sino la producción de *Madame Butterfly* del fallecido cineasta Anthony Minghella (“Give me Divas, not DJ’s”, *The Guardian*, 26 de marzo de 2008).

Parte de esa efectividad tiene que ver con un elemento social innegable. El bajo costo de entrada y la atmósfera relajada de un cine atraen públicos que normalmente se intimidan por los rituales exuberantes y frecuentemente aristocráticos de los teatros de ópera. Un lector del *New York Times* comentaba no hace mucho que por 22 dólares pudo ver a Anna Netrebko en *Lucia di Lamermoor*, mientras que en su teatro local tenía que pagar unos 60 dólares al menos para ver una producción muy poco recomendable.

Peter Conrad apunta, por su parte, que ver la ópera en el cine es como estar en el Met, pero no sólo en uno de los mejores asientos sino en *todos* los mejores asientos simultáneamente. Son 13 cámaras en total que permiten llevar al espectador todos los detalles de lo que ocurre en el escenario y en el foso de la orquesta desde distintas perspectivas.

Foto: Ken Howard



Peter Gelb, director del Met, en el centro de operaciones de las transmisiones en vivo en alta definición

Sin embargo, el propio Conrad ha señalado uno de los peligros que puede encarnar esta modalidad: dejar de escuchar para sólo concentrarse en ver. La prensa, dice Conrad, reporta sobre los vestidos Lacroix y Lagerfeld de la Fleming o sobre el cabello de Hvorostovsky, y el público puede empezar a ocuparse mucho más de eso que de sus voces. Desde luego, *peccata minuta* en la medida en que el público reconoce un espectáculo integral en donde no escuchar es prácticamente imposible, sobre todo ante la eximia calidad del sonido en alta definición.

Otros señalamientos críticos carecen de fundamento. Quienes alguna vez pensaron que este experimento podría afectar la demanda de espectáculos operísticos han comenzado a darse cuenta que, al contrario, el público sale de las salas de cine deseoso de asistir a una representación en vivo. De eso ya dan cuenta distintos testimonios y la estimación que el propio Peter Gelb, actual director de la Metropolitan Opera, ha hecho sobre el crecimiento —modesto aún— en las ventas de taquilla del teatro neoyorkino y muchas otras casas líricas en Estados Unidos.

En Europa, el caso es prácticamente el mismo. Y esto muy a pesar de la crisis, tal y como lo ilustra un antecedente histórico de similitud extraordinaria al momento actual.

Adam Wasserman hace mención al hecho de que en diciembre de 1931, precisamente en pleno desarrollo de la crisis financiera del 29, el Met transmitió por primera vez en vivo una ópera completa por la radio. Se trataba de *Hansel und Gretel* de Humperdinck. En ocasión de este evento, su director, Paul D. Cravath, mencionó: “El interés en la ópera será de tal suerte estimulado por esta transmisión que los escuchas se aglomerarán a las puertas de nuestra casa de ópera, por lo que muy probablemente tendremos que construir una más grande” (“Changing Definitions”, *Opera News*, diciembre 2007).

Situación muy diferente es, en cambio, la de América Latina y, por supuesto, la de México. En nuestro país, las temporadas digitales de ópera han caído como anillo al dedo para una agonizante estructura operística que se contenta con aderezar con conferencias las proyecciones en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México y el Teatro Diana de Guadalajara. Quienes salgan entusiasmados de la proyección de *Simon Boccanegra* o *Armida* no encontrarán en la raquíta oferta de nuestra Compañía local de ópera nada ni remotamente similar. Y, sin embargo, eso podría ser sumamente beneficioso para crear públicos cada vez más críticos y demandantes de ópera de calidad y cantidad sustancialmente mayores. ●