

***L'Opéra de Paris de Charles Garnier.
Un escenario para la literatura y el cine***

*L'Opéra de Paris by Charles Garnier.
A Stage for Literature and Cinema*

Carmen Milagros González Chávez
Universidad de La Laguna
<https://orcid.org/0000-0002-5182-3563>
cmgonzal@ull.edu.es

Domingo Sola Antequera*
Universidad de La Laguna
<https://orcid.org/0000-0002-8799-6853>
dsola@ull.edu.es

Recibido: 16/02/2023; Revisado: 22/06/2023; Aceptado: 26/09/2023

Resumen

Este trabajo estudia la Ópera de París de Garnier, especialmente aquellas partes del edificio que constituyen el escenario descrito por Leroux para contar la historia de *El Fantasma de la Ópera* y que, a su vez, han sido fuente de inspiración para las distintas adaptaciones cinematográficas posteriores. Nos centramos en la teoría de Garnier sobre la arquitectura de los teatros/óperas, así como en la creación literaria de Leroux, para contrastarlas con algunos de los filmes que adaptaron la obra de este y que muestran la estrecha relación entre la literatura, el cine y la arquitectura, que, en general, respetaron las tesis del arquitecto francés.

Palabras clave: Leroux, Garnier, Fantasma, Cine, Teatro de la Ópera.

Abstract

This paper examines the Paris Opera designed by Garnier, focusing specifically on those parts of the building that form the backdrop described by Leroux in "The Phantom of the Opera". These elements have also served as inspiration for various subsequent film adaptations. The study delves into Garnier's theories on theater/opera architecture and Leroux's literary creation, contrasting them with film adaptations of Leroux's work. These adaptations demonstrate the close relationship between literature, cinema, and architecture, generally adhering to the principles of the French architect.

Keywords: Leroux, Garnier, Phantom, Cinema, Opera Theater.

*Autor de correspondencia / *Corresponding author.*

1. INTRODUCCIÓN

Si encontramos en una lista los nombres de Charles Garnier, Gaston Leroux, Rupert Julian y Joel Schumacher, quienes contemos con cierta formación artística y afición al Séptimo Arte rápidamente caeremos en la cuenta de que la Ópera de París es el nexo común entre estos autores, bien como escenario, bien como arquitectura o como motor narrativo y dramático. Partiendo de esta obvia relación, el principal objetivo de este trabajo es estudiar el espacio real y teorizado por el arquitecto Charles Garnier cuando proyectó el edificio de la Ópera de París entre 1861 y 1875, popularizado por Gaston Leroux en la novela *Le Fantôme de l'Opéra*, publicada en 1910,¹ y que serviría de escenario al filme *The Phantom of the Opera*, dirigido por Rupert Julian, en 1925² y a *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, obra de Joel Schumacher en 2004.³ Es decir, buscamos las relaciones entre los espacios más icónicos de la novela para reflexionar sobre cómo se han recreado para la gran pantalla y la fidelidad que guardan con los espacios diseñados por el arquitecto decimonónico.

A nuestro favor nos encontramos con una novela gótica extemporánea que carece de las audacias narrativas de la literatura contemporánea y que, por tanto, se ausenta de lo que podríamos llamar experimentos metaficcionales para centrarse en la progresión dramática de la historia. Esto facilita la construcción del guion, así como el posterior análisis fílmico, y favorece que el cine con sus imágenes produzca en el espectador un efecto análogo a la palabra (GIMFERRER, 1999: 65). Ciertamente, las adaptaciones de la obra de Leroux suelen conjugar los elementos meramente comunicativos y dramáticos con los cognoscitivos, con lo que cuenta y lo que trasciende de las palabras. Evidentemente, la novela es hija de su tiempo y ofrece una relectura del cuento de la bella y la bestia que reflexiona sobre la belleza desde un punto de vista físico y psicológico meramente occidental, así como sobre el arquetipo de mujer puritana y virginal que encumbraría la moral victoriana. En esta, parece que el valor superior de la corporalidad se acompaña de la sumisión al varón, de modo que se intenta perpetuar la estructura familiar tradicional, el matrimonio. No hay desviaciones de la norma, prevalecen los principios del amor romántico y la estructura social de clases.

1 Gaston Leroux (1868-1927) fue abogado, periodista, reportero y escritor francés. A finales de 1890 se dedicó a publicar cuentos por entregas en diversos periódicos y a escribir novelas policíacas, de suspense, terror y de ficción en general. Entre sus obras más conocidas destaca *Le Fantôme de l'Opéra* que comenzó siendo un folletín, entre 1909 y 1910, siendo publicada como novela por Éditions Pierre Laffitte en 1910.

2 *The Phantom of the Opera* se presentó en 1925. En ese año se llegaron a estrenar tres versiones. La primera, dirigida por Rupert Julian en Los Ángeles, un dramático thriller, es la que nos interesa en esta investigación. El productor que compró los derechos de la novela en 1922 fue Carl Laemmle, presidente de la Universal Studio. Los actores principales fueron Lon Chaney, en el papel de Erik, el fantasma de la Ópera; Mary Philbin, como Christine Daaé y Norman Kerry como el vizconde de Chagny. No nos consta información sobre la música que se tocó durante el estreno. Algunos apuntan que Gustav Hinrichs compuso una partitura para esta cinta, otros que fue interpretada por Carl Briel.

3 *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera* es una fiel adaptación del musical de Andrew Lloyd Webber. Está protagonizada por Gérard Butler, como el fantasma y por Emmy Rossum, como Christine Daaé. Fue producida por la Warner Bros.

La obra de Leroux es la última de la gran saga de literatura gótica, por tanto y a pesar de haber sido publicada a principios del siglo pasado, mantiene algunas características fundamentales del género literario al que se adscribe. Personajes monstruosos, espacios amenazadores, pasados que marcan y retornan atormentadores, descensos emocionales y vulnerabilidad psicológica, son solo algunos de los elementos recurrentes de la poética gótica que se encuentra presente en la novela y en las posteriores adaptaciones fílmicas. La cartografía de lo sobrenatural, entendido de una manera bastante amplia, es la esencia del romanticismo literario, aunque esta obra no posea todos sus convencionalismos pues no olvidemos que este género, tradicionalmente menospreciado, había prácticamente desaparecido tras el primer tercio del siglo XIX.

De alguna forma su traspaso a la sala de cine ha subrayado aquellos aspectos propios del «gótico femenino» especialmente el miedo y los temores frente al romance, frente a la sexualidad y el destino, marcados siempre por el otro, en este caso el hombre y el monstruo, como bien ejemplifica en sus trabajos SÁNCHEZ-MONENY (2017) para otras novelas de la misma naturaleza.

Pero antes de detenernos en las particularidades del relato, queremos reflexionar sobre algunos de los textos firmados por Garnier⁴ para conocer de primera mano cómo el arquitecto valoraba su obra, en la que se va a desarrollar el drama de la novela y los filmes. GARNIER espera que nos introduzcamos en «todo lo bueno que conoce y lo malo que piensa» (1878: 2), y partiendo de ello podamos valorar cómo se ajustan los espacios de ficción de la leyenda del fantasma de la Ópera a la realidad arquitectónica.

Tras visionar las diferentes adaptaciones cinematográficas del texto de Leroux,⁵ hemos elegido la de Rupert Julian de 1925 y la de Joel Schumacher por representar dos realidades antagónicas: las industrias incipientes del cine mudo y la traslación del «megamusical» de Lloyd Webber, con todos los recursos del cine de las últimas décadas. La primera fiel a la novela, la segunda mucho más al musical de Broadway.

Con la arquitectura de Garnier en mente, ambos textos nos ayudan a recrearla de diferente manera, especialmente las partes nobles del edificio, donde transcurre parte de la acción: la fachada, el vestíbulo, la gran escalera, los palcos, el patio de butacas y el proscenio; así como las profundidades del mismo, las que habita Erik, el fantasma, que se funden con las cloacas de la ciudad. GOROSTIZA (1990: 11) apunta a la virtualidad, al proceso imaginario de la recreación de espacios, que se transforman en realidad con el sutil desplazamiento de la cámara fingiendo lo intangible, vinculando ambos mundos, el del tiempo fílmico y la dramaturgia,

4 Para conocer la arquitectura de Garnier ha sido de gran interés la consulta de textos en «Gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France», especialmente *A travers les arts, causeries et mélange...*, 1869 y *Le nouvel Opéra de Paris*. [Première partie, texte, vol. 1-2], 1878-1881. Igualmente, importante es el tratado sobre *Le Théâtre*, 1871, publicado por ACTES SUD, 1990.

5 *The Phantom of the Opera*, Rupert JULIAN (1925); *Phantom of the Opera*, 1943, Arthur Lubin; *Phantom of the Opera*, cinta animada por Woody WOODPECKER (1961); *The Phantom of the Opera*, Terence FISHER (1962); *Phantom of the Paradise*, musical dirigido por Brian DE PALMA (1974); *The Phantom of the Opera*, miniserie de dos capítulos, Tony RICHARDSON (1990); *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, Joel SCHUMACHER (2004).

con el del diseño arquitectónico. Así nace el binomio cine-realidad.

Espacios arquitectónicos como la Ópera de París poseen un valor semiótico, una experiencia comunicativa, que ofrece toda la información histórica que está depositada en su interior, sus procesos de transformación y adaptación, sus cambios. Todo ello permite que podamos afrontar un acercamiento multidisciplinar a su estudio que no solo evalúe los logros en el diseño o la construcción, sino también los componentes socioculturales e incluso las digresiones discursivas que generan el acercamiento entre este espacio y los fenómenos que transcurren en su interior, reales o de ficción.

Las relaciones cine/arquitectura nos acercan a los límites expresivos del lenguaje cinematográfico. Como bien indica TICONA (2014: 14):

la interpretación de la arquitectura como herramienta expresiva, si bien puede ser propuesta por el realizador cinematográfico, encuentra en el público un último filtro. En un ámbito subjetivo, esta depende de las características específicas de cada espectador, de sus experiencias personales, de sus conocimientos, así como de su sensibilidad y atención. En este sentido, la lectura de esta dimensión audiovisual de la arquitectura es más bien abierta y polisémica, y por ello de interés para el análisis.

De ahí que cada adaptación ofrezca sutiles diferencias y diferentes interpretaciones. Resulta interesante plantearse estos espacios desde el punto de vista de la metalepsis, entendida como fenómeno liminal que transgrede la frontera entre el espacio, lo narrado y su interpretación. De esta forma, la transgresión de esos límites permite reflexionar sobre el discurso propio que cada realizador pretende ofrecernos en sus filmes. Obviamente, estamos hablando desde un punto de vista metafórico, puesto que parece una herramienta más apropiada para acercarse a otras disciplinas artísticas, como es el caso del cómic.

Los escenarios del filme son sin duda espacios emocionales, representaciones especulativas que ayudan a reproducir el mundo interior del ser humano, reinventándolo. Por tanto, la arquitectura real y la de ficción, como veremos en las páginas que siguen, ofrecen lecturas complementarias y no siempre coincidentes en su función dramática. Parafraseando al polifacético Wim Wenders, ambos se encontrarían... tan lejos, tan cerca.

2. GARNIER vs. LEROUX

Iniciar este artículo con datos sobre la construcción del edificio se nos antoja del todo necesario ya que permitirá conocer la verdadera historia de la Nueva Ópera de París y la originalidad del proyecto de Garnier, así como comprender algunos pasajes de la novela y establecer paralelismos entre el espacio real y la escenografía creada para el cine.

Hasta el último tercio del siglo XIX se usó como Théâtre National de l'Opéra la Salle Le Peletier, construida por el arquitecto François Debret. El edificio de materiales percederos (madera y yeso) y con un innovador sistema de iluminación

a base de gas, fue destruido completamente en el incendio de París de octubre de 1873. Sin embargo, desde tiempo atrás, el emperador Napoleón III, que sabía que la Salle de Le Peletier era una simple ópera temporal, quería dotar a la ciudad de un magnífico edificio como sede de la Academia Nacional de la Música.⁶ Por ello, en 1860, convocó un concurso de ideas para la construcción del mismo,⁷ declarado de interés público por Decreto de 29 de diciembre (FONTAINE, 2007: 5).

Al concurso se presentaron unas 171 propuestas,⁸ anónimas e identificadas con números y lemas. Así, por ejemplo, la decimoséptima se presentaba como «L'art élève l'âme» y la quincuagésima, como «Paris, capitale des arts et des plaisirs». Finalmente, ganó el proyecto número 38, «J'aspire à beaucoup, j'attends peu» (STAN NEUMANN, 3: 01),⁹ firmado por Charles Garnier,¹⁰ un joven arquitecto totalmente desconocido que tendría la responsabilidad de diseñar el edificio público más prestigioso del Segundo Imperio. Según Martine Kahane, lo que le hizo ganador fue: «la clarté et l'élégance du plan, la rationalité de la distribution des surfaces et de leur lecture, l'originalité des façades, le respect du programme donné, la coherence et l'allure de l'ensemble lui ont mérité ce vote» (1990: 24).¹¹ Otra alabanza a los valores del proyecto se conserva en un documento depositado en los Archives Nationales donde se informa que el plan de Garnier merece ser elogiado (LAPRADE, 1961: 5).

Cuando el arquitecto fue invitado a presentar los planos en las Tullerías, manifestó con rotundidad ante la emperatriz:

il se fait vertement rabrouer par l'impératrice Eugénie: «Qu'est-ce que c'est que ce style-là? Ce n'est pas un style. Ce n'est pas du grec, ni du Louis XV, ni du Louis XVI!» Charles Garnier, vexé, répondit avec quelque brusquerie: «C'est le style Napoléon III, Madame, et vous ne le reconnaissez pas!» (RAGON, 1986: 286).¹²

6 Hecho determinante que provocó que Napoleón III mandara a construir la nueva ópera en un barrio seguro y moderno fue el atentado que sufrió por parte de unos conspiradores italianos dirigidos por un tal Felice Orsini en 1858, cuando se dirigía con su esposa, Eugenia de Montijo, a la Ópera Le Peletier. La pareja imperial resultó ilesa, aunque hubo muertos y numerosos heridos.

7 La idea de convocar un concurso tenía una clara finalidad, eliminar al arquitecto Charles Rohault de Fleury que en su práctica demostraba tener una predilección por la arquitectura del hierro y vidrio. De Fleury era el jefe de la sala de Le Peletier y era a quien legalmente le habría correspondido realizar aquel monumento. Sin embargo, se aspiraba a una construcción más suntuosa y que se convirtiera en prototipo del estilo Segundo Imperio. Asimismo, se ha señalado que la idea del concurso fue de la emperatriz, «sûre de voir réussir son favori, Viollet le Duc» (Albert LAPRADE 1961: 5).

8 En la primera vuelta o fase, los dos arquitectos favoritos, Viollet le Duc, y Charles Rohault de Fleury, fueron eliminados. Garnier destacó entre los últimos candidatos y ganó el concurso ocupando el cargo de arquitecto de la Ópera.

9 «El arte eleva el alma», «París capital de las artes y los placeres» y «Aspiro a mucho, espero poco».

10 Charles Garnier (1825-1898). Arquitecto nacido en París. Premio de Roma en 1848. Durante 1849 y 1854 realizó una estancia en Italia y viajó a Grecia y a Turquía. Entre sus numerosas obras destacamos como principal *Le nouvel Opéra de Paris*, entre 1861-1875. Su último encargo fue el taller y almacén de decorados de la Ópera, 22 boulevard Berthier, construido con Gustave Eiffel, en 1895. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes, en 1874, e Inspector General de los Edificios Civiles, en 1877.

11 «La claridad y la elegancia del plan, la racionalidad de la distribución de las superficies y su interpretación, la originalidad de las fachadas, el respeto del programa dado, la coherencia y el encanto del conjunto le han valido este voto».

12 Fue ásperamente reprendido por la emperatriz Eugenia: «¿Qué estilo es este?; Esto no es un estilo! No es ni griego, ni Luis XV ni Luis XVI». Ofendido, Garnier respondió, no sin brusquedad: «es el estilo

Esta declaración de Garnier haciéndose acreedor de haber creado un nuevo estilo lo hizo merecedor de la réplica de la emperatriz, pero también disfrutó de la complicidad de Napoleón III que «souriait silencieusement sous sa moustache (...) Enfin, s'approchant de Charles, il lui dit tout bas: ne vous tourmentez pas (...) elle n'y entend rien du tout» (LAPRADE, 1961: 12).¹³ En definitiva, el emperador había depositado, con estas palabras, su confianza en el joven.

Los proyectos presentados al concurso expusieron el debate de la época: la dialéctica entre arquitectos e ingenieros, las referencias al historicismo y al eclecticismo, junto a la aparición y al uso de nuevos materiales. Con la apuesta por Garnier, la arquitectura parecía seguir un proceso de involución, porque el arquitecto «est beaucoup plus classique que les classiques de ses contemporains» (RAGON, 1986: 285).¹⁴ Estas referencias a lo clásico se entendían desde la perspectiva por la cual el arquitecto no buscaba crear un edificio funcional, bien al contrario, perseguía una arquitectura efectista, de monumental escala y con una fachada de gran impacto urbano, algo nuevo sobre los mimbres del pasado.

Garnier, hijo de un herrero (LAPRADE, 1961: 8), autodidacta y Prix de Rome, creó así, con el propósito de compararse con los principales arquitectos del Renacimiento, un estilo aplaudido por la burguesía del fin de siglo, definido por algunos como bastardo, mientras que por otros como romántico o ecléctico, e incluso neobarroco. Garnier se defendía respondiendo que era único, propio: «Le style que j'emploie, c'est le mien, c'est celui de ma volonté et de mon inspiration; c'est le style de mon temps que je produis et que j'affirme» (1869: 69).¹⁵

Utilizaba todos los medios y recursos a su alcance para proyectar una obra magna, «un centre rayonnant, une cathédrale mondaine de la civilisation, le lieu par excellence où l'art, la richesse, l'élégance célèbrent leurs plus belles fêtes, oui, toutes ces expressions s'appliquent au Palais Garnier» (FONTAINE, 1999: 10).¹⁶ Además, su objetivo era crear la obra de arte total, subordinando a la arquitectura y, a su propia dirección, el resto de las artes (pintura, escultura, mosaicos, orfebrería, textiles). No es, por tanto, trivial que defina su edificio de esta manera: «Le monument qu'il édifia devait être le lieu et le temple de l'Art par excellence, de cet art total qui parle aux yeux, aux oreilles, au cœur et aux passions» (FONTAINE, 1999: 48).¹⁷

Se ha llegado a decir que Garnier actuaba como si fuera un arquitecto demiurgo, es decir, que trabajaba como un director de ópera. En su texto *Le Nouvel Opéra de Paris* exclamaba: «Ah! Si j'étais directeur de l'Opéra seulement pour un

Napoleón III, señora y vos no lo reconocéis».

13 «Sonrió en silencio bajo su bigote [...] Finalmente, acercándose a Charles, le dijo en voz baja: «No te preocupes [...] ella no entiende nada de nada».

14 «Es mucho más clásico que los clásicos de sus contemporáneos».

15 «El estilo que utilizo es propio, es el estilo de mi voluntad y de mi inspiración; es el estilo de mi tiempo que produzco y que afirmo».

16 «Un centro radiante, una catedral mundana de la civilización, el lugar por excelencia donde el arte, la riqueza y la elegancia celebran sus más bellas fiestas, sí, todas estas expresiones se aplican al Palacio Garnier».

17 «El monumento que construyó debía ser el lugar y el templo del Arte por excelencia, de ese arte total que habla a los ojos, a los oídos, al corazón y a las pasiones».

jour» (1878-1881: 384).¹⁸

El arquitecto diseñó un programa constructivo, decorativo e iconográfico que condicionaba y persuadía al espectador. La distribución espacial, el uso de los colores, las luces y los juegos de perspectiva creaban una arquitectura viva que envolvía y jugaba con el visitante, con el objeto de aislarlo del mundo exterior y atrapararlo en el sueño que era, y es, el espectáculo de la ópera; sin olvidar que todo el edificio era un teatro donde asistentes y actores podían actuar en improvisados escenarios (FONTAINE, 2007: 15).

De alguna forma, Garnier actuaba como lo haría un realizador, un escenógrafo, pues la intencionada selección de cada elemento en su obra funcionaba en paralelo al de estos cuando tratan de sumar elementos en la dramaturgia, de subrayar la diégesis. Esta minuciosidad casi obsesiva acentúa las palabras de DE SOUZA cuando mantiene que:

en la forma final de la obra arquitectónica juegan un papel importante características propias del lenguaje del arte, el valor estético de una obra de arquitectura se relaciona con sus capacidades evocadoras, transmisoras de un mensaje, creadoras de nuevos conceptos, relaciones entre el espacio interior habitable y el contexto exterior, entre el lugar y la función, entre los usuarios y la materia construida (2018: 215).

Es evidente que la arquitectura escenográfica suele ser artificiosa, falsa e incluso irreal (BANDINI y VIAZZIM, 1969: 46), pero son características que acaban subvertidas por su capacidad performativa. La relación entre arte/arquitectura y literatura permite realizar una permuta (al menos a un nivel ontológico, como desarrollan las teorías sobre la comunicación, que redefinen las relaciones existentes entre una entidad y aquellas que le pertenecen). Por tanto, siguiendo este planteamiento, el arte ofrece a los dramaturgos imágenes que actúan de manera metafórica y que se expresan de forma descriptiva, mientras que la literatura ofrece a los artistas soluciones para las complicadas relaciones que plantea el binomio creación artística/texto fuente.

La atracción por los abismos emocionales de la obra de Leroux encaja perfectamente con la propuesta escenográfica de Garnier, lo que tanto Julian y Schumacher conocían, subordinando la estética de sus filmes a la espacialidad del continente del relato, que se va transformando, adaptándose de lo racional a la inestabilidad del terror gótico, y según avanzamos en el metraje comprobamos que es ese desequilibrio emocional el mismo que quieren infundir en el espectador. Esta fidelidad virtual está siempre en manos de los escenógrafos, pues como expresa Howard en su trabajo sobre esta disciplina, «una vez que han investigado el texto y conocen bien el espacio en el que se va a representar la obra, su siguiente reto es componer y colorear este último con figuras y formas que creen un envoltorio visual para la representación. Todo lo que hay en el espacio de representación, fijo o móvil, es parte de esta composición cinética». Por tanto, a través de su mirada quienes asisten al espectáculo desde sus butacas pueden comprender «aquello que se ha incluido en el espacio para contar la historia e imaginan lo implícito»

¹⁸ «Ah, si yo fuera director de la Ópera por un solo día».

(HOWARD, 2017: 169). El cine del expresionismo alemán sublimaba esta manera de entender la puesta en escena.

Volviendo a la figura de Garnier, que sometía el arte y la técnica a la batuta de la arquitectura, resulta interesante que en su obsesión por el arte total la mayoría de los artistas que componían su equipo fueran antiguos compañeros de la Escuela de Bellas Artes y de la villa Médicis y ganadores del Prix de Rome. Pasó así de no tener oficina a liderar a un grupo de jóvenes que trabajaba a pie de obra. Entre los operarios debe mencionarse, según Leroux -primera asociación entre la novela y la historia arquitectónica de este edificio-, a un personaje de ficción, Erik, el fantasma de la Ópera, que se convertía en «un des premiers entrepreneurs de maçonnerie de (...) Garnier, et qu'il avait continué à travailler, mystérieusement, tout seul, quand les travaux étaient officiellement suspendus, pendant la guerre, le siège de Paris et la Commune» (1959: 277),¹⁹ en uno de los contratistas de albañilería, que como indica el texto anterior, trabajó solo y secretamente cuando la obra paró por los conflictos vividos durante la construcción del edificio en la capital francesa.

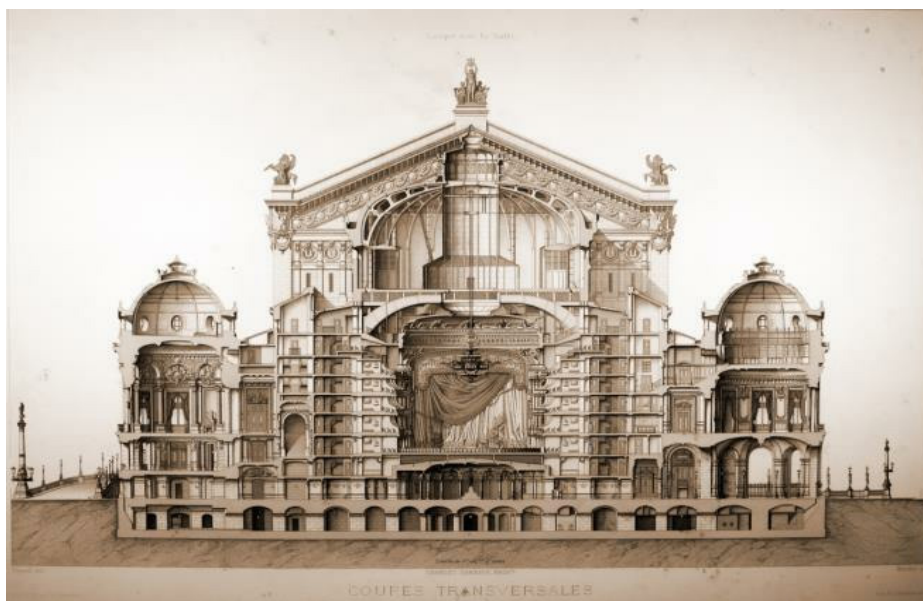


Figura 1. Sección de l'Opéra de Paris.

Fuente: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris-Monographie.htm>

¹⁹ «Uno de los primeros contratistas de albañilería de [...] Garnier, y que había seguido trabajando, misteriosamente, solo, cuando la obra fue oficialmente suspendida, durante la guerra, el sitio de París y la Comuna».

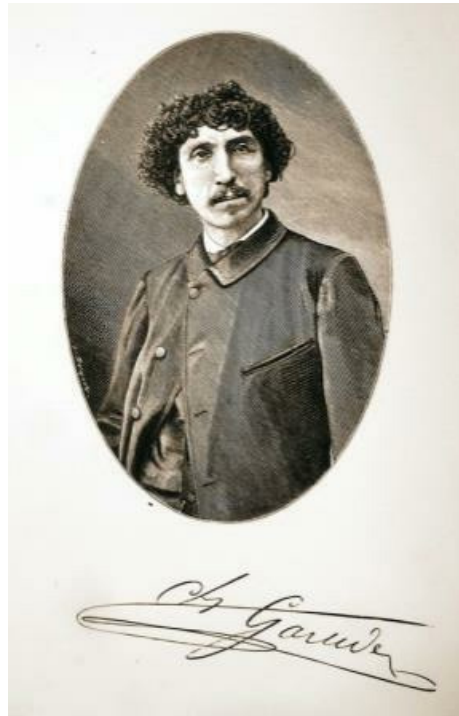


Figura 2. Charles Garnier.

Fuente: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris-Monographie.htm>

Sin duda, Gaston Leroux conocía la relevancia de la obra e intuía que la vieja ópera de la calle Le Peletier, destruida en 1873 y olvidada por los burgueses y aristócratas que acudían a todo tipo de eventos en la nueva Ópera de París, no podía servirle de marco para su historia. Los lectores reconocían por sus descripciones este fastuoso escenario, «ideal para una ceremonia social tejida de encuentros, ostentaciones y maniobras de todo tipo: negocios, alianzas familiares, adulterios, conspiraciones y pactos políticos» (ETAYO, 2010: 381).

La Ópera de París, inaugurada por primera vez hacia 1867, se estaba rápidamente convirtiendo en un referente excepcional a nivel histórico, político, social y cultural, siendo símbolo e icono de una época.²⁰ Recordemos que, durante la Exposición Universal, el edificio apenas tenía terminada su imponente fachada y Francia, como país anfitrión, quería mostrar su potencial económico, industrial y cultural al mundo y, desde el punto de vista arquitectónico, exhibir edificios

²⁰ El edificio se finalizó en 1875, y se inauguró por segunda vez ese año. Al ser concluido en época republicana nunca entraron Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo (a pesar de que en el frontis lleva las letras N y E de sus promotores). También resulta anecdótico que a Garnier no se le invitara a la inauguración y que tuviera que pagar la entrada para acceder, 120 francos por su palco en el segundo piso.

modernos, funcionales, prefabricados e industriales, pero, también, un teatro-ópera ostentoso, a la altura de los grandes de la historia. Además, el edificio serviría de plataforma para mostrar al país como heredero y portador de la gran cultura y civilización europeas.

Se trataba de un edificio fundamentalmente burgués. Una tipología arquitectónica vinculada a los nuevos ricos, que debía ser, según Arnold Hauser, monumental y fastuoso «con apariencia de grandeza, tanto más cuanto más descuidaba la verdadera grandeza espiritual» (1978: 120). Aunque el propio historiador reconoce que la ópera ofrecía, como ningún otro arte, «grandes posibilidades para la ostentación, para la pompa y la tramoya, para la acumulación y complicación de efectos» (1978: 121).

Por su parte, Gaston Leroux, algo menos de medio siglo más joven que Garnier, aún siendo parisino, comenzó su formación en Caen antes de trasladarse a la capital francesa, donde estudió Derecho. Ya ejerciendo su profesión fue contratado para hacer críticas de arte en *L'Echo de Paris* y, más tarde, para trabajar en el periódico *Le Matin* como corresponsal para noticias del extranjero, lo que le permitió realizar viajes, no solo por Europa sino además por Rusia, el Magreb e incluso por Egipto.

Su trabajo como reportero iba a ser clave para su formación como novelista, pues cubriría uno de los acontecimientos sociales que mayor impacto popular tuvieron en su época, la muerte, rodeada de misterio, del gerente de la Ópera parisina. El suceso, absolutamente teatral -fallece aplastado por uno de los contrapesos del proscenio-, debió resultarle inspirador para la creación de la obra que nos ocupa, así como para otras de similar factura, casi siempre entre el suspense y el terror, y con fijación por el tema de la muerte. El propio Leroux señala que el éxito de su trabajo se debe «d'abord à mon imagination, puis à l'alliance de cette imagination avec tout ce que j'ai appris au cours de ma vie journalistique» (EVENO, 2015).²¹

Su producción literaria vio la luz en las dos primeras décadas del siglo pasado, de forma que la Gran Guerra explicaría, al menos parcialmente, su obsesión por el final de la existencia.

Su filiación a la literatura gótica poco tiene que ver con la tradición literaria británica, más preocupada por el terror físico y el horror psicológico. En este caso, «the French Gothic dedicated its efforts of depiction and fidelity to the psychological depth and the relationships among characters in order to portray the fears and the contradictions of such society. As the genre evolves and develops within time and space, we are led to the unfortunate women of Marquis de Sade up to the turning of the century, when we are presented to Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera*» (MOURA et al., 2018: 103). La diferencia resulta evidente pues la sociedad ha cambiado sustancialmente -en relación con la británica del siglo anterior-, y el conflicto no deriva hacia lo personal sino, al contrario, hacia el imaginario colectivo.

Una de las más lúcidas pensadoras feministas, Eve K. SEDGWICK (1986), ha

21 «Primero a mi imaginación y luego a la combinación de esa imaginación con todo lo que he aprendido a lo largo de mi vida periodística».

profundizado, en los modos de representación de estas novelas góticas, que pueden afectar de tres maneras diferentes a la narratología: a nivel estructural, o sea, a la historia; a nivel fenomenológico, a la relación de los personajes y lectores con el tiempo y el espacio en el que esta transcurre; y, por último, al aspecto psicológico, alusivo a la construcción y relaciones entre los personajes. En el caso de la novela de Leroux, Christine Daaé, la obsesión del desdichado fantasma, es la que transita constantemente por todos los espacios y se relaciona con los protagonistas del relato, por lo que se constituye en la piedra angular de la obra, sobre la que podemos trazar y evaluar los modos propuestos por la profesora estadounidense. Su historia acaba convirtiéndose en un viaje emocional y transformador que la empodera y cambia sustancialmente hasta convertirla en la heroína del relato.

Para concluir con la faceta literaria de Leroux, debemos añadir que recibió la legión de Honor en 1902 por los servicios prestados en prensa desde 1887 en varios periódicos, como *Le Lutèce*, *l'Echo de Paris* y *Le Matin*. También trabajó para varias editoriales de prestigio, como Étidions Pierre Laffite, Tallandier, Gallimard y Baudinière, siendo la primera la que publicó la novela objeto de nuestro estudio. Algunos de sus relatos, siempre dentro de la esfera del drama fantástico, fueron muy pronto representados en teatro, como ocurrió con *L'homme qui a vu le diable*, de 1908, con cierto éxito en el Grand -Guignol, en 1912, o con *Le Mystère de la chambre jaune*, adaptada por él mismo para el Théâtre de l'Ambigu. Incluso llegó a ser crítico teatral para *Le Matin*. Años más tarde, sus narraciones comenzarían a ser adaptadas a la gran pantalla, comenzando por *Balloo*. Él mismo lo haría en 1916 con *L'homme qui revient de loin*, dirigida por René Navarre, cinematógrafo francés que en 1918 fundó la Société des Cinéromans para la que trabajaría nuestro escritor como productor y guionista. Por todo lo que venimos diciendo, la relación del escritor francés con el mundo del cine no solo se limita a la historia que todos conocemos, aunque su trabajo como escritor haya opacado el resto de sus facetas artísticas.

Por otra parte, para algunos investigadores su literatura no se encuentra a la misma altura que la de otros escritores franceses de mayor prestigio, como Víctor Hugo, Balzac o Alejandro Dumas. No obstante, su pluma creativa y su capacidad para metamorfosear sucesos reales en asuntos trágicos y fantásticos, envueltos en un halo de misterio, lo convirtieron en uno de los novelistas más populares del siglo pasado, y según su propia opinión, vanidad aparte, a la altura de Conan Doyle y Edgar Alan Poe, pues repetía: «Tout cela, c'est de la littérature. L'important, c'est le réalisme des personnages, des dialogues, des situations au service d'un merveilleux qu'il affectionne» (DORIDOT y BERCA, 2008).²²

3. EL PALACIO DE LA ÓPERA

Como ya hemos adelantado, la construcción de la Ópera de París respondió

²² «Todo eso es literatura. Lo importante es el realismo de los personajes, los diálogos, las situaciones al servicio de lo que más ama».

a la política urbanística de Napoleón III y del barón Georges Eugène Haussmann. Mientras se construía el edificio, el prefecto de la ciudad trazaba la nueva Avenida de la Ópera, entre 1858 y 1878. A ambos lados de ese bulevar se levantaban edificios diseñados por Rohault de Fleury, Hittorff, Armand et Pellechet (FONTAINE, 1999: 106), reservándose el impactante edificio de Garnier para crear el punto de fuga monumental de la citada arteria.

En principio, se habían señalado tres emplazamientos en el centro de la ciudad: «la place Vendôme, la butte des Moulins, et la place de la Concorde» (LAPRADE, 1961: 5), pero Garnier, respondiendo a las exigencias de Napoleón III, construyó el edificio en el centro neurálgico de la nueva ciudad (FONTAINE, 1999: 11).

Sin embargo, la parcela presentaba una forma angular dictada por el trazado recto de las nuevas calles, lo que disgustaba al arquitecto. Se quejaba de las alturas de los edificios colindantes, que no respetaban los límites reglamentarios y que dejaban a su obra asfixiada: «Mon pauvre Opéra (...) C'est alors que j'ai maudit et le préfet et les financiers, qui, sans pitié pour l'Opéra, l'enfermaient comme dans une grande boîte» (1878: 30).²³

Los viejos inmuebles, que ahogaban óptica y espacialmente al edificio, fueron derribados y reemplazados por otros que también superaban las alturas permitidas, obligando a Garnier a modificar su proyecto inicial. Así, tuvo que elevar el ático de su fachada y acortar las dimensiones horizontales del frontis principal, añadiendo dos pabellones a la fachada lateral, sin perder la monumentalidad y convirtiendo al inmueble en el punto de mira de aquellos que transitaban por el barrio de la Ópera.

La novela sobre *Le Fantôme de l'Opéra* no menciona ni describe espacios exteriores, salvo la calle Scribe, utilizada para acceder a las profundidades del teatro,²⁴ por tanto, se trata de un elemento que solo podemos tener en cuenta en su recreación fílmica. Las dos adaptaciones sobre las que estamos trabajando, la de 1925 y la de 2004, sí lo hacen, pero de una manera bastante sutil, sin detenerse en ese espacio exterior, pues aun siendo un espacio liminal no tiene la importancia que se le presupondría. Carl Laemmle, el presidente de la Universal, tenía la intención de rodar en Francia, pues había viajado a París y admiraba el edificio. Sin embargo, y como menciona RAMÍREZ, se limitó a reproducir «siete bloques de un improbable París decimonónico con formas medievales» (1986: 180), guiado por las indicaciones de los directores artísticos E.E. Sheeley, Sidney Ullman, Ben Carré y A.A. Hall. Gorostiza añade que, esas referencias medievales fueron reutilizadas, con el consiguiente ahorro de tiempo y gastos, pues, «se habían construido para *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace WORSLEY, 1923) en los estudios de la Universal» (2014: 3), por lo que solamente tuvieron que modernizarse ligeramente para que parecieran el París de finales del XIX.

23 «Fue entonces cuando maldije tanto al prefecto como a los financieros, que, sin piedad por la Ópera, la encerraron como en una gran caja».

24 La rue Scribe, entre el bulevar Haussmann y el bulevar des Capucines, en las proximidades de la Place de l'Opéra, en el IX Distrito.

El filme de Julian no nos permite distinguir esa arquitectura, a excepción de los momentos finales cuando Erik, el fantasma, escapa hacia el río. En ese momento se contempla una calle con edificios de varias plantas, arbolado y una fachada gótica, que por su triple portada pudiera ser una reproducción de Notre Dame de París. RAMÍREZ (1986: 181) insiste en que ese recorrido que ofrece la cámara no se ajusta al relato literario, pero sería fiel a la escenografía tipo y al tono gótico de las películas de terror de la Universal.

La adaptación del musical de Broadway fue rodada en los estudios Pinewood de Londres y el entorno de la Ópera de París nada tiene que ver con la arquitectura original, aunque resulte plausible. A pesar de ello, el edificio no aparece exento y ni siquiera en él confluyen las líneas de fuga de la disposición urbana, pues eliminó la avenida proyectada por el prefecto de la ciudad. La puesta en escena abre una plaza, rodeada de viejos inmuebles entre los que destaca el café de la Ópera, así como edificios con buhardillas y altas chimeneas que parecen asfixiarlo, tal y como temía originalmente Garnier.

Así pues, el cine se acerca a la realidad reinterpretándola, aunque bien es cierto, como señala GOROSTIZA, que nunca podrá equipararse el escenario real con el fílmico. La intención y el punto de vista del cineasta modifican siempre la realidad que retrata (1997: 56) y, más en el caso que nos ocupa, en el que contamos con dos versiones de *El Fantasma de la Ópera* con propósitos diferentes: la película de 1925, más fiel a la novela, cuyas escenas son propias del género del terror gótico, suscitando sentimientos de angustia, desasosiego y temor; y el musical de 2004, que se centra en el romance entre el fantasma y Daeé, utilizando una escenografía propia del género que adapta, mucho más teatralizada, a la par que apuesta por rebajar el patetismo de la historia.



Figura 3. Fachada de la Ópera de París.

Fuente: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris-Monographie.htm>



Figura 4. Ópera de París en el filme de Schumacher (2004).

Fuente: Imagen extraída del DVD. Min 05.50

4. ¡Y COMIENZA LA FUNCIÓN!

Como decíamos en el epígrafe anterior, la novela de Leroux no describe las fachadas del edificio y ambos filmes apenas las retratan. En consecuencia, trataremos someramente el proyecto de Garnier para evaluar los cambios que se producen en la pantalla. Esta presenta un cuerpo central enmarcado por dos saledizos ennoblecidos con frontones curvos. El *proscenio* principal se ordena en tres partes: la baja sobre escalinata, el piso noble y el ático. A partir de aquí, los elementos arquitectónicos -arcos de medio punto en la planta baja; columnas de orden gigante con función estructural combinadas con pequeñas columnas más ornamentales en el piso noble; celosías, cornisas, entablamentos, frontones curvos...-, el color de los materiales de construcción -piedra, mármoles traídos de diferentes parte de Europa y con rico colorido, oro, mosaicos...- y el extenso programa escultórico firmado por dieciocho artistas, hablan de la función del edificio: teatro de la Ópera y Academia Nacional de la Música. La frase Académie Nationale de la Musique, en dorado y en el centro, así lo confirma.²⁵

Rupert Julian reproduce sucintamente el esquema de Garnier. A comienzos de la cinta, y tras un fundido en negro, aparece un plano general del frontis. Son solo unos segundos que apenas permiten ver sus elementos arquitectónicos y escultóricos: base con puertas de acceso, logia con doble columnata y ático. No obstante, la imagen dura tan poco y es tan sombría que no deja percibir la riqueza escultórica de dicho frontis. En el filme de 2004 la fachada se nos presenta al comienzo envejecida y deteriorada. Schumacher recurre al *flashback*, intercala planos frontales en color que recuperan el supuesto aspecto de 1870 (05: 50). Su frontispicio no se ajusta al original de Garnier, parece otro edificio pues recrea una exterior de inspiración barroca donde destaca una escalinata curva que sale al encuentro del peatón, junto a un pórtico de columnas gigantes de orden jónico que soportan un entablamento rematado por un frontón de líneas interrumpidas.

25 Sobre la fachada, recomendamos consultar el texto de Charles Garnier. *Le nouvel Opéra de Paris...* 1878- vol 1. pp. 9-35. Las esculturas de la fachada subrayan el carácter parlante del frontis. Merecen destacarse las imágenes individuales que aparecen entre los pilares del primer cuerpo y que representan al *Idilio*, *Cantata*, *Canto* y *Drama*. Sobre estas, se exhiben cuatro medallones con los principales genios de la música barroca y clásica: *Bach*, *Pergolesi*, *Haydn* y *Cimarosa*. Hacia los extremos se ubican grupos escultóricos alusivos a la *Poesía*, la *Música* instrumental, la *Lírica* y, además, sobresale de forma especial, el grupo de la *Danza* creado por el amigo Carpeaux, que tanta controversia trajo desde el primer momento. En el piso noble se abre una galería de bustos de grandes compositores presididos por *Mozart*. Los frontones curvos se decoran con las figuras alegóricas de la *Arquitectura*, *Industria*, *Escultura* y *Pintura*, cuatro disciplinas implicadas en la puesta en escena de cualquier obra: al distribuir los espacios, usar la maquinaria, pintar el decorado, y completar el escenario. Sobre los cuerpos salientes, se ubican dos grupos escultóricos que representan a la *Poesía* y a la *Armonía*, claras referencias a la palabra y a la música que se dan la mano en las representaciones operísticas; alegorías que se repiten acompañando a *Apolo*, obra de Aimé Millet y que preside el edificio a 56m de altura, con una lira dorada, símbolo del dios griego de la música, y de las artes en general, del dios de la luz y el sol que extiende su reflejo dorado por todo el frente. Así explicaba el arquitecto al ministro la riqueza de su obra: «Qu'un peu de couleur réveille notre ciel gris!» (Gérard FONTAINE, *Palais Garnier...*1999: 110). Elemento particularmente significativo es la greca dorada con la presencia de máscaras que rodean todo el coronamiento del edificio, con expresiones diferentes, símbolo una vez más de la función teatral (tragedia y comedia).

No obstante, sobre el ático se disponen diferentes esculturas que, aunque no se aprecian por la rápida sucesión de planos, recuerdan la disposición de las originales. Entre ellas, merece especial atención el grupo que corona el edificio, cuya figura central eleva las manos, en actitud similar a la de la escultura del dios *Apolo*, obra de Aimé Millet, junto con las estatuas de *Pegaso*.

Los equinos alados adquieren gran protagonismo también en la primera cubierta del edificio. Su repetición pudiera estar motivada por su posible significado que insiste en la asociación de imágenes y palabras. Así, Pegaso simbolizaba el carácter indomable de Erik, el fantasma, o la libertad que ansía Christine Daaé, y recuerda, sobre todo, a la historia mitológica de Perseo (símbolo del vizconde de Chagny, el amigo y enamorado de Daaé) que salva a Andrómeda (representación de esta) de ser devorada por el monstruo Cetus (personificación de Erik).

Por otra parte, el palacio de Garnier cuenta con una sobria fachada posterior y dos laterales que siguen con mesura el mismo programa arquitectónico y escultórico de la principal.²⁶ Recordemos que es un edificio exento, que Haussmann aprovechó como «une pièce de collection que l'on met en valeur pour le spectacle» (RAGON, 1986: 136),²⁷ como una obra única y excepcional. En realidad, lo que hizo el arquitecto fue anexionar dos pabellones habilitados a los paramentos laterales como entradas para los dos poderes que controlaban la Ópera: el emperador y las doscientas personas que podían pagarse el bono anual, denominados como pabellón del Jefe del Estado y de los Abonados, respectivamente. Con estos dos anexos se rompía la simetría y la forma de paralelogramo del inmueble.

En cuanto a las rampas, que en la película de Schumacher se ubican en el frente, Garnier las colocaba como acceso al Pabellón del Emperador, en el lado oeste. Los soberanos, según el proyecto, bajarían del coche lejos del público para garantizar su seguridad y accederían, a través de un vestíbulo en rotonda y de salones y escaleras de aspecto noble, a su palco. Sin embargo, uno de sus mayores valedores, Napoleón III, nunca llegó a ver el edificio terminado y, aunque a partir de 1870 desapareció ese modelo de gobierno en Francia, las águilas esculpidas por Henri Jacquemart, Rouillard y Auguste Nicoles Cain y, reproducidas para el filme, son un claro tributo al antiguo mecenas imperial.

Al este, se encuentra la entrada de los Abonados. Como decíamos, antiguamente, los nobles acudían al teatro a través de un vestíbulo situado bajo la sala de espectáculos: «Es donde el servicio espera a sus señores y donde

26 Frente a la suntuosidad de la fachada principal, destacamos la sobriedad de la posterior, que aloja las dependencias administrativas del inmueble. La carga ornamental se reduce a elementos clásicos seriados, sin policromar ni dorar. Sobre estas dependencias se alza el muro posterior del escenario que domina el conjunto y en el que se abre un vano cerrado por un frontón curvo que decora su clave con la cabeza de Minerva, diosa romana de la sabiduría y de las artes, obra del escultor Louis Félix Chabaud. También este escultor creó las máscaras de *La Tragedia* y *La Comedia* que decoran las pilastras que sostienen el mencionado frontón y los mascarones sobre las chimeneas del edificio de la administración, todos símbolos emblemáticos que recuerdan la función teatral del edificio. En las fachadas laterales trabajaron escultores como Louis-Félix Chabaud, Louis Ernest Barrias, Jean Baptiste-Paul Cabet, Noël-Jules Girard, Henri Charles Maniglier y Auguste Louis-Marie Ottin.

27 «Una pieza de colección que se pone en valor para el espectáculo».

éstos esperan los coches» (FONTAINE, 2007: 31). LEROUX recoge esta acción cuando el comisario Mifroid indica al vizconde si su carro sigue ahí: «votre voiture est toujours là, attendant vos ordres, du côté de la Rotonde» (1959: 230).²⁸

En definitiva, la puesta en escena reproduce el esquema básico del frontis de Garnier, pero evita subrayar su rica policromía, el uso de materiales nobles, su exceso de dorado, tan típico de esta edificación y causa de algunas de las mayores críticas que tras su inauguración se vertieron sobre el trabajo del arquitecto. La película muda es mucho más parca en la recreación, mientras que la de 2004 se acerca someramente al esplendor de la Ópera de hacia 1870.

Todo ello es un buen ejemplo de cómo el director de arte estudia el espacio para adaptarlo en un proceso donde este se presenta de forma liminal, rompiendo las convenciones espaciales que permiten su transformación al pasar de un medio al otro, de la misma forma que el realizador pretende que la pantalla sea ese espacio liminal entre el relato y los espectadores, a los que invita a introducirse en el mismo.

Sin duda, «la puesta en escena subsume el dominio técnico de otras disciplinas (...) que ofrece nuevas perspectivas para el teatro (o el cine), relaciones, apropiaciones e interacciones, técnicas y procedimientos (...) que singularizarán nuevas directrices estéticas, a modo de cosmos creativo, formulando un nuevo juego del lenguaje» (GONZÁLEZ CID, 2022: 3). Es así como el cine vuelve, en estas recreaciones, a apropiarse de un espacio, reinventándolo y estableciendo una relación simbólica con él. Imagina y reimagina nuestras ciudades y reflexiona sobre las potencialidades de esta relación, especialmente en unos años donde se confunde el mundo real con el virtual, lo que facilita el engaño.

5. UNA ESCALERA CONDUCE AL DRAMA

Tras la fachada, se encuentra el vestíbulo. GARNIER, en el tratado titulado *Le Théâtre*, escrito tras la construcción de la Ópera y publicado en 1871,²⁹ distinguía diferentes tipos de entradas: para peatones, para vehículos, por la fachada principal o lateral, con puestos para control y para venta de entradas. Además, recomendaba que, para obras colosales como esta, se dispusiera de un gran vestíbulo espacioso, bastante amplio y, sobre todo, muy largo, una especie de sala de pasos perdidos donde uno puede reunirse y hablar mientras camina.

En este edificio, el vestíbulo conecta directamente con la gran escalera, «le grand escalier d'honneur». Por primera vez, en un edificio, la caja de esta, el vestíbulo y el *foyer*, ocupan más superficie que la sala de espectáculo, siendo tanto

²⁸ «Su coche sigue ahí, esperando sus órdenes, junto a la Rotonda».

²⁹ El tratado de Garnier sobre el teatro se publicó en 1871 por la Librairie Hachette (posteriormente reeditado por Actes Sud en 1990). Estaba dedicado a su amigo y futuro colaborador Francisque Saecey. Recoge los principios que según él deben regir la composición arquitectónica de los teatros. No obstante, explica perfectamente que la representación teatral y operística son diferentes. Señala que el teatro es un arte más intelectual y, por consiguiente, los edificios serán más funcionales. Mientras que la ópera busca despertar el placer sensual, y, en consecuencia, exige una arquitectura imponente, que impresione a los sentidos.

o más rica que esta última. Esta escalera es quizás el mayor éxito de GARNIER, llegando a reconocer que «l'Opéra c'est l'escalier, comme les Invalides, c'est le dôme» (1878: 136).³⁰ Este elemento de comunicación vertical y de circulación, con un tramo central que lleva al lugar donde se ubica la orquesta y dos divergentes que conducen a los primeros palcos, forma parte de un conjunto mayor, una caja o un vacío que evocan el patio de un gran palacio, de un hotel o de un gran almacén. Este espacio cierra sus cuatros lados con auténticos proskenios de mármoles de diferentes colores, balconadas de nobles materiales y abundante decoración. Se convierte en una especie de teatro-escalera barroco que permite a los espectadores convertirse en actores. El espacio es, de nuevo, performativo a la par que invita a serlo a quienes transitan por él.

GARNIER soñaba así con esta cualidad realizativa de su obra:

Je la vois, moi, cette foule colorée, qui devait aimer le grand escalier; et vous, ne la voyez vous? Elle gravit les marches de marbre; elle s'accoude aux les balcons d'onyx; elle circule sous les mosaïques de l'avant-foyer. C'est l'or, le brocart, les dames, le velours qui jaillissent de la palette de Véronèse, et qui, maintenant, éclatent et scintillent sous les voûtes de l'escalier! Quelle joie pour le coloriste! Quelle fête pour les yeux! (1878: 382).³¹

Obviamente, la escalera es la gran protagonista en los filmes y en la novela. LEROUX narra ese frenético deambular soñado por el arquitecto con descripciones como: «en torno a él, el espectáculo de trajes multicolores que se mostraban a lo largo de los escalones de mármol, en uno de los decorados más suntuosos del mundo» (1959: 122). En la gran pantalla, esta escalera se utiliza como el escenario principal para la presentación del fantasma como la *Mort rouge* ante el público asistente al baile de máscaras.

En el filme de 1925, esta escena se abre con un plano general en el que se exhibe toda la escalera. La Universal reprodujo esta estructura siguiendo los planos de Garnier, «con sus cinco pisos de palcos, sobre una estructura metálica que pasaba por ser el primer escenario fílmico construido con este material» (RAMÍREZ, 1986: 180). La cámara recorre las diferentes alturas y se detiene en los escalones transitados por los asistentes al baile disfrazados (0:56.77). Para dotarlo de una mayor espectacularidad, Rupert Julian usó el Technicolor Proceso 2, un sistema sustractivo de doble tira que había sido desarrollado en 1922 por la empresa homónima en su búsqueda de un sistema pancromático, todavía muy incipiente, problemático, pero impactante para las pupilas de los espectadores y que contrastaría con el blanco y negro del resto de la cinta. Con este procedimiento parece conferir a todo el espacio una luz diferente, subrayando el clímax de tensión de la escena, que recordaba la sinfonía de colores, obtenida con mármoles policromos, de la gran escalera ideada por Garnier. Igualmente, el escenario parece

30 «La Ópera es la escalera, como los Inválidos es la cúpula».

31 «Lo veo, esta multitud colorida, que debe haber amado la gran escalera; y tú, ¿no lo ves? Sube los escalones de mármol; se apoya en los balcones de ónice; circula bajo los mosaicos del vestíbulo. Son el oro, el brocado, las damas y el terciopelo los que brotan de la paleta de Veronese, y que ahora estallan y brillan bajo las bóvedas de la escalera. ¡Qué alegría para el colorista! ¡Qué fiesta para los ojos!»

bastante respetuoso con el original parisino, al menos en cuanto a la reproducción de elementos arquitectónicos -arcos, ménsulas, columnas pareadas, balaustres, frontón partido, medallones...-.



Figura 5. Ilustración de Nouvel Opéra de Paris.

Fuente: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris-Monographie.htm>



Figura 6. Gran escalera en el filme de Rupert Julian (1925).
Fuente: Imagen extraída del DVD. Min 0. 56:77



Figura 7. Gran escalera en el filme de Schumacher (2004).
Fuente: Imagen extraída del DVD. Min 1: 18:11

Por su parte, Schumacher simplifica el diseño arquitectónico, reduciéndolo a dos niveles y mostrando una amplia visión del vestíbulo y de los balcones de la primera planta a través de un travelling descriptivo. La presencia de estos es fundamental porque, como en París, sirven para que los espectadores contemplen las llegadas y se exhiban como parte del espectáculo. Asimismo, la fachada interior de la caja de *l'escalier d'honneur*, es más simple, con dos alturas y tres arcos que enmarcan vanos: los laterales, supuestamente de acceso a los palcos y, el central, que lleva a un balcón de balaustres que imita el mármol, desde donde el director de orquesta dirige el baile de máscaras. Cuenta con tres tramos, uno

central que conduce a un rellano con trampilla -a la cámara de los espejos-, del que parten dos divergentes de acceso al segundo piso. Se añaden esculturas que llevan dispositivos de alumbrado para iluminar la escalera, a imitación de los que Carrier-Belleuse esculpió para la Ópera de París, y se abusa del dorado que tanto gustó al arquitecto.

En este espacio espectacular se celebra el baile de máscaras, donde los asistentes danzan al son de una canción que repite:

Masquerade! Paper faces on parade
Masquerade! Hide your face, so the world will never find you!
Masquerade! Every face a different shade
Masquerade! Look around, there's another mask behind you!³²

Este baile hacía referencia a uno de los eventos más importantes de la ciudad desde el siglo XVIII, al que acudía incluso la realeza,³³ pues recurriendo al antifaz se ocultaban identidades para dejar a un lado las formalidades, las normas y entregarse al éxtasis y al arrebató. LEROUX dice al respecto que: «Á Paris, on est toujours au bal masqué» (1959: 39),³⁴ y completa estas palabras con la afirmación donde describe la excepcionalidad del festejo:

Ce bal était une fête exceptionnelle (...) Aussi devait-il avoir un aspect beaucoup plus gai, plus bruyant, plus bohème que l'ordinaire des bals masqués. De nombreux artistes s'y étaient donné rendez-vous, suivis de toute une clientèle de modèles et de rapins qui, vers minuit, commençaient de mener grand tapage (1959: 121).³⁵

Los bailarines en el filme lucen atuendos y máscaras blancas y negras, lo que recuerda a los colores con los que según LEROUX deben presentarse los protagonistas, Christine Daeé y Raoul Chagny, al baile: «Le visage couvert d'un loup garni d'une longue et épaisse dentelle, tout empierrté de blanc (...) un domino noir passa, qui lui serra rapidement le bout des doigts. Il compris que c'était elle» (1959: 122).³⁶

Por tanto, no resulta descabellado afirmar que, ambos realizadores, han intentado recrear este espacio con cierta verosimilitud, el segundo más que el primero, acercándose al menos a la escalera efectista y realizativa que había planteado Garnier. Ambas escenografías, la real y la de ficción, se estructuran con recursos diferentes, pero con el mismo objetivo y resultados similares, aunque cada una esté limitada por el lenguaje del medio artístico al que pertenece.

La dimensión audiovisual de la puesta en escena subraya una deliberada poética autoral, especialmente en filmes como estos, que intentan recrear no solo

32 <https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-masquerade-why-so-silent-lyrics>

33 El baile de máscaras de la Ópera desapareció a finales de la década de los veinte del siglo pasado.

34 «En París, siempre estamos en el baile de máscaras».

35 «Aquel baile era una fiesta excepcional (...) Por eso debía haber un aspecto mucho más alegre, más ruidoso y más bohemio que en la mayoría de los bailes de máscaras. Numerosos artistas se habían dado cita allí, seguidos por toda una clientela de modelos y de pintorcillos que, a medianoche, empezaban a armar bulla».

36 «Cubierto el rostro con un antifaz provisto de un largo y espeso encaje completamente blanco[...] pasó un dominó negro que rápidamente le cogió la punta de los dedos. Comprendió que era ella».

un edificio sino un periodo histórico concreto, pues «se presenta la necesidad de montar muchos más decorados y escenografías, ya que en general no son abundantes las localizaciones naturales que concuerden con lo buscado, además de que la utillería prácticamente hay que construirla en su totalidad» (POSADA, 2014). En ese afán creador, en muchas ocasiones prefiere optarse por la recreación digital, que no solo ahorra costes, sino que permite de manera más eficiente mover un número importante de personas en el set y en pantalla, así como incidir en pequeños detalles que en el escenario real pasarían desapercibidos, pequeños elementos del atrezzo o algún *prop*, lo que, en definitiva, ofrece un trabajo mucho más realista o, al menos, más eficaz para sus intereses. La eficiencia narrativa permite que la escenografía trabaje con imágenes metafóricas o, incluso, que las construya. Así sucede con los dos mundos que retratan los filmes, el de la nobleza parisina frente al submundo en el que habita el fantasma, las cloacas de la ciudad. Esta dualidad que, de alguna forma, es incluso ética y representa el ser interno de los personajes la encontramos también en alguna de las novelas de los maestros de Leroux, especialmente en Víctor Hugo. En *Los miserables* este contraste es evidente, tanto en la obra como en las adaptaciones de la misma. El diseño dual subraya la distancia social entre los protagonistas y el «sistema» en el que viven. Es así como el uso de determinados recursos escénicos en estos trabajos ahonda en esas notables diferencias.

6. EL EPICENTRO DEL ESPECTÁCULO

La sala de espectáculo de la nueva Ópera de París fue diseñada con esmero por Garnier. El arquitecto, que mencionaba en sus escritos que tuvo como referencia la sala Montansier de Victor Louis, la sala de Le Peletier de Debret y el teatro Marsella, de autor desconocido, supo crear una obra nueva donde la composición, el diseño y la decoración estuvieran en perfecta armonía.

Defendía que el arte y el lujo de la sala no podían competir con la puesta en escena de la obra operística para no desviar la atención del espectador del verdadero punto focal de la composición, que era el escenario. No obstante, advertía que debía ser un entorno artístico adecuado e incluso grandioso (GARNIER, 1871: 116).

El arquitecto realizó un ejercicio de moderación en este espacio motivado por dos razones: la sala debía armonizar con la escena, nunca dominarla, y bajo el estuco y el dorado ocultaría una estructura metálica que soportaba el peso de una cúpula sobre cimborrio, la lámpara y los contrapesos³⁷. Bajo una decoración esculpida y distribuida armónicamente con máscaras en las bases de las columnas, cariátides adosadas a los palcos del proscenio, cabezas de diosas que rematan los ojos de buey del tambor y alegorías de las principales artes, se ocultaban pilares

³⁷ La lámpara del palacio de la Ópera también había sido diseñada por Garnier y modelada por Corboz. Nunca se desplomó sobre el público, pero sí que un contrapeso se desprendió y cayó sobre una espectadora. Quizás este suceso fue tenido en cuenta por Leroux cuando narró lo acaecido en esta *sala maldita*.

de arrabio, entramados de vigas de hierro y una cúpula de cobre. En sus palabras, «une architecture de fer masquée d'un peu de maçonnerie et de beaucoup de décoration, telle se presente donc, dans la réalité, la salle de spectacle, le cœur de l'Opéra» (FONTAINE, 1999: 174).³⁸

Leroux no hace descripción del patio de butacas en su texto, tan solo se refiere a él como la sala maldita en la que tiene lugar un espantoso suceso, la caída de la araña central. De igual modo, la película de la Universal solo nos muestra algunos planos del patio atiborrado de público que huye alarmado cuando la lámpara cae. Por el contrario, la cinta de 2004 presenta planos generales de esta sala cuando Christine Daaé canta el solo de *Think of me*, o cuando Carlota protagoniza *Il mudo* y se representa *Point of no return* para atrapar al fantasma, escena que finaliza con la caída de la araña que bascula por el interior de la sala sembrando el caos e incendiando el teatro. En esta sala, la platea está ricamente decorada con dorados y terciopelos rojos, con diferentes motivos vegetales, guirnaldas, medallones, y cariátides resultando más barroca que la real, pues no olvidemos que Garnier diseñó una sala a la italiana, algo más parca en detalles, con «pas de diversité dans la décoration, pas de variété dans la disposition» (BANU, 1990: 145).³⁹ No obstante, el equipo artístico de la película parece haber apostado por los tres tonos que GARNIER recomendó: el rojo por su poderosa suntuosidad y armonía, el oro viejo y los amarillos cálidos que, a la vez que suaves y vibrantes, producen bienestar en el espectador (1878: 38).

En el proyecto del arquitecto, al patio de butacas se abren palcos ubicados en distintos pisos y con aspecto y disposición que varían según la categoría de sus ocupantes. Todo ello demuestra su preocupación por que los asistentes vieran y escucharan la representación en las mejores condiciones y desde cualquier posición y, además, que tuvieran espacios para transitar, facilitando su entrada y salida.

La novela de Leroux le dedica dos capítulos al palco n.º 5, el reservado por el fantasma de la Ópera para disfrutar de las funciones, que los nuevos directores, primero, vendieron en la taquilla, y más tarde, usaron para contemplar la representación del *Fausto*, lo que sería uno de los desencadenantes del posterior conflicto.

La película de Rupert Julian recoge algunas escenas relacionadas con este suceso. Así, por ejemplo, los propietarios preguntan a la acomodadora por la existencia del fantasma, estos entran en el palco y ven la silueta de un hombre de espaldas sentado en primera fila con capa, que desaparece después de forma inexplicable, y llegan a sentir su presencia cuando ocupan el balcón para ver a Carlota en el papel de Margarita. La película, rodada en blanco y negro, a excepción de la escena del baile, no permite que se aprecie bien la decoración del reservado, pero si seguimos el texto de LEROUX, al que suele ser fiel, debía ser bastante normal, recubierto con terciopelos y pasamanería roja: «la plus ordinaire des loges, avec sa tapisserie rouge, ses fauteuils, sa carpeite et son appui-main en

³⁸ «Arquitectura de hierro enmascarada por un poco de mampostería y mucha decoración, así es la realidad del teatro, el corazón de la Ópera».

³⁹ «No hay diversidad en la decoración, ni variedad en el diseño».

velours rouge» (1959: 89).⁴⁰

Por el contrario, la adaptación de Schumacher evita este episodio, pero en las imágenes del patio de butacas se observan los palcos parecidos a los que describe Leroux, aunque la grandilocuencia sea llevada al extremo. Las balconadas de estos se curvan, las aberturas se recargan de decoración y, sobre todo, el arco o bambalín que enmarca el escenario es pura tramoya, fruto de la fantasía que envuelve al teatro.

Es muy probable que esta escenografía del exceso, más barroca que la del original, se deba a la necesidad de crear un espacio acorde con el drama que en él sucede. Si este es *bigger than life*, el lugar en el que transcurre también debe serlo -recordemos que en él se desprenderá la araña del techo o será secuestrada Christine-, sobre todo cuando se trata de la adaptación del musical de Lloyd Webber, que ya de por sí propone un barroquismo formal excesivo en su puesta en escena desde que debutó en el West End londinense en 1986. De hecho, la obra en sí es un gran artefacto escenográfico, pues, un musical, no es otra cosa que música para nuestros ojos.

7. TRANSITANDO HACIA LA ANGUSTIA

Descendamos hacia unas dependencias que son producto de la imaginación del escritor de la novela y que han sido recreadas por los directores de arte de ambos filmes. Garnier, en sus diferentes tratados, no menciona cómo se debe trabajar el terreno y el subsuelo del inmueble, aunque plantea como solución la construcción de una cisterna y el drenaje del suelo pantanoso sobre el que el edificio se levanta. Con ello redistribuiría el agua y aliviaría la presión que pudiera existir sobre las paredes del sótano, aunque, sin duda, era una gran idea tener un tanque acuático siempre disponible en caso de incendio.

Este depósito, al que se le denominó como «laguna» en la documentación, sirvió probablemente de inspiración a Gaston Leroux para situar en ese lugar el escenario clave de su novela que, narrativamente, encajaba muy bien con el carácter oscuro de la historia. Este «no lugar» sirve en realidad como la guarida en la que Erik vive y sufre su trágica y espeluznante desgracia.

Resulta sugestivo cómo, de mano de la literatura, un espacio cuyo diseño era meramente funcional adquiere un carácter fatídico. Recordemos que, en paralelo a la publicación de la obra de Leroux, Freud había comenzado a escribir sobre lo siniestro y lo irracional, en un primer lugar en relación con la literatura del Romanticismo, que había ahondado en los límites de lo terrorífico y lo fantástico, y en su conexión con la angustia y el subconsciente humano. La dupla racional/irracional es meramente emocional en sus trabajos, pues el padre del psicoanálisis reafirma que:

[existen] varios elementos a tener en cuenta: primero, que el material siniestro es

40 «El más normal de los palcos, con su tapicería roja, sus sillones, su alfombra y su pasamanos de terciopelo rojo».

natural y corresponde a la psique humana, y que en principio no es perturbador, sino que el lugar le es propio; segundo, que en el proceso de autocrítica, de censura del yo, ese material se problematiza y se esconde, haciéndose angustioso -«todo afecto de un impulso emocional (...) es convertido por la represión en angustia»; y, tercero, ese material además de angustioso se vuelve amenazante cuando vuelve al consciente -«esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna» (MOLPECERES, 2020: 38).

Sin duda, estos elementos están presentes en el relato y son adecuadamente desarrollados en la historia de Erik, del que sabemos que tiene una deformación en el rostro, de nacimiento, que le ha llenado de angustia y de rechazo durante toda su existencia.

LEROUX describe en numerosas páginas los dominios de Erik: «Tout ce qui est sous la terre lui appartient!» (1959: 146).⁴¹ Esta parte de la narración es la que consagra esta obra como novela gótica. Son frecuentes las expresiones que contienen las palabras *muerte, fascinación, horror y miedo*: «j'eus peur et je criai; (...) je me débattis un instant dans de l'horreur (...) j'ai cru que j'allais mourir d'épouvante» (1959 : 159) «Au contraire, je me rapprochai de lui, attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion» (1959: 171).⁴² Los personajes se ven, por tanto, sometidos a emociones fuertes, a ser torturados psicológicamente en un escenario misterioso, un sótano oscuro, silencioso, con pasadizos, rampas, trampillas, la laguna...(1959: 161).

LEROUX, nos introduce por primera vez en estos abismos de la mano de Christine Daaé que, seducida por el ángel de la música, supuestamente enviado por su padre, atraviesa el espejo y comienza el descenso hacia su particular hades. Según la novela, la joven «marchait toujours vers son image -reflejada en el espejo- et son image descendait vers elle» (1959: 131)⁴³, y de la mano de Erik, el fantasma, entra en un corredor en penumbra. Casi desvanecida, es depositada sobre un caballo para comenzar el descenso a esos subterráneos hasta llegar a la laguna, en cuya orilla se encuentra una pequeña barcaza enganchada a una argolla metálica. La huida continúa por las aguas tranquilas del subsuelo y finaliza en la morada del fantasma. En la historia, algo más tarde, el vizconde Raoul de Chagny y el Persa, jefe de policía y amigo de Erik, buscan a la secuestrada e inician, igualmente, el recorrido en el camerino activando un contrapeso del espejo que activa su desplazamiento. Donde antes el descenso había sido plácido, ahora se convierte en un tortuoso sendero lleno de trampas que tendrán que sortear y superar para salir de la cámara de los tormentos.

Este viaje a los abismos *de la tierra* permite a los equipos artísticos de ambos filmes liberar toda la imaginación posible, aunque el primero, el de Julian, retrata esos sótanos bajo el prisma al que se adscribe el filme, el cine de terror; mientras que la adaptación del musical los sublima y los llena de un halo romántico acorde con el romance improbable que subyace en la historia transformada por los

41 «Todo lo que esta bajo tierra le pertenece».

42 «Me asusté y grité [...] Me debatí por un momento en el horror [...] Creí que iba a morir de miedo [...] En cambio, me acerqué a él, atraída, fascinada, encontrando encantos en la muerte en el centro de tanta pasión».

43 «Siempre caminaba hacia su imagen (reflejada en el espejo) y su imagen descendía hacia ella».

letristas de la ópera rock londinense, Charles Hart y Richard Stilgoe.

El filme de 1925 insiste desde el principio en la misteriosa figura que deambula en su hábitat al mostrarla, después de los créditos de apertura, como una sombra que se mueve en la oscuridad. También al comienzo, unas bailarinas corretean asustadas tras el escenario y se detienen delante de un decorado con forma de monstruosa cabeza con las fauces abiertas, detrás de la cual aparece nuevamente la sombra del fantasma (0:09:50). El espectro, visto como una silueta ennegrecida, viene a buscar a Christine a su camerino y le pide que camine hacia el espejo. El mecanismo de apertura es sencillo y la joven lo atraviesa ante la mirada atónita del vizconde. En el corredor, ella exterioriza su terror de forma gestual y pierde el conocimiento. Subida al equino desciende tres niveles hasta llegar al *Aqueronte*, que Erik, como *Caronte*, atraviesa para llegar a su palacio, cinco niveles bajo el suelo. El decorado es simple, sillares, pilares, arcos, rampas con sombras y luces, y, finalmente, un santuario que se ajusta al texto de Leroux, con dos habitaciones: la de Erik, auténtica cámara mortuoria en torno a un ataúd abierto y la de Christine, más noble, con paredes cubiertas de tela, cama con forma de góndola, cómodas, espejo y candelabros, sin olvidar la *chaise longue* y el órgano en la antecámara. Según RAMÍREZ, «el subterráneo, con las galerías inundadas y la casa refugio del malvado, ofrece un buen ejemplo de arquitectura fantástica» (1986: 181). En este diseño fue decisiva la aportación del pintor francés Ben Carré, que conocía la novela y el edificio de la Ópera, y que elaboró varios bocetos de los bastidores y sótanos del teatro en los que muestra una notable imaginación.

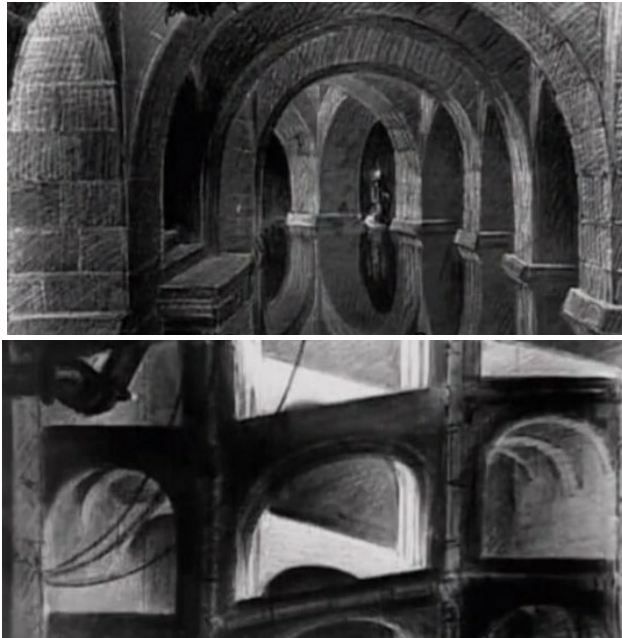
Como decíamos, Joel Schumacher transforma este episodio gracias a la atronadora música y un espacio ilusionista que resta patetismo a los hechos. Christine está en su camerino en ropa interior, con una lencería muy sensual -corsé y medias que modelan su cuerpo- y, al escuchar la voz del maestro, acude a su encuentro a través del espejo. Como recoge la obra: «les deux Christine- le corps et l'image- finirent par se toucher, se confondre» (LEROUX, 1959: 131).⁴⁴ Se funden las dos imágenes y la joven es transportada a un espacio irreal de la mano del fantasma, que no parece huesudo ni huele a muerte, «quelque chose d'osseux et de glacé (...) ni qui sentait la mort» (1959: 159)⁴⁵ como dice la novela. La joven, bajo el encanto de la voz, sigue a Erik por unos largos pasillos y rampas iluminados por numerosos candelabros que subrayan la ilusión hasta encontrarse con el caballo, tras lo que descienden hasta la laguna, donde subidos a una góndola Erik llevará a su amada a sus aposentos.

La dirección de arte de este filme, a cargo de John Fenner y Paul Kirby- el segundo de ellos volvería a trabajar en otro musical bastante reciente, opuesto conceptual y visualmente a este, *Cenicienta (Cinderella)*, de Kay Cannon, con Camila Cabello al frente-, utiliza un *atrezzo* espectacular que ambienta estas escenas inspirándose en el musical del West End. Antes de llegar a la morada definitiva, se aprecian dos colosales atlantes que soportan la bóveda, y una pesada reja acabada en punta a modo de rastrillo, que recuerda a una fortificación medieval, se levanta al paso de la barca. La visión de ese palacio subterráneo

44 «El cuerpo y la imagen - terminaron tocándose, fusionándose».

45 «Algo huesudo y helado [...] ni olía a muerte».

es fastuosa, con una prolija y ostentosa decoración: candelabros, cortinajes, cornucopias, bustos, columnas torsas, atril, pergaminos y los tubos de un órgano en el centro de la estancia como claro homenaje a la música (0:31:05-0:41:02). El director nos despierta de esta ensoñación cuando Meg Giry, otro de los personajes femeninos secundarios de la novela, siguiendo los pasos de Christine, entra en un corredor oscuro, sucio, mojado y habitado por ratas y arañas (Figs. 8, 9 y 10).



Figuras 8 y 9. Bocetos de Ben Carré para la película de 1925. En Blanco y Negro. Clásicos del cine. Min 3:43. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0mM-L_6sR8o



Figura 10. Residencia de Erik en el filme de Schumacher (2004).
Fuente: Imagen extraída de DVD. Min 0:31:05

En una y otra cinta se recogen pruebas que conforman el listado de horrores a los que se deben enfrentar aquellos que persiguen al fantasma. La película de la Universal se ajusta más a la trama de la novela y graba escenas sobre el simulado canto de una sirena, aprovechado por Erik, que usa un junco para respirar bajo el agua, mientras vigila el acceso a su guarida y planea cometer nuevas malas acciones. De mayor impacto son las secuencias rodadas sobre una caja de espejo, que forma parte de la cámara de tormentos, en la que se reproduce un bosque ecuatorial del que se sale al accionar un resorte que permite caer en una bodega. En este nivel se hallan numerosas barricas de pólvora con las que Erik pretendía hacer volar la Ópera si Christine no aceptaba ser su esposa. Todo el escenario está lleno de trampillas activadas con singulares palancas, como las que tienen forma de escorpión y de saltamontes, que deberá accionar Christine si desea salvar a su amado y seguir a Erik (escorpión) o si renuncia al fantasma (saltamontes), con la consiguiente destrucción del teatro.

La película de Schumacher hace una libre y sugerente interpretación de los hechos. Así, por ejemplo, a la cámara de los espejos se llega desde una trampilla en el rellano de la escalera de honor. El vizconde cae en ella siguiendo al fantasma después del baile del carnaval. En los espejos se multiplican las imágenes de Erik y del propio vizconde, y al final, aparece el lazo del ahorcado, un guiño al «lacet du Pendjab»⁴⁶ que se menciona en la novela. Al vizconde de Chagny, la acomodadora de la Ópera, Madame Giry, le enseña el camino para llegar al palacio subterráneo del fantasma. Para este filme, se recreó una gran escalera en espiral que desciende hasta el abismo y que nos sugiere la forma de cono invertido del infierno de Dante Alighieri, reproducido por Sandro Botticelli entre 1480 y 1490.

LEROUX también relata que, durante la guerra franco-prusiana y la Comuna de París, las obras quedaron paralizadas y la nueva Ópera se transformó en almacén, entre 1870 y 1871, y no solo de víveres, de carne salada o avena, sino también de cuerpos maltratados y muertos durante las jornadas revolucionarias. Y en otro pasaje se añade que los sótanos del edificio se habían transformado en prisión federal: «Ce corridor avait été créé lors de la Commune de Paris pour permettre aux geôliers de conduire directement leurs prisonniers aux cachots que l'on avait construits dans les caves, car les fédérés avaient occupé le bâtiment aussitôt après le 18 mars et en avaient fait tout une prison d'Etat» (1959: 241).⁴⁷

Estos extensos dominios subterráneos, descritos por el escritor y reproducidos por los filmes, solo usan el referente real del citado tanque de agua de grandes dimensiones (55 m. de largo por 3,50 m. de profundidad). Esa zona pantanosa, que requería del adecuado drenaje, fue una de las mayores preocupaciones de Garnier cuando se percató de que un afluente del Sena amenazaba la estabilidad del edificio. Para asegurar los cimientos construyó la cisterna, que debía ser

46 El lacet du Pendjab, es la cuerda del ahorcado. Erik había aprendido en la India a estrangular usando este lazo (Gaston LEROUX. *Le Fantôme de l'Opéra*. Paris: Le livre de Poche, 1959).

47 «Este pasillo había sido creado durante la Comuna de París para permitir a los carceleros llevar a sus prisioneros directamente a los calabozos que se habían construido en los sótanos, ya que los federados habían ocupado el edificio inmediatamente después del 18 de marzo y lo habían convertido en una prisión estatal».

drenada varias veces al año para evitar que el nivel freático subiera hacia el resto de las estructuras de la edificación. En la actualidad, y como el propio Garnier había previsto, este depósito se usa como reserva acuática para los bomberos de París, a la par que sigue alimentando la leyenda de un lago artificial subterráneo con misteriosas historias que transcurren en él (ANDRÉS, 2020).

En recientes trabajos sobre el edificio, han aparecido depositadas en el subsuelo unas urnas metálicas que contienen grabaciones de las mejores voces de la lírica de principios del siglo XX y que debían permanecer enterradas durante cien años. El objetivo era dar a conocer el panorama artístico del momento y la maquinaria y soporte que hacían posible su reproducción un siglo después. Sin embargo, fueron abiertas en 2007 y hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia.

A pesar del mito y de lo sugerente que hubiera sido encontrar un palacio subterráneo anegado por las aguas del Sena, esto ha sido producto de cómo la fantasía e imaginación del escritor han sido perpetuadas por otros medios, especialmente por el cine y el teatro, un espacio ficticio que solo es posible visualizar en la gran pantalla o en la platea de alguno de los tantos teatros donde se sigue representando (GOROSTIZA, 1997: 57).

8. ALGUNAS REFLEXIONES

Tras leer a Garnier y a Leroux, y visionar ambos filmes podemos afirmar que, entre la arquitectura, el cine y la literatura existen importantes coincidencias. El estilo neobarroco de la Ópera parisina encaja perfectamente con unas puestas en escena que pretenden resultar intimidantes para el espectador en teatros y cines. La mayoría de los espacios icónicos de la novela tienen una función liminal, pues al traspasarlos vamos dejando atrás el pasado y nos adentramos en nuevas experiencias cada vez más aterradoras.

Atendiendo a la fecha de producción del edificio, la novela y los filmes, es evidente que la obra de Garnier ha sido fuente de inspiración para el resto. El arquitecto creó un edificio único que superó la opulencia versallesca y bautizó el que a la postre se denominó como estilo Napoleón III, mecenas del proyecto. Leroux imaginó una historia heredera del terror psicológico de la novela gótica anglosajona, con una lectura social que, a su vez, reflejaba los estudios freudianos sobre la psique, lo irracional y lo siniestro, todo ello bajo la pátina de una historia que hibridaba romance, fantasía y drama, una versión renovada de lo que podría haber sido una novela policiaca, que reinventaba, parcialmente para la ocasión, la obra del arquitecto francés, mientras que imaginaba los espacios que este no había desarrollado.

Los resultados de las adaptaciones cinematográficas son distintos, no podría ser de otra manera en filmes que se llevan casi ochenta años entre sí. En el caso de *The Phantom of the Opera* de 1925, la imagería de la cinta es propia del terror gótico de la Universal, similar a otras producciones de la misma empresa llevadas a cabo aquellos años, como las versiones de *Drácula* o *Frankenstein*. En ella se acomodan a

la oculta y dramática historia de Erik, envolviendo su angustia personal con una puesta en escena que ahoga a la pareja protagonista y dota al relato de la atmósfera que requiere un relato terrorífico *bigger than life*. Al contrario, y aunque es muy probable que la versión de 2004 genere mayor empatía para los espectadores contemporáneos, esta elimina gran parte de ese mundo siniestro e inquietante para apostar por el romance, elección que convierte a Christine en heroína de un relato cuyo *target* es mucho más amplio que el de la novela y el filme de Julien.

Aunque puede resultar una obviedad señalar que cine y literatura se retroalimentan mutuamente, es también significativo indicar que, como sucede en este caso, las manifestaciones artísticas cambian con las necesidades culturales y de mercado del momento. Las adaptaciones lo dejan entrever suficientemente, y más en un caso como el que nos ocupa. Como en otros tantos musicales contemporáneos, se partía de un filme que a su vez lo había hecho de una novela -*Matilda* y *Charlie y la fábrica de chocolate* serían dos buenos ejemplos de estos arriesgados saltos mortales sobre las novelas de Roald Dahl-. Esta doble adaptación deja por el camino elementos importantes de los textos literarios para resultar atractiva en medios muy diferentes y a audiencias muy diversas. En este caso, puede que haya que recalibrar este término para hablar de transformaciones o de diferentes lecturas del original, casi de palimpsestos, versiones libres que solo mantienen cierto grado de compromiso con el contenido y el espíritu de la obra de la que parten. De ahí que la versión silente sea más fiel que la sonora.

Aun así, hay cierta complicidad entre todos los textos, lo que se evidencia cuando la fidelidad entre edificio, novela y escenas fílmicas parece formar parte de un mismo constructo creativo. En el caso de los dos últimos medios es interesante resaltar, desde una perspectiva meramente narratológica, cómo estos han completado su construcción mirando de reojo hacia el psicoanálisis que explicaría los entresijos, por ejemplo, de la imagen virginal y victoriana de Christine frente a la siniestra del fantasma. De todas maneras, las estrategias discursivas resultan diferentes en cada ejemplo.

En definitiva, toda adaptación no es solo la transposición de formas, contenidos y palabras sino, además, de nuevas estructuras de comunicación que cambian conceptos y ofrecen nuevas lecturas a los materiales originales. La intertextualidad está servida.

Garnier diseñó un edificio único e irrepetible, icono de una época. Leroux, derrochando imaginación, lo convirtió en una obra inmortal de fuerza cuasi telúrica. La Ópera de París pasó de ser un edificio de espectáculos a un escenario terrorífico lleno de insondables misterios. El cine ha hecho nuevas lecturas del relato, adaptándolo al signo de los tiempos y reinventando unos escenarios que han superado en eficiencia performativa a los originales, lo que parecía casi imposible. Pero, además, en un proceso inverso, como si desanudáramos el hilo de Ariadna, los filmes deben llevar al espectador a bucear en la novela y a visitar sus icónicos espacios.

PAZ GAGO ha reflexionado sobre estas transposiciones, aclarando algo absolutamente fundamental que no debe escapársenos, la «relación de

dependencia y de jerarquía, como si el cine fuese algo subsidiario respecto de la literatura (y en este caso también la arquitectura), lo cual es de todo punto inadecuado para el fenómeno que nos ocupa (...), en el que dos sistemas semióticos de expresión artística se relacionan en pie de igualdad» (2017: 199). Es por ello por lo que los estudios que subordinan ambas disciplinas entre sí empiezan a ser desplazados definitivamente por todas las investigaciones más recientes.

9. FILMOGRAFÍA

- JULIAN, R. (dir.) (2002): *The Phantom of the Opera, 1925*. DVD. Edición Círculo digital.
- NEUMANN, S. (dir.) (2017): «La Ópera Garnier de París». *Arquitectures*. Editrama.
- SCHUMACHER, J. (dir.) (2005): *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera, 2004*. DVD. Aurum Producciones.

10. REFERENCIAS

- ALASTUEY, J.; BASSARRATE, I.: *Monographie du Nouvel Opéra*. Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra.
- ANDRÉS BELENGUER, S. (2020): «El fantasma de la Ópera, el mito del folletín», *Historia National Geographic*. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com/es/a/fantasma-opera-mito-folletin_14597
- BANDINI, B.; VIAZZI, G. (1959): *La escenografía cinematográfica*, Editorial Rialp. S.A., Madrid.
- BANU, G. (1990): «Le théâtre», en G. BANU (coord.), *Charles Garnier, Le Théâtre*, Actes Sud, Avignon: 36-254.
- CATROMORI, J. (2009): «Las voces ocultas del Palais Garnier», *Memorandum Vitae*. Disponible en: <http://memorandumvitae.blogspot.com/2009/02/las-voce-ocultas-del-palais-garnier.html>
- DE SOUZA SÁNCHEZ, P.M. (2018): «Del pliegue conformador y estructural al espacio oblicuo», en P. ARZA GARALOCES y J.M. POZO MUNICIO (coords.), *La tecnología en la arquitectura moderna (1925-1975): mito y realidad*, T6 Ediciones, Pamplona: 213-220.
- DODIROT, C.; BERCA, N. (2008): «Gaston Leroux ou les doubles jeux de l'écriture». Fiche pédagogique. Bibliothèque Nationale de France. Disponible en: <http://classes.bnf.fr/pdf/Leroux1.pdf>
- ETAYO, M. (2010): *La ciudad moderna y sus espacios en la ópera*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- EVENO, P. (2015): «Un natif du 10e, Gaston Leroux, journaliste et romancier», *Les Infos du 10e I abril*, 24. Disponible en: https://hv10.org/pages/Gaston_Leroux.pdf
- FONTAINE, G. (1999): *Palais Garnier. Le fantasma de l'Opéra*, Éditions Noësis, Collection l'œuvre, Paris.

- FONTAINE, G. (2007): *Palacio Garnier. Ópera Nacional de París*, Éditions du Patrimoine. Centre des Monuments Nationaux, Paris.
- GARNIER, Ch. (1869): *A travers les arts, causeries et mélanges*, Libraire de L. Hachette et Cie, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- GARNIER, Ch. (1871): «Le théâtre», en G. BANU (coord.) (1990), *Charles Garnier, Le Théâtre*, Actes Sud, Avignon: 37-254.
- GARNIER, Ch. (1878): *Le nouvel Opéra de Paris*. Première partie, texte, vol. 1-2, volume 1, Libraire Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, Paris.
- GIMFERRER, P (1999): *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona.
- GONZÁLEZ, L. (2022): «Teatro y virtualidad. Hacia una transgresión del modelo presencial», *Human Review. International Humanities Review*, 15 (6): 1-12. doi.org/10.37467/revhuman. v11.4339.
- GOROSTIZA, J. (1990): *Cine y arquitectura*, Filmoteca Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- GOROSTIZA, J. (1997): «Cine y arquitectura. La Construcción de la ficción», en J.M. VILAGELIU *et al.* (coords.), *Cine como encrucijada. Visiones desde la periferia*, Publicaciones del Ateneo de La Laguna, La Laguna: 55-60.
- GOROSTIZA, J. (2014): «Difícil posición intermedia. Investigar sobre cine y arquitectura en la actualidad», *Revistarquis*, 3 (1).
- HAUSER, A. (1978): *Historia social de la literatura y el arte III. Naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine*, Guadarrama, Madrid.
- HOWARD, P. (2017): *¿Qué es la escenografía?*, Alba, Barcelona.
- KAHANE, M. (1990): «Garnier, esquisse d'une biographie», en G. BANU (coord.), *Charles Garnier. Le Théâtre*, Actes Sud, Avignon: 21-31.
- LAPRADE, A. (1961): *Charles Garnier et l'Opéra*, Paris. Disponible en: Charles Garnier et l'Opéra : [exposition, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, 1961] / Bibliothèque de l'Opéra ; avec le concours de l'Académie d'architecture pour commémorer le centenaire de l'Opéra; [préf. de Julien Cain ; Charles Garnier par Albert Laprade] | Gallica (bnf.fr)
- LEROUX, G. (1959): *Le Fantôme de l'Opéra*, Le livre de Poche, Paris.
- MOLPECERES, S. (2020): «Oscuro interior: lo siniestro freudiano y sus raíces románticas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 34 : 32-51.
- MOURA, C.; MARTÍNEZ, L.; REBELLÓ, L. (2018): «From the Damsel in Distress to the Female Hero: The Wanderings of Christine Daaé in Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera* and its last film adaptation», *Intinerários, Araraquara*, 47: 101-117.
- PAZ GAGO, J.M.; DONAPETRY, M.; FIDDIAN, R.; COUTO-CANTERO, P. (2017): «Literatura y cine, un diálogo enriquecedor», *de Signis*, 27: 195-203.
- POSADA, E. (2014): «Escenografía y arte en el cine», *Revista Cuadrivio*.
- RAGON, M. (1986): *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes 1. Idéologies et pionniers 1800-1910*, Éd. Casterman, Bruxelles-Paris.
- RAMÍREZ, J. (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de Oro*, Herman Blume, Madrid.
- SÁNCHEZ-MONENY, J (2017): « El itinerario del monstruo: la mujer como sujeto

periférico en el siglo XIX». Tesis Doctoral.

SEDGWICK, E.K. (1986): *The coherence of gothic conventions*, Methuen, New York.

TICONA, V. (2014): «La otra funcionalidad: la expresividad de la imagen arquitectónica en el cine», *Ventana Indiscreta*, 12: 17-21.

