

Conexiones entre ópera, cine, vídeo-ópera y el audiovisual en la música contemporánea

Connections between opera, cinema, video-opera and audiovisuals in contemporary music

JOAN GÓMEZ ALEMANY  0009-0003-0084-3200

Investigador independiente, España.

Resumen

En el contexto de un mundo híbrido y en continua transformación por el gran impacto de la tecnología y la revolución digital, se empezará por analizar dos formas artísticas interdisciplinarias por sí mismas como son la ópera y el cine, explicando como estas se han fusionado a lo largo de la historia. Primero la ópera de vanguardia introdujo proyecciones o técnicas cinematográficas integrando la imagen de una manera totalmente nueva. Posteriormente, con el nacimiento y consolidación del cine sonoro, la ópera directamente será filmada y convertida en cine, aunque como se explicará, lo operístico ya está presente con el mismo nacimiento del cine. Estas dos opciones podemos entenderlas como antecedentes directos de un género reciente como es el de la vídeo-ópera. Otras opciones híbridas serán cuando el libreto de una ópera está directamente basado en una película, como también creaciones operísticas que introducen la pantalla dentro del escenario como elemento protagonista. Los límites entre géneros se borrarán al analizar otras propuestas audiovisuales que se desarrollan en la actualidad fuera de toda clasificación.

PALABRAS CLAVE: Palabras clave: ópera, cine, vídeo-ópera, audiovisual, interdisciplina.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Joan Gómez Alemany
joangomez90@hotmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Gómez Alemany, J. (2025). Conexiones entre ópera, cine, vídeo-ópera y el audiovisual en la música contemporánea. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21272>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21272>

Connections between opera, cinema, video-opera and audiovisuals in contemporary music

JOAN GÓMEZ ALEMANY

Independent Researcher, Spain.

Abstract

In the context of a hybrid world in continuous transformation due to the great impact of technology and the digital revolution, we will begin by analysing two interdisciplinary artistic forms such as opera and cinema, explaining how these have merged throughout history. First, avant-garde opera introduced projections or cinematographic techniques integrating the image in a totally new way. Later, with the birth and consolidation of sound cinema, opera will be directly filmed and converted into cinema, although as will be explained, operatic art is already present with the birth of cinema. These two options can be understood as direct antecedents of a recent genre such as video-opera. Other hybrid options will be when the libretto of an opera is directly based on a film, as well as operatic creations that introduce the screen into the stage as the main element. The boundaries between genres will be erased when analysing other audiovisual proposals that are currently being developed outside of any classification.

KEY WORDS: opera, cinema, video-opera, audiovisual, interdisciplinary.

Summary – Sumario

1. Introducción, objetivos y metodología
2. Definición de conceptos básicos
3. ¿Cómo relacionar cine y ópera?
4. Una primera modalidad de fusionar ópera y cine
5. Filmar la ópera
6. Los pioneros ejemplos de la vídeo-ópera y otros casos convencionales
7. Diversas maneras de unir vídeo con ópera y los difíciles límites del género
8. Lo audio/visual en la música contemporánea más allá de la ópera y el cine
9. Conclusiones

1. Introducción, objetivos y metodología

En un mundo híbrido y digital donde las fronteras cada vez son más difíciles de delimitar, los medios artísticos ya no pueden presentarse como algo esencial y compartimentado. Si nos enfocamos en el terreno de la música, la idea que concebía esta como un arte puro y autónomo de los sonidos, que incluso no dependía de ningún texto, inspiración o programa (Dahlhaus, 1999), resulta anacrónica. Hay que añadir además que «todo hoy tiende a adoptar una configuración visual, consecuencia de esa pasión que nos domina por dar a ver» (Martín Prada, 2023, p. 12). En ese sentido, la imagen ha invadido muchos de los proyectos musicales, como también por influencia de un mundo en continua transformación acelerada:

En nuestros días, impregnado todo nuestro universo cultural de la expansión envolvente de la tecnología, viviendo una auténtica revolución digital, seguimos hablando de "arte". Pero también ahora resultaría impropio hacerlo remitiéndonos a "un sistema" que ya no existe, a una reunión académica de actividades y prácticas de representación autónomas y diferenciadas. El término "arte", lleno de una nueva vitalidad, remite hoy a una mezcla, una síntesis, un mestizaje. Lo mismo que el mundo en el que vivimos, cada vez intensamente más mestizo (Jiménez, 2006, p. 103).

Nuestra sociedad en red (Castells, 2006) donde los flujos de conocimiento e información viajan a la velocidad de la luz subvirtiendo las fronteras existentes, genera un régimen estético de las artes que, como comenta Jacques Rancière, «lleva a cabo una especie de "deconstrucción" de las jerarquías: la democratización de los temas, los géneros y los criterios de verosimilitud» (Rancière, 2009, p. 16). Todo esto se extiende a numerosos lugares, tal y como explica José María Sánchez-Verdú:

La interdisciplinariedad ha sido en el siglo XX una faceta muy destacada en el trabajo de numerosos artistas, incluyendo compositores. La interacción de aspectos escénicos, lumínicos, espaciales y arquitectónicos, junto al teatro post-dramático, el videoarte, el arte sonoro y muchas otras formas artísticas experimentales ha devenido una constante en numerosos festivales y espacios en los que se ha producido un giro esencial en la plasmación de estas propuestas (Sánchez-Verdú, 2017, pp. 16-17).

A partir del contexto previamente mencionado en la introducción, podemos explicar que el propósito principal de este artículo es tratar las relaciones que se establecen entre la ópera, el cine y el audiovisual en su conjunto. Se buscará, por un lado, definir qué es una ópera y cómo esta permite analizar las manifestaciones híbridas audiovisuales que reinventan y

reivindican ese género. Por otro lado, establecer criterios para la descripción, clasificación y análisis de obras que combinan música, canto, vídeo o audiovisuales. Se ha tenido siempre en cuenta lo que apunta Simon Shaw-Miller:

La música es tanto visual como sonora. Su interpretación está repleta de modos y códigos de presentación (quienes estén familiarizados con los videos musicales no tendrán ningún problema con esto, donde la presentación visual, la imagen y el estilo son al menos tan importantes como el sonido de la música) (Shaw-Miller, 2015, p. 34).

Se adoptará una metodología basada en el análisis comparativo de un corpus seleccionado de diversas propuestas artísticas. Han sido diferentes criterios los que se han seguido al analizar las obras y clasificarlas, según el espacio escénico y diegético (tipo de escenario, integración o separación de músicos y cantantes, presencia de proyecciones o pantallas), la relación entre música y vídeo (de complementariedad, contraste, subordinación o diálogo simbiótico), la dominancia del medio audiovisual (recurso auxiliar, componente estructural o medio principal) y la colaboración artística (tipología y número de artistas implicados o grado de interdisciplinariedad). También se ha seguido la metodología explicada por Cintia Cristiá cuando señala la relación entre la música y lo visual: «¿Qué tipo de operación se realiza para pasar de un material a otro? El pasaje de un medio al otro, de un arte al otro, parecería realizarse en cinco niveles: emocional, material, morfológico, textural y conceptual» (Cristiá, 2012, p. 5).

El análisis considerará elementos narrativos, musicales, escénicos y audiovisuales, buscando identificar patrones comunes y diferencias significativas que permitan establecer categorías operativas. El enfoque combinará la descripción formal de las obras con un examen crítico de sus modos de integración entre imagen, música y canto, evaluando además la posición de los músicos y cantantes respecto al espacio escénico y diegético. Como apunta Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente:

De entrada, cualquier acercamiento a una obra artística híbrida debe contemplar esta como un sistema complejo susceptible de ser analizado desde un enfoque holístico, encaminado a hacer emerger su sentido más allá de su explicación como la suma de sinergias o interacciones que se establecen entre esos componentes, de las propiedades emergentes que no podrían aflorar desde el mero análisis de los elementos individuales (Pérez Castillo y Piquer Sanclemente, 2023, p. 5).

2. Definición de conceptos básicos

Para poder analizar las obras que abordaremos, es indispensable partir de una definición clara y operativa de lo que entendemos por ópera. En este texto, definiremos la ópera

como un género de teatro musical caracterizado por una estructura escénica en la que el texto dramático se interpreta cantando. La ópera combina monólogos, diálogos y otras formas de interacción escénica dentro de un espacio que suele incluir escenografía y elementos visuales. A partir de esta definición, podemos identificar elementos clave y compararla con las propuestas de la ópera filmada, la vídeo-ópera o las propuestas audiovisuales.

En referencia al cine, podemos definirlo como una manifestación artística, técnica e industrial que consiste en la creación y proyección de imágenes en movimiento, acompañadas o no de sonido. Desde sus orígenes a finales del siglo XIX, el cine ha evolucionado como medio de expresión complejo, caracterizado por la integración de múltiples lenguajes artísticos (VV. AA., 2016) y en diferentes formatos (Camporesi, 2014). Desde una perspectiva interdisciplinar, el cine y la música han mantenido una relación estrecha desde los inicios del medio, especialmente en sus propuestas más experimentales (Rogers y Barham, 2017). Ya en la era del cine mudo, la música cumplía funciones fundamentales, como otorgar ritmo, matizar emociones, guiar la interpretación del espectador y suplir la falta de palabra hablada. Pero esta relación se consolidará más adelante «tras el éxito, en 1926, del procedimiento *vitaphone* con amplificación eléctrica del sonido y discos sincronizados eléctricamente con el proyector, el triunfo, un año después, de *El Cantor de jazz* de Alan Crosland significó la imposición del cine sonoro» (Mouëllic, 2011, p. 15). Con la llegada de este, la relación entre imagen y sonido se hizo aún más estructural, permitiendo que la música no solo acompañara, sino que también formara parte de la construcción narrativa y semiótica del filme.

Podemos afirmar que el cine ha actuado como catalizador de transformación para la ópera contemporánea, al introducir nuevas gramáticas visuales, estrategias de montaje y modos de representación que desplazan el eje de la experiencia escénica hacia una lógica más fragmentaria y audiovisual. Ya que «tanto el sonido como la imagen pueden “fundirse” o encadenarse», y los cortes en el montaje sonoro, como sucede con el de la imagen, pueden ser “visibles” o invisibles» (Stam, 2019, p. 251). Este diálogo entre lo audio-visual ha propiciado la aparición de obras que ya no responden exclusivamente a los parámetros de uno u otro medio, sino que se sitúan en un espacio amplio, donde ambos se integran de forma indisoluble. Por eso se podría hablar de una ópera en su “campo expandido”, siguiendo el concepto creado por Rosalind Krauss, quien rechaza la «pureza e independencia de los diversos medios (y así la necesaria especialización del practicante dentro de un medio dado)» (Krauss, 2002, p. 72). Esto provoca una realidad interdisciplinar y en continua transformación, porque «las obras que se sitúan en los límites son útiles en cuando que nos desvelan la naturaleza cambiante del arte» (Maderuelo, 1990, p. 22). Es en ese sentido, cuando podemos hablar de vídeo-ópera, una manifestación artística que fusiona los elementos tradicionales de la ópera con el lenguaje audiovisual contemporáneo. Esta forma híbrida integra la música, el canto y la actuación con la proyección de imágenes en movimiento, creando una experiencia sensorial inmersiva que trasciende las convenciones del teatro musical clásico. La vídeo-ópera permite una reinterpretación de las narrativas operísticas, incorporando nuevas dimensiones visuales y tecnológicas que amplían las posibilidades expresivas del género. Esta práctica refleja

el dinamismo de la creación artística actual, donde las fronteras entre disciplinas se difuminan y surgen nuevas formas de comunicación y representación. En ese sentido, un videoartista como Nam June Paik, puede reivindicar y reinventar la ópera de la siguiente manera:

La ópera representa lo que yo busco en el arte electrónico [...] En una ópera hay de todo: varios elementos, la música, el movimiento, el espacio. Por eso si un evento de arte electrónico resulta exitoso pienso que se debe considerar como una ópera electrónica. Así también las videoinstalaciones pueden volverse ópera, unas óperas en vídeo (June Paik, 1992).

3. ¿Cómo relacionar cine y ópera?

Oficialmente la historia de la ópera se consagra con el estreno de *La favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi en 1607 (Leibowitz, 1990, p. 28), siendo desde ese momento el arte interdisciplinar por excelencia hasta la aparición del cine, que enseguida muchos críticos y cineastas vieron como digno sucesor (Aumont, 2008). En ese sentido, el compositor Luis de Pablo explicaba: «Entre Verdi y King Vidor no hay tanta diferencia. (...) La ópera cumplió en su momento la misma función que las superproducciones de Hollywood» (VV.AA., 1997, p. 15). Y a esta afirmación, hay que añadir la de Eugenio Trías que con un carácter algo wagneriano, comenta: «El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de obra de arte a que la ópera aspiraba» (Trías, 2006, p. 93).

De manera esquemática, se afirmará que todo aquel fenómeno artístico que implique una ópera relacionada con lo audiovisual o el cine en general, se puede clasificar mediante tres estrategias. Estas en cierta manera se suceden de manera cronológica y son:

- 1) Incluir en una ópera proyecciones de cine o algunos recursos asociados a lo cinematográfico.
- 2) Filmar una ópera y, por tanto, convertir el escenario real del teatro-operístico en una película cinematográfica con las estrategias habituales que se utilizan en el cine, como el plano-contraplano, montaje dinámico, primerísimos planos frente a planos generales, etc.
- 3) El cine o el vídeo ya no son un complemento visual o maneras de filmar una ópera, sino que se convierten en un elemento central o protagonista. En otras palabras, forma parte esencial de la dramaturgia, al mismo nivel que la música, el canto en vivo o la escenografía. Esto puede materializarse mediante diversas estrategias, por ejemplo, el vídeo como si fuese un personaje o narrador; como escenografía activa en lugar de decorados físicos; el vídeo como ópera híbrida, es decir, una ópera que ya no se concibe únicamente para el escenario, sino que se presenta directamente como un proyecto audiovisual o una mezcla de vídeo y *performance* en vivo, desdibujando los límites tradicionales del género.

Estas tres estrategias pueden fusionarse entre sí o incluso sucederse en una misma obra. Las dos primeras podríamos concebirlas como antecedentes de las prácticas más actuales que pueden englobarse en la tercera categoría. Si bien es posible añadir algunos matices, lo esencial es repensar el conjunto en su totalidad, evitando separar los elementos como partes independientes.

4. Una primera modalidad de fusionar ópera y cine

En la ópera de vanguardia surge una manera estructural y con gran potencia expresiva de integrar el cine. Así lo hizo Alban Berg en su ópera *Lulu* basada en dos obras de Frank Wedekind. Una de ellas, *Die Büchse der Pandora* (1904), no parece casual que fuese adaptada en 1929 por el cineasta Georg Wilhelm Pabst, incidiendo en la fusión de los géneros artísticos para eliminar sus diferencias. En ese sentido, hemos de tener en cuenta que «fueron las tecnologías emergentes, como el cine y sus precursores, las que desafiaron esta separación estética» (Niebisch, 2020, p. 151), para potenciar lo interdisciplinar.

Es de gran originalidad la propuesta de Berg, quien vinculó las dos obras de Wedekind que forman el libreto, «por medio de un puente situado en el interior del segundo acto de la ópera: una película muda que transcurre entre el arresto y la liberación de Lulú y que sirve de conexión entre las escenas primeras y segunda del Acto II» (Menéndez Torrellas, 2013, p. 459). De esta manera el compositor une cine y ópera de una manera primigenia nunca antes vista. Además, Berg no solo incorpora una película dentro de la ópera a la que acompaña con una música de clara inspiración cinematográfica, sino que también recurre al uso del palíndromo musical que, sin embargo, adquiere aquí una dimensión novedosa al vincularse con una técnica propia del cine de vanguardia. Antes de la aparición del cine, ningún arte había logrado proyectar una imagen en tiempo real y de forma inversa, como lo permite precisamente el palíndromo.

Otro importante ejemplo que existe en la historia de la ópera en relación al cine, es *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann, una ópera, a su vez, influenciada por otra de Berg, *Wozzeck*. La ópera de Zimmermann funciona en algunas de sus partes como un gran montaje donde se superponen diversas historias simultáneas en múltiples escenarios a la vez. Es importante tener en cuenta que la idea de montaje, aunque comúnmente asociada al cine, también ha despertado el interés de filósofos, historiadores y, por supuesto, de artistas en general (Sánchez-Biosca, 1991, p. 11). Zimmermann, en su ópera, utiliza varios materiales musicales en un estilo muy cinematográfico o de *collage*, incluyendo proyecciones de cine:

Ciertamente era un reto, pero permitía a los grandes teatros realizar montajes espectaculares y desplegar todo su torrente sonoro, basado en una enorme orquesta, coros, numerosos personajes, solistas (dieciséis cantados y diez hablados) así como electrónica y proyecciones (Marco, 2023, pp. 247-248).

5. Filmar la ópera

Si anteriormente se ha visto una forma de inscribir el cine dentro de la ópera, ahora se tratará el proceso inverso, la ópera dentro del cine. Aunque en su origen el cine fuera mudo, es obvio que ello no significó que la música no existiese desde su mismo inicio:

Ya en sus primeros films [de los Lumière] podemos encontrar algunas conexiones musicales, escenas donde tocan instrumentistas a modo de conciertos fotografiados. Inicialmente, la música era interpretada en el exterior de las salas para atraer al público. Luego –y en el interior de las mismas– un pianista, un grupo de cámara o una gran orquesta (si se trataba de una sala prestigiosa) acompañaba a la proyección de la película (Arcos, 2006, p. 30).

Como se ha mencionado, la música siempre estuvo presente desde los inicios del cine, incluso en la era del llamado "cine mudo". Sin embargo, para lograr una sincronización precisa que permitiera trabajar de forma paralela el sonido y la música con la imagen, fue necesario esperar a la aparición del cine sonoro y el desarrollo tecnológico adecuado. Una vez acontecido este cambio, el escenario fijo e inmutable de la ópera convencional se transformó en un espacio portátil, capaz de desplazarse y manifestarse a través de cualquier pantalla.

La ópera fue desde el mismo inicio uno de los grandes atractivos del cine, entre otros motivos por su carácter de espectáculo y por su estilo artificioso. Georges Méliès, un pionero cineasta tan interesado en el cine fantástico (incluso siendo el fundador de este género), adaptó los argumentos de algunas óperas a sus películas:

Establecidas ya la gramática y la sintaxis primigenias del cine, Georges Méliès realizó sendas adaptaciones del mito de Fausto con dos películas: una sobre *La damnation de Faust* de Hector Berlioz (*Faust*, 1903) y otra que hacía lo propio con el Fausto de Gounod (*La damnation du docteur Faust*, 1904), y en las que el propio director asumió la parte de Mefistófeles. También en 1904 Méliès adaptó *Il barbiere di Siviglia* rossiniano y de algún modo estableció sin proponérselo una interesante relación entre la ópera y el cine (Radigales y Villanueva, 2019, p. 33).

Esta simbiosis tiene uno de los ejemplos más interesantes en el período del cine mudo con *Der Rosenkavalier* (1925), película dirigida por Robert Wiene y basada en la ópera homónima de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal. El mismo compositor adaptó su música operística a la versión cinematográfica, pero solo utilizó la parte instrumental, no la vocal, ya que su sincronización con alguien cantando en la pantalla hubiese sido imposible o muy complicada. Esta situación fue superada con la aparición de *The Jazz Singer* (El

cantor de Jazz) realizada en 1927, fecha en la que se consolida el cine sonoro, y no casualmente con una película que recurre al canto y, obviamente, también al diálogo hablado. Por eso en 1931 se estrena la película ya sonora *Die Dreigroschenoper*, basada en la ópera homónima con música de Kurt Weill y libreto de Bertolt Brecht. Una adaptación operística al cine más elaborada que la anterior es *Tosca* (1941) de Carl Koch y Jean Renoir, pero en la película no se adapta toda la ópera de Giacomo Puccini, sino más bien algunas partes (especialmente las arias más conocidas) para combinarlas con un cine narrativo y hablado. Esto también ocurre en el *singspiel* como *Fidelio* de Beethoven, llevado al cine en 1954 por parte de Walter Felsenstein y Hanns Eisler.

Las adaptaciones íntegras de una ópera al medio cinematográfico tendrán que esperar hasta que la tecnología mejore y su producción sea más accesible y económica. Uno de los ejemplos más interesantes es *Moses und Aron* (1975), dirigida por los cineastas Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, y basada en la ópera homónima de Arnold Schönberg. El minucioso trabajo de investigación histórica que realizaron para esta película (Straub y Huillet, 2011, p. 213-236), junto con su previa y radical utilización de la música de Schönberg en *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972), evidencian en *Moses und Aron* una aproximación singular, alejada de los cánones convencionales de la industria cinematográfica. Este film propone una solución que, como escriben David Cortés y Breixo Viejo, se acerca «a las tesis de Adorno y Eisler, al establecer un potente y heterogéneo contrapunto visual y textual a la música» (VV.AA., 2010, p. 61). Una idea que se relaciona estrechamente con la unión del cine y la ópera desde un punto de vista diferente y creativo. Straub y Huillet también dirigieron otro destacado ejemplo, como es *Von heute auf morgen* (1997), película también basada en una ópera de Schönberg.

El trabajo de los cineastas anteriores adaptando óperas se relaciona con propuestas vanguardistas tanto en su aspecto musical, como cinematográfico, porque se proponen inventar lenguajes y maneras de aproximarse a las artes desde postulados no convencionales. Muchas veces buscan unir las artes entre sí, porque «el espíritu de la vanguardia en sus múltiples manifestaciones concretas fue esencialmente *transgenérico*» (González Flores, 2005, p. 201). En ese sentido, se puede citar el libro de Adorno y Eisler, sobre *El cine y la música*, donde también encontramos reflexiones que hablan desde ese punto de vista. En algunas momentos tratan la simbiosis entre cine y ópera, por ejemplo, al analizar el uso encorsetado del *leitmotiv* wagneriano por parte de la industria cinematográfica: «Mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar» (Adorno y Eisler, 2014, p. 15). En el sentido de la invención se puede señalar la ópera-film basada en Wagner, *Parsifal* (1982) de Hans-Jürgen Syberberg. El cineasta rompe con las puestas en escena habituales, para realizar una propuesta original y modernizadora. Como escribe José María Latorre:

Desmonta un ideal artístico decimonónico, el encarnado por partida doble por el compositor Richard Wagner y por el rey Luis II de Baviera, quien vivió para hacer posible el sueño wagneriano (convertido hoy en un recorrido turístico bajo el signo del culto *kitsch*) y lo resucita (lo reencarna) a través del cine (VV. AA., 2007, p. 111)

Se podrían destacar otras adaptaciones como las realizadas por Michael Powell y Emeric Pressburger de la ópera *Los cuentos de Hoffman* (1951) de Offenbach, la adaptación por parte de Joseph Losey de la mozartiana *Don Giovanni* (1979) o la adaptación también del mismo compositor por parte de Ingmar Bergman en *La flauta mágica* (1975). En estas se elabora un profundo trabajo tanto en la escena, como en el montaje cinematográfico, y son capaces de unir lo audio-visual de múltiples maneras.

Se ha de tener en cuenta que los ejemplos anteriores son más bien la excepción, la norma suelen ser productos que combinan cine y ópera de una manera muy ordinaria que rechazan una aproximación arriesgada e inventiva por moverse en los parámetros del mercado de masas. Por eso Michel Chion opina esto sobre el género de la ópera filmada:

Si nos ceñimos a un criterio estrictamente numérico, este experimento habría dado muy pocos "grandes filmes" como para ser concluyente, en especial a partir de obras clásicas. Sin embargo, este razonamiento parece ignorar que el arte no solo avanza mediante sus logros (que hay que considerar como elemento de balance), sino también mediante experiencias e insatisfacciones. No hay nada "bastardo" que no sea útil. Podemos ser a la vez críticos con estas obras consideradas aisladamente (a pesar se admirar ciertos logros de Bergman, Straub-Huillet y Syberberg), y positivos respecto al conjunto del fenómeno (Chion, 1997, p. 176).

En contraposición a los ejemplos logrados que se han señalado, se enumerarán algunos ejemplos muy dependientes de un modelo cinematográfico convencional, o directamente del lenguaje televisivo funcionalista, por ejemplo, dos obras basadas en la ópera de Bizet como *Carmen Jones* (1954) de Otto Preminger o *Carmen* (1984) de Francesco Rosi. Incluso hay directores especializados en este tipo de género, pero que se acercan a él a la manera de un producto audiovisual, o en todo caso con una visión de "autor" muy publicitaria. Sería el caso de las grabaciones de óperas por Jean-Pierre Ponnelle, quien filmó *Il barbiere di Siviglia* (1972) y *La Cenerentola* (1981) de Rossini, *Madame Butterfly* (1975) de Puccini, *Le nozze di Figaro* (1976), *La Clemenza di Tito* (1980) y *Così fan tutte* (1988) de Mozart, o *Rigoletto* (1982) de Verdi. Estas propuestas no pretenden establecer una relación especial o no convencional entre cine y ópera con el objetivo de explorar sus características interdisciplinares.

6. Los pioneros ejemplos de la vídeo-ópera y otros casos convencionales

Las dos formas anteriormente señaladas de unir ópera y cine pueden ayudarnos a comprender los géneros más actuales e híbridos, que podrían catalogarse como vídeo-ópera u otras maneras de relacionar la música con lo audiovisual. Como todo el arte interdisciplinar y reciente, el género de la vídeo-ópera no resulta nada fácil de describir, ya que los géneros se desbordan para crear una realidad interconectada que fluye por diversos medios como en internet (Schubert, 2021). También los artistas interesados en estas propuestas tienen perfiles que difuminan la oposición entre compositor y artista visual, porque en una realidad híbrida y digital, ya no es tan sencilla de trazar. Esto es lo que nos quiere decir Marko Ciciliani, en un texto que lleva el revelador título de *La música en el campo expandido - Acerca de los enfoques recientes de la composición interdisciplinaria*:

En 2016, entrevisté a varios colegas que trabajaban en el campo expandido y les pregunté qué habilidades adicionales tenían que aprender para poder hacer realidad su arte. A continuación, se incluye una lista incompleta de los puntos que se mencionaron: el uso de software de edición de video, herramientas de VJ, cámaras de cine y de fotos, puesta en escena, iluminación, lenguajes de programación, protocolos de comunicación, trabajo con microprocesadores, computación física, soldadura, sastrería, maquetación de libros y más (Ciciliani, 2016, p. 27).

De todas maneras y para concretar, podríamos definir la vídeo-ópera como un proyecto musical o interdisciplinar que utiliza la tecnología para proyectar imágenes en un contexto operístico. El uso del vídeo muy conectado con la música sería estructural y podría funcionar como "antiguamente" lo hacían un libreto operístico o un cantante o personaje.

Una de las formas más evidentes de catalogar una obra dentro de un género específico, es que el mismo creador la conciba desde esta perspectiva. El compositor Alberto Carretero así lo hace en las notas del disco que reúne su trabajo: «La vídeo-ópera *Renacer* dramatiza el meta-tema de la propia "creación", es decir, la raíz (radicalidad) del acto creativo y todos sus significados» (Carretero, 2024, p. 5). No obstante, pueden existir numerosos puntos de vista y otros autores clasificar la misma pieza de manera diferente, más aún, en una obra como la anterior que reflexiona sobre la misma creación y en un autor muy interesado en la práctica interdisciplinar (Carretero, 2014). Así lo hace Tomás Marco cuando comenta: «Su primera aproximación a la ópera la hizo con *Renacer* (2022), una pieza que él denomina vídeo-ópera, aunque es perfectamente teatral, y que incorpora poemas de Francisco Deco e imágenes de

Juan Lacomba» (Marco, 2023, p. 407). En estas palabras rápidamente observamos el debate y la dificultad de clasificar este tipo de piezas híbridas. Lo interesante es si el creador quiere inscribir su pieza dentro de un marco u otro, para poder leerla y juzgarla desde ese punto de vista y según el repertorio existente.

Uno de los primeros ejemplos más conocidos de vídeo-ópera es *The Cave* (1993), con música del compositor Steve Reich e imagen de la videoartista Beryl Korot. *The Cave* está formada por un grupo reducido de músicos y cantantes rodeados de varias pantallas donde se visualizan, tanto imágenes estáticas y en movimiento, como textos. En el 2002 Reich creó otra obra del mismo estilo y con la misma videoartista, titulada *Three Tales*. Sobre estas vídeo-óperas el compositor Jorge Fernández Guerra comentaba:

Las propuestas últimas de Steve Reich son más representativas de un mensaje personal del autor y de una mezcla de disciplinas artísticas que de la ópera como referencia inexcusable. Añaden menos al debate operístico, pero son unas producciones de muy alto valor artístico interdisciplinario (Fernández Guerra, 2009, p. 90).

Poco después del estreno anterior, otro de los ejemplos paradigmáticos de la vídeo-ópera es *An Index of Metals* (2003), con música de Fausto Romitelli y vídeo de Paulo Pachini. A diferencia de las obras anteriores, ya no hay un escenario tan teatralizado, ya que en esta obra el vídeo es realmente el protagonista, focalizando toda la atención del espectador. Esto nos revela dos maneras diferentes de aproximarse al género: uno en donde prima más la escena y, por tanto, la tradición operística; otro donde prevalece la imagen y, en ese sentido, con un paradigma más cinematográfico.

Las vídeo-óperas pueden basarse también en temas relacionados con el cine, lo que hace aún más híbrida su clasificación. Es el caso de *La Belle et la Bête* (1994) de Philip Glass, que utiliza como guión y acción de su obra el film con mismo título de Jean Cocteau. Glass toma la película original pero le quita la banda sonora (incluyendo diálogos y música), para transformarla en una "cine-ópera". Este trabajo es un interesante ejercicio interdisciplinar (en bucle) porque la ópera tiene como "libreto" la misma película de un famoso guionista-libretista como Cocteau, que además era también director de cine. Aunque no explícitamente referida a una película, *Der Golem* (2016), es una ópera con música de Bernhard Lang y un vídeo-libreto de Peter Missotten. Este crea una imagen original pero pueden verse influencias de la famosa película *Der Golem* (1920) de Paul Wegener y Carl Boese.

En los ejemplos anteriores el vídeo es parte estructural y condiciona el resto de elementos, pero esto no ocurre siempre, ya que a veces la manera de fusionar la imagen con lo sonoro puede ser por medio del libreto u otra estrategia más convencional. Sería el caso de la ópera *Lost Highway* (2002/2003) de la compositora Olga Neuwirth, una obra inspirada en la película con el mismo título de David Lynch, pero que no la utiliza como elemento de proyec-

ción, sino como argumento. La ópera recurre a una visión más convencional, aunque es un ejemplo interesante para ver cómo los límites entre las artes pueden desdibujarse:

La ópera de inspiración fílmica de Olga Neurwith es un ejemplo de que el cruce de fronteras entre las artes es otro floreciente ámbito de creatividad. Las obras que contienen sonido, imagen, texto y movimiento se hacen llamar de distintas formas, como "sound art" (arte sonoro), "new media" (nuevos medios), "intermedia" y "dynamic media" (medios dinámicos). Creadas por artistas que no necesariamente se consideran compositores, presentadas principalmente fuera de las salas de conciertos tradicionales y dirigidas a públicos que incluso puede que no piensen que están escuchando música, esas obras utilizan, a pesar de todo, el sonido como parte inseparable de la experiencia artística. La idea de que la música es una subcategoría de los ámbitos más amplios del sonido, el tacto y el espacio sitúa la composición en los nuevos dominios de los estudios sobre el sonido, la cultura auditiva, la acústica arquitectónica y las geografías auditivas (Auner, 2017, p. 357).

Otro ejemplo parecido al anterior, pero más conservador, es *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès, basada en el argumento del film *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel y que en su puesta en escena renuncia a las proyecciones o a utilizar el vídeo de manera estructural. Otro ejemplo convencional aunque utilizando el vídeo y las proyecciones con una estética muy similar a las series de televisión, es la ópera *Upload* (2020/21) de Michel van der Aa. No es de extrañar que esta no solo exista en su versión en directo, sino también como película, reforzando aún más el significado de vídeo-ópera o cine-ópera, una condición que nuestra realidad digital posibilita fácilmente.

7. Diversas maneras de unir vídeo con ópera y los difíciles límites del género

Podemos pensar otros ejemplos que también utilizan el vídeo, desde un prisma más teatral o escenográfico. George Aperghis es un compositor que destaca en el campo de la música escénica o el teatro musical, algo alejado del género operístico al uso y en algunas de sus obras el vídeo es parte importante de la escena, como en *Machinations* (2000) o *Avis de tempête* (2004). Le ocurre lo mismo a otra reconocida compositora como la israelí afincada en Estados Unidos, Chaya Czernowin, quien utiliza el vídeo de manera original en sus obras escénicas *Pnima...ins Innere* (2000) y *Heart Chamber* (2019). En la primera, con vídeo realizado por Alexander Buresch y Kai Ehlers se filman las calles actuales de Israel que son proyectadas en el escenario real junto a otras imágenes, narrando el trauma post-Holocausto y su transmisión entre generaciones, como la de un abuelo superviviente de la Shoah y un niño desconocedora de esta. En la segunda, se utiliza el vídeo como reflejo de los paisajes inter-

nos de los personajes. La puesta en escena, dirigida por Claus Guth, incorpora proyecciones de vídeo que transforman el escenario en cuerpos humanos, proyecciones texturales-matéricas, o incluso en espacios oníricos.

Entre la generación más joven el vídeo ha sido utilizado de manera destacada, por ejemplo, en un proyecto de ópera colectiva para el Gran Teatre del Liceu, *Go, Æneas, Go!* (2014) de SpinOff Collective, con música de Raquel García-Tomás (también creadora del vídeo), Octavi Rumbau y Xavier Bonfill. Hèctor Parra es otro compositor catalán muy interesado en la creación interdisciplinar, por su constante interés en las artes plásticas que también practica. En su ópera *Hypermusic Prologue* (2009) utiliza el vídeo creado por Matthew Ritchie de manera escenográfica y como parte estructural de la obra. En otra ópera suya, *JUSTICE* (2023-2024), el vídeo también juega un rol importante al mostrar allí a los mismos cantantes en la pantalla, creando una relación simbiótica. Este fue concebido por Milo Rau (responsable también de la puesta en escena) y Moritz von Dungern (el cámara). *JUSTICE* está basada en hechos reales utilizando el vídeo desde este mismo enfoque, ya que fue grabado en el lugar del acontecimiento en donde se sucede la ópera, aproximándose y entrevistando a las personas de allí. En ese sentido, la ópera crea una interesante relación entre música y cine documental, con una pantalla en el escenario que recuerda mucho su disposición habitual en el cine.

Otros ejemplos en el ámbito del estado español vinculados a formatos de vídeo-ópera u otras opciones que desdibujan los géneros, son *La Isla. Video chamber opera for audience from 11 years old* (2017-2019) de Nuria Núñez Hierro, como también la ópera multimedia *OTEIZA* (2019) de Juan José Eslava, que de manera muy interdisciplinar se mezcla con las obras del reconocido escultor vasco. El compositor Alberto Arroyo, muy interesado por la idea del meta-instrumento que desdibuja las partes para crear un todo orgánico (Arroyo, 2024), en su obra *ONIROs. Ein Musiktheater der Träume* (un teatro musical de los sueños) (2021), utiliza el vídeo a veces grabando en *live*, para fusionar escenario y realidad virtual. De esta manera la imagen reflexiona sobre los difíciles y estrechos límites entre realidad y sueño. En ese sentido, Joan Gómez Alemany en su vídeo-ópera *Glücklich, die wissen, dass hinter allen Sprachen das Unsägliche steht* (2022), difumina las diferencias entre escenario y proyección, al basar los personajes-cantantes y su escenografía directamente del vídeo, que funciona como el libreto operístico (Gómez Alemany, 2025, p. 530).

El compositor Iñaki Estrada presenta una obra difícil de clasificar como es *Heart of Darkness* (El Corazón de las Tinieblas) (2019), y que tiene como subtítulo: radiodrama escénico para músicos, electrónica en tiempo real y audiovisuales. Inspirado en la célebre novela homónima de Joseph Conrad, no existen cantantes como normalmente ocurre en la ópera, pero sí que existe una clara dramaturgia y una voz radiofónica (Álvarez-Fernández, 2021) que se emite por altavoces en estrecha conexión con la imagen proyectada (Schürmer, 2022). Como esta no aparece en todo momento y la voz recitada "flota" sobre el espacio, de ahí la idea radiofónica que expande su significado habitual. Clasificar esta obra de vídeo-ópera nos fuerza a pensar los límites y extensiones del género, algo que también ocurre en algunas

obras de Oscar Escudero, como la realizada junto a Belenish Moreno-Gil, *Subnormal Europe* (2020), con diversos de elementos visuales, escenográficos e interactivos.

La llamada "ópera deconstructiva" ha sido una manera de romper con la ópera convencional para abrirla a otros formatos, ya que la "ópera deconstructiva" reflexiona sobre su misma condición genérica. Es el caso de, por ejemplo, John Cage con *Europerras* (1987, 1990 y 1991) o de Mauricio Kagel con *Staatstheater* (1971) o *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper* (1981), aunque esta última también se refiere al *Lied* (canción). Los ejemplos anteriores originalmente no están pensados para tener vídeo, pero pueden servirnos para contextualizar otras creaciones actuales que podríamos clasificar como "vídeo-óperas deconstructivas". Son algunas piezas de Simon Steen-Andersen, quien en los últimos años ha creado varias proyectos operísticos o interdisciplinares que incluyen vídeo y aspectos performativos, cuestionando el medio convencional de la ópera desde su misma condición operística. Dentro de esta categoría entrarían sus obras *The Loop of the Nibelung* (2020), *THE RETURN* (basada en *Il Ritorno di Ulisse in Patria* de Monteverdi) (2022) o *Don Giovanni's Inferno* (2023). Del mismo compositor, *Queen of the Night* (2013), perteneciente a una parte de la obra *Inszenierte Nacht*, tiene un formato no tan escenográfico pero también se basa en una ópera de Mozart.

Siguiendo en esta línea más experimental muy influida por la cultura digital y que bordea los límites del género operístico, podemos mencionar las diversas *home opera#* creadas por Michael Maierhof, por ejemplo, *Sodom und Gomorrha* (2019) *home opera #2*. Este compositor utiliza el vídeo incluso en su sentido casero, de ahí el título y por eso están pensadas para un formato muy reducido. En esta línea, hibridando la ópera, lo (post)digital (Andrews, 2002) e incluso la *performance*, Johannes Kreidler que es clasificado como "neo-conceptualista" (Lehmann, 2016), en sus diversas obras escénicas realiza proyectos difíciles de clasificar como en *Selbstausslöser* (2019) o *THE SIGNING* (2014) (*shadow opera for voice, violin, shadow puppets and film*) con vídeo del mismo Johannes Kreidler y Dejana Sekulic.

Algunas de las obras anteriores se salen del uso más estándar de la palabra vídeo-ópera, tal y como se entiende habitualmente y se refleja en sus pioneros ejemplos, poniendo en primer plano la dificultad de clasificar ciertas piezas. En ese sentido, citemos a Harry Lehman cuando explica que:

La desintegración del concepto histórico de música no conduce necesariamente a una práctica artística transmedial sin ningún tipo de límite, sino más bien a un concepto de música reflexivo sobre sí mismo, que lleva escrita su propia historia de transgresión y diferenciación. Si tomamos en serio la «exigencia hacia la reflexión sobre la verdadera substancia del concepto europeo de arte y música» lanzada por Lachenmann, entonces tendríamos que decir que tal substancia radica en una permanente autorreflexión de la historia de la música sobre sí misma, y no en la mera elaboración de una sutil y singular estética (Lehmann, 2018).

8. Lo audio/visual en la música contemporánea más allá de la ópera y el cine

Desde la perspectiva planteada por Lehman en la cita anterior, es posible comprender una amplia gama de producciones musicales contemporáneas que integran el vídeo, aunque no se inscriban estrictamente dentro del ámbito de la vídeo-ópera. Esto se debe a que tales obras no incorporan algunos de los elementos que convencionalmente definen dicho género, como una estructura dramática al estilo operístico, la presencia de cantantes, un libreto o una escenografía específica. La inclusión de la imagen en movimiento contribuye a descontextualizar la "esencia de lo sonoro", posibilitando así un diálogo interdisciplinar con lo visual que invita a una reflexión crítica sobre la música y el lenguaje artístico. Sobre esto podemos encontrar claros antecedentes en la llamada *visualmusic* (Chiner Santapau, 2017) de cineastas como Jordan Belson, Mary Ellen Bute, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Thomas Wilfred, John y James Whitney, etc. Stefano Scarani y María Julia Chiner Santapau en un texto titulado *Synchresis 50. Para acercarse a una ontología de la Videomúsica*, nos hablan de los primeros experimentos que relacionan música con imagen, en un todo audio/visual, ya que los artistas «desarrollan imágenes animadas abstractas como visualización de la música, llegando hasta una especie de estructuralismo compositivo donde los parámetros musicales se transmiten de forma directa a parámetros visuales como la forma y el color» (Scarani y Chiner Santapau, 2023, p. 126). Estas propuestas que combinan música, artes visuales y cine, poseen características que constituyen antecedentes relevantes de algunas de las iniciativas abordadas en este apartado. «Una arqueología de la primera generación de experiencias de vídeo mostraría que, así como la música instrumental fue el modelo operativo del cine abstracto, y sigue siéndolo en muchas experiencias actuales, el sonido electrónico fue el modelo operativo del vídeo» (Lista, 2004, p. 60).

Con esta idea de unir música con vídeo más allá de lo operístico, podemos señalar varias estrategias como la idea de "virtualizar" al intérprete por medio de una pantalla o crear una obra personalizada con su técnica y estilo. Uno de los compositores que más ha trabajado estas opciones es Simon Steen-Andersen, por ejemplo, en su *Piano Concerto* (2014). El título de esta obra explicita su origen y la tradición del género, que resultaría actualizado al introducir el audiovisual en la sala de conciertos. De esta manera se genera una gran interacción y sinergia entre pantalla e intérprete, una relación que induce a reflexionar sobre el directo y lo virtual, sobre lo efímero vivo y lo estático reproducible, etc. Estas ideas también pueden detectarse en otra pieza de gran formato del mismo compositor, como es *TRIO* (2019). Una obra que produce un diálogo entre un grupo de jazz, un coro y una orquesta, creando como un *concerto grosso* a tres, pero todos mediados por una gran pantalla. Siguiendo la misma idea anterior de "virtualizar" al intérprete, Stefan Prins utiliza el vídeo en sus composiciones de múltiples maneras, destacando su pieza *Generation Kill* (2012) donde, como escribe Paco Yáñez, crea una relación:

Entre los controladores de joystick y los músicos, con las grabaciones de vídeo que se proyectan y transforman sobre las pantallas, detrás de las que se encuentran los instrumentistas (violonchelo, percusión, guitarra eléctrica y violín; todos ellos, con un despliegue de objetos *ad hoc* para conformar la continua plétora de sonoridades ruidistas post-lachenmannianas de última generación que conforman la partitura) (Yáñez y Gómez Alemany, 2023, p. 182).

Con un planteamiento parecido, Michael Beil ha jugado con la multiplicidad del intérprete en diferentes pantallas, por ejemplo, en *String Jack* (2016) para dos violonchelistas virtuales y uno real, muchas veces repitiendo todo en *loop* para construir la forma musical. Además, se extraen numerosos vídeos del gran archivo que es internet para reflexionar sobre el mismo repertorio del instrumento, su tradición e historia técnica. Esto provoca la mezcla y la disolución de lo profesional y lo “*amateur*”, como a su vez la unión de lo clásico y popular/comercial, etc.

El vídeo y la música pueden relacionarse tan estrechamente que una vídeo-instalación puede acabar siendo un cortometraje, así lo hace Brigitta Muntendorf en *ARABESQUE* (2020), que difumina los géneros y no se sabe si la obra es la filmación de una puesta en escena, una *performance* en vivo, un cortometraje musical, etc. Una pieza en ese mismo estilo es *Convergence* (2020/21) de Alexander Schubert, un compositor que trabaja mucho el audiovisual en simbiosis con diversas tecnologías. Él está interesado en «entender el dispositivo instrumental como una suerte de “complejo cibernético”, en tanto que constituido por una pluralidad de elementos productivos ligados entre sí por relaciones variables y susceptibles de una continua reconfiguración» (Morán Artaix, 2023, p. 53).

Una manera de aproximar el audiovisual a la música es a partir del tema teatral o performático, como en muchas obras de Jennifer Walshe, quien es clasificada dentro de la *New Discipline*, una categoría genérica que combina de manera híbrida música, elementos visuales, *performance*, ópera, etc. Otros proyectos teatrales son los creados por la compositora Carola Bauckholt, alumna del especialista en el teatro musical Mauricio Kagel, pero al ser Bauckholt más joven, ella fusiona lo escénico con lo audiovisual en algunas de sus piezas, como en *Oh, I see* (2015/16), que tiene un vídeo de Carola y Florian Bauckholt. Martin Schüttler también hace un uso del vídeo con cierto carácter performático en varias obras, por ejemplo, *My mother was a piano teacher [...] für Fernensemble und Moderatorinnen*. Estas prácticas reflexivas y que desbordan la idea de música, a veces han provocado que se relacionen con el concepto de arte sonoro y sus fusiones con múltiples disciplinas artísticas:

El arte sonoro es un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados “entre sillas”, como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia (Iges, 2016, p. 26).

En lo que respecta a creadores nacidos en España, podemos destacar la obra del compositor Alberto Posadas, *Cuatro escenas negras* (2009), para ensemble, vídeo (realizado por Carlos Franklin) y electrónica. Esta composición que trabaja interdisciplinariamente la pintura en relación con la música se basa en la obra de Francisco de Goya desde una aproximación contemporánea e hibridando los medios artísticos. Otro compositor como José Manuel López López con la colaboración del videoartista Pascal Auger, ha realizado diversas obras que construyen formas imposibles al estilo de M. C. Escher, como en *La Celeste* (2004) o *El arte de la siesta* (2017). Con el mismo sentido plástico se podría citar la obra del compositor Miguel Ángel Berbis, *eixe sentiment... quan plou* (2014). En esta, la música del cello junto a un sonido electrónico y espacializado produce una masa plástica que en el vídeo se traduciría por gotas de lluvia como en un *dripping* de Pollock. El mismo compositor en su obra *X-elo* (2023) realiza con el vídeo otra aproximación ahora desde una estética del "avatar" o la multiplicación del intérprete en diferentes pantallas. Esta idea de interacción ha propulsado que varios creadores utilicen el vídeo en *live* (directo), como Pere Vicalet o Bernat Cucarella.

Con amplio margen para su utilización instantánea, asistimos al surgir de una práctica de lo que podríamos llamar "proyección en directo" o "en tiempo real". Surge una nascente especie de artistas escénicos capaces de proyectar la más variada y móvil imagería visual que, por su complementariedad y cercanía con los DJs, toman el nombre de VJs: de nuevo el cruce, el *convivium*, el nacer en paralelo y la complementariedad de lo visual y lo sonoro (Barber y Palacios, 2009, p. 182).

El compositor y artista sonoro Alberto Bernal en su trabajo cruza diversas disciplinas entre sí, titulado varias obras suyas que unen vídeo y música como *impossible translations #1-5* (2010-2021). En estas piezas la imposibilidad de la traducción va más allá de lo formal y lo lingüístico, para también apuntar a cuestiones políticas y otros temas. En ese sentido, Bernal escribe en su libro:

Quizá hemos perdido la fascinación por lo meramente sonoro, es decir, por el medio de la música como tal. Quizá el medio de la música ya no es sólo lo musical (como lo aportado por los instrumentos musicales históricos), sino también el sonido cotidiano (de la calle, de la gente, de las diversas máquinas de nuestra sociedad). O quizá ya ni siquiera es sólo el sonido, y no podemos contener el desbordamiento del medio hacia otros medios más o menos sonoros como lo performativo, lo visual, lo socio-político... (Bernal, 2024, p. 11)

9. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos explorado la evolución, las transformaciones y las problemáticas estéticas que configuran el fenómeno de la vídeo-ópera y lo audiovisual en la creación contemporánea. Hemos partido de la relación histórica entre la ópera y el cine para rastrear cómo este vínculo ha derivado en nuevas formas de interacción entre lo sonoro y lo visual, dando lugar a obras que, lejos de inscribirse en un solo género, ponen en cuestión los límites disciplinares, formales y perceptivos heredados.

Nuestro análisis ha mostrado que la vídeo-ópera no puede entenderse como una etiqueta cerrada, sino como una práctica situada dentro de un campo expandido de experimentación artística, en el que confluyen música contemporánea, performance, arte visual, cine, electrónica en vivo y cultura digital. Asimismo, hemos evidenciado que las nociones tradicionales de género, autoría, interpretación y recepción se ven desestabilizadas por estas nuevas formas de creación híbrida. La figura del compositor se amplía hacia la del artista interdisciplinar; el escenario operístico se diluye en formatos multimediales; la dramaturgia se descentraliza o se fragmenta; y la experiencia estética se vuelve plural, crítica e inmersiva.

Por todo lo anterior, concluimos que el estudio de la vídeo-ópera ofrece una vía privilegiada para pensar la creación musical contemporánea desde una perspectiva intermedial, al tiempo que nos invita a repensar las estructuras institucionales, estéticas y epistemológicas desde las que tradicionalmente se ha definido la música como arte autónomo.

Referencias

- ADORNO, T. W. y EISLER, H. (2014). *El cine y la música*. Minicaja.
- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, M. (2021). *La radio ante el micrófono: Voz, erotismo y sociedad de masas*. Consonni Ediciones.
- ANDREWS, I. (2002). *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*. MAP-uts lecture.
- ARCOS, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica de España.
- ARROYO, A. (2024). *The "Meta-instrument" as compositional technique. Strategies of the Current Musical Creation*. Tesis doctoral Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (Dresden).
- AUMONT, J. (2008). *Las teorías de los cineastas*. Paidós.
- AUNER, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Akal.
- BARBER, L. I. y PALACIOS, M. (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones Autor.
- BERNAL, A. (2024). *FUERA DE TONO. La música de nueva creación ante su desbordamiento*. EdictOràlia.
- CAMPORESI, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Cátedra.

- CARRETERO, A. (2014). *Composición musical bio-inspirada*. Punto Rojo.
- CARRETERO, A. (2024). *Renacer* (notas al disco). Protomaterial.
- CASTELLS, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Alianza Editorial.
- CHINER SANTAPAU, M. J. (2017). *La síncretis audiovisual en el género de la videomúsica: relaciones estructurales y semánticas de los componentes sonoro y visual*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90562>
- CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- CICILIANI, M. (2016). *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*. Schott Verlag, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 24.
- CRISTIÁ, C. (2012). *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino*. TRANS- Revista Transcultural de Música nº 16.
- DAHLHAUS, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Books.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. (2009). *Cuestiones de ópera contemporánea*. Gloria Collado Guevara.
- GÓMEZ ALEMANY, J. (2025). *LA INTERDISCIPLINARIEDAD EN EL ARTE DESDE LA (DES)CONEXIÓN AUDIO-VISUAL. Propuestas prácticas en las tipologías de la cine-pintura, cine-carta y cine-ópera*. Tesis Doctoral Universitat Politècnica de València.
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili.
- IGES, J. (2016). *¿Qué es el arte sonoro?*. En IGES, J.; MAIRE, J. L. y FONTÁN DEL JUNCO, M. (eds.). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961–2016*. Fundación Juan March.
- JIMÉNEZ, J. (2006). *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza.
- JUNE PAIK, N. (1992). *Nam June Paik, entrevista de Antonina Zaru y Marco Maria Gazzano*. En ROSSETI
- RICAPITO, L. (2011). *Videoarte: herencia histórica. Del cine experimental al arte total*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, DCSH/UAM-X
- KRAUSS, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*. En FOSTER, Hal (coord). *La posmodernidad*. Kairós.
- LEHMANN, H. (2016). *MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea*. Revista Sul Ponticello 01/11/2016 <http://3epoca.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-giro-hacia-la-estetica-del-contenido-inmaterial-en-la-musica-contemporanea-1/>
- LEHMANN, H. (2018). *Del concepto desintegrado al concepto reflexivo de música*. Revista Sul Ponticello 01/02/2018 <http://3epoca.sulponticello.com/del-concepto-desintegrado-al-concepto-reflexivo/>
- LEIBOWITZ, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus.
- LISTA, M. (2004). En VV.AA. *Sons & Lumières*. Centre Pompidou.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori.
- MARCO, T. (2023). *Historia de la ópera. Siglos XX y XXI. De la tradición a más allá de la posmodernidad*. Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN PRADA, J. (2023). *Teoría del arte en la cultura digital*. Akal.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, G. (2013). *Historia de la ópera*. Akal.

- MORÁN ARTAIX, A. (2023). *Trans-instrumentalidad y conciencia post-digital en la obra de Alexander Schubert*. En PÉREZ CASTILLO, B. y PIQUER SANCLEMENTE, R. (eds.). *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Comares Editorial.
- MOUËLLIC, G. (2011). *La música en el cine*. Paidós.
- NIEBISCH, A. (2020). En VV.AA. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- PÉREZ CASTILLO, B. y PIQUER SANCLEMENTE, R. (eds.) (2023). *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Comares Editorial.
- RADIGALES, J. y VILLANUEVA, I. (2019). *Ópera en pantalla. Del cine al streaming*. Cátedra.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- ROGERS, H. y BARHAM, J. (eds.) (2017). *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford University Press.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Verdú, J.M. (2017). *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid.
- SCARANI, S. y CHINER SANTAPAU, J. (2023). *Synchresis 50. Para acercarse a una ontología de la Videomúsica*. ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 13. <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.20243>
- SCHUBERT, A. (2021). *Switching Worlds*. Volke.
- SCHÜRMER, A. (2022). *The Extensions of Opera: Radio, Internet, and Immersion*. Contemporary Music Review, 41:4, 401-413, DOI: 10.1080/07494467.2022.2087390
- SHAW-MILLER, S. (2015). *Visible deeds of music: art and music from Wagner to Cage*. Yale University.
- STAM, R. (2019). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós.
- STRAUB, J.M. y HUILLET, D. (2011). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Escritos*. Intermedio.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.
- VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Alfaro.
- VV.AA. (2007). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*. Ediciones de la Filmoteca de Valencia.
- VV.AA. (2010). *Simbiosis audiovisuales. Séptimo Arte*. OCNE.
- VV.AA. (2016). *Arte y cine. 120 años de intercambios*. Fundación «La Caixa» / Turner.
- YÁÑEZ, P. y GÓMEZ ALEMANY, J. (2023). *Cartografías de la música contemporánea. Ensayo, crítica e interdisciplinariedad en los siglos XX y XXI*. EdictOràlia.