

Convergencias entre ópera y animación: *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020)

Juan Carlos Montoya-Rubio¹

Recibido: 8 de enero de 2022 / Aceptado: 15 de febrero de 2023

Resumen. *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020) es un cortometraje de animación que se sirve de la única ópera de Beethoven para condensar en quince minutos una actualización de su argumento. A partir de él, el artículo analiza la inserción musical en relación con los elementos visuales, para atestiguar de qué modo las metáforas aportan agilidad narrativa y efectividad simbólica a un mensaje complejo, ya que aborda cuestiones como la desigualdad, la justicia social, el papel activo de la mujer o los problemas derivados del capitalismo. Se concluye que el lenguaje visual intencionadamente restringido es potenciado de manera singular por las connotaciones inherentes a la música, de forma que la pieza de animación goza de un acabado eficaz y un gran potencial como transmisor de un mensaje de hermandad.

Palabras clave: Fidelio; animación; música; igualdad; lucha social; mujer.

[en] Convergences between Opera and Animation: *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020)

Abstract. *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020) is an animated short film that uses Beethoven's only opera to condense an update of its plot into fifteen minutes. From it, this article analyses the musical insertion in relation to the visual elements, to testify how metaphors bring narrative agility and symbolic effectiveness to a complex message, since it addresses issues such as inequality, social justice, the active role of women or the problems derived from capitalism. It is concluded that the intentionally restricted visual language is enhanced in a singular way by the connotations inherent to the music, so that the animation piece enjoys an effective finish and great potential as a transmitter of a message of brotherhood.

Keywords: Fidelio; animation; music; equality; social struggle; woman.

Sumario. 1. Introducción: ópera y animación 2. *Fidelio, the Animated Short Film*: origen y actualidad. 3. La dualidad de la bondad maldad. 4. El poder de la gente libre. 5. La mujer como heroína en una sociedad igualitaria. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Montoya Rubio, J.C. (2023). Convergencias entre ópera y animación: *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 23 (1), 25-39, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.84287>

¹ Universidad de Murcia
E-mail: juancarlos.montoya@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1697-0023>

1. Introducción: ópera y animación

Como será expuesto a lo largo de este texto, los acercamientos llevados a cabo desde el mundo de la animación a la ópera son notables. Existen producciones muy heterogéneas, de forma que la tipología de casos es muy amplia, desde aquellos productos que tratan de emular la realización operística con cierta fidelidad hasta otros más laxos, los cuales simplemente toman algunos matices sonoros para aplicarlos en el producto audiovisual.

En primer lugar, se pueden advertir ejemplos de animación en los que se tienda a reproducir, con cierto rigor, el original operístico. En estos casos se trata de condensar una manifestación artística extensa como es la ópera en pequeños cortes. Tal vez, por tratarse de una producción pionera, la más significativa sea *Papageno* (Reiniger, 1935), donde la selección musical de la ópera original se articula de tal forma que consigue dotar al cortometraje de uniformidad. En esta misma línea se desarrolló *Operavox* (1994-95), un conjunto de seis episodios dirigidos por diversos animadores (*La flauta mágica*, Oganov; *El barbero de Sevilla*, Dabizha; *El oro del Rin*, Ralph; *Rigoletto*, Purves; *Turandot*, Hurst; *Carmen*, Cavalli). En estos seis audiovisuales se presentan diversos métodos de animación, de manera que se comprime el argumento en un discurso temporal más aprehensible para un espectador no especializado. Por ello, este modelo podría considerarse aquel en el que más cercanía existe con respecto a la obra musical original. Sin embargo, el principal problema que plantea con respecto a la veracidad es que sus intenciones son las de articular un nuevo discurso autónomo que aproveche, en mayor o menor medida, el referente utilizado.

La falta de uniformidad aludida en el párrafo anterior se da, con mayor nitidez, en *Opéra Imaginaire* (Roulin, 1993). Debido a la gran envergadura del género musical que tratamos, en esta obra se tiende a ilustrar un argumento propio, más o menos cercano al original. Al igual que sucedió con la citada *Operavox*, son diversas las personas encargadas de dirigir cortometrajes (cada uno de ellos basado en diferentes arias y utilizando diversas técnicas) para ofrecer un resultado con aspiraciones de homogeneidad, si bien esas intenciones no siempre son conseguidas.

Otro escalón inferior dentro del uso de la ópera en la animación vendría definido por aquellos formatos que se sirven de la música, pero la varían más sensiblemente, con el fin de encauzar su discurso hacia una nueva historia. En dicha categoría se podría encuadrar *Operago* (Buxton, 2022), donde la “Habanera” de *Carmen* (Bizet) es tratada electrónicamente para acomodar una nueva historia menos convencional, como es la caza de fantasmas. Esta misma melodía es moldeada, con otros intereses, pero de manera similar, en *Bottled Opera* (Parham, 2013) o en *Carmen* (Chiuzzi, 2014).

Si continuamos explorando hacia una menor relación entre el original y los productos animados, hemos de detenernos en la célebre adaptación de la “Danza de las horas”, ballet extraído de la ópera *La Gioconda* (Ponchielli), en *Fantasia* (Hee, 1940). Podría considerarse este como un estrato aún menos vinculado al referente sonoro, ya que se observa en un tratamiento algo liminar, debido a que el uso musical no tiene en las convenciones operísticas un anclaje sólido.

De acuerdo con lo expuesto, la obra que fundamenta este estudio, *Fidelio, the Animated Short Film* (Vindevogel, 2020), supone un modelo ejemplar en el vínculo con la ópera, en el sentido de que implica un compendio de las virtudes que algunas

de las producciones anteriores mostraban, a través de una sostenida fidelidad con el original musical y empastando, con gran efectividad y economía de medios, las imágenes con lo sonoro. No es sencillo encontrar una utilización musical similar, si bien la cercanía temática a la animación de Vindevogel puede hallarse en *Gefangenchor* (Krumme, 2004), la cual, a pesar de no desarrollar una producción animada al uso, se fundamenta en algunos de sus parámetros, gracias a la reconocida experiencia del autor en este campo (partícipe de la aludida *Opéra Imaginaire*). En dicho audiovisual se origina un paralelismo sonoro a través de la música preexistente, la cual se corresponde con el “Coro de prisioneros” de la ópera *Fidelio*. Esta es tratada por medio de imagen real modificada, de forma que se juega metafóricamente con el uso de la luz para que, en el encarcelamiento de Florestán, se perciba la libertad que emerge del exterior. Como se analizará, estos aspectos embrionarios se desarrollan de manera trascendente en la obra de Vindevogel, que añade y explota, como gran virtud, la capacidad de la animación para modificar la imagen y hacerla mutar inmediatamente.

Diversas tendencias en torno a la inclusión de la música preexistente en audiovisuales de animación hacen patente su papel esencial. Tal como señalan Matas de Íscar y Pérez Borrajo (2022: 218), en estos casos “el discurso musical no es solo un acompañamiento rítmico que dinamiza la escena, sino que es básico para los diálogos y, en consecuencia, para las historias”. Siguiendo esa pauta, son muchos los teóricos que, bien desde la vertiente audiovisual de la musicología bien desde la propia estética cinematográfica, aluden a la particularidad de la integración sonora en el audiovisual de animación. En este sentido, se destacan facetas como la referencialidad musical (Calderón Garrido, Gustems Carnicer y Durán Castells, 2018; Montoya Rubio, 2013) o los vínculos sonoros con el argumento (Aróstegui Plaza, 2009; Autor, 2013), lo cual sirve para ensamblar discursos coherentes desde el punto de vista musical y visual (Guzmán Barrios, 2023; Martín Féliz y Martínez Noguera, 2021; Rajadell-Puiggròs, Nuria, Pujol-Maura, Maria Antònia y Violant-Holz, 2005) y como medio de conexión con la audiencia (Durán, 2014; Radigales, 2001).

Teniendo presentes los parámetros anteriores, la intención fundamental de este artículo es desentrañar el modo en que la música preexistente de la ópera *Fidelio* se une con esta pieza de animación, enfatizando la importancia de la fusión de ambos códigos como fuente de metáforas y símbolos que dotan de un sentido especial y ensalzan el valor del audiovisual en su conjunto, por encima de otras producciones que no consiguen compendiar con tanta efectividad los mensajes de igualdad y lucha social. Para la consecución del objetivo enunciado, se parte de una perspectiva semiótico-textual, entendiendo que los mensajes elaborados desde los medios de comunicación masiva no poseen rasgos de transmisión unidireccionales (Peña Timón, 2007), sino que responden a una amplitud referencial, resultando la conjunción de códigos visuales y sonoros especialmente indicada para tal misión.

2. *Fidelio, the Animated Short Film*: origen y actualidad

Tal como ha sido señalado con anterioridad, se pretende la aproximación a un cortometraje de animación basado en *Fidelio* (1805), única ópera compuesta por Ludwig van Beethoven (1770-1827). Se trata de *Fidelio, the Animated Short Film* (Figura 1), a cargo de Judith Vindevogel en 2020, una realización para conmemorar el Día

Mundial de la Ópera en ese mismo año, por medio de una coproducción europea (Tabla 1).



Figura 1. Adaptado de imagen de la introducción de *Fidelio, the Animated Short Film*, Roman Klochkov & Anna Heuinck (<https://bit.ly/3Fk64ex>)

Tabla 1. Ficha técnica de *Fidelio, the Animated Short Film*, (<https://www.walpurgis.be>)

Música	Ludwig van Beethoven
Idea, script y dirección	Judith Vindevogel
Guion gráfico y animación	Roman Klochkov en colaboración con Anna Heuinck
Arreglos musicales	Jago Moons
Cantantes	Kurt Gysen (Pizarro), Lisa Willems (Leonora) y Stefaan Degand (Rocco)
Instrumentistas	Shirly Laub (violín), Frédéric d'Ursel (violín), Elisabeth Smalt (viola), Amy Norrington (violonchelo), Koenraad Hofman (contrabajo), Lieve Goossens (flauta), Piet Van Bockstal (oboe), Nathalie Lefèvre (clarinete) and Pieter Nuytten (fagot)
Efectos y diseño de sonido	Elias Verveckeen
Coro	Stemmer (Brussels City Choir) dirigido por Pieter Nevejans
Grabación y edición musical	Benjamin Dieltjens

Ingenieros de sonido	Yannick Willox y Marina Lerchs
Traducción y subtítulos	Lorenzo Caròla (francés e italiano), Jonathan Reeder (inglés) y Anne Habermann (alemán)
Producción	WALPURGIS
Coproducción	Opera Europa / OperaVision, La Monnaie y Chamber Music Ensemble Oxalys
Ubicación web	https://bit.ly/3Fk64ex

La propia Vindevogel remarca cómo en el origen de esta producción radica el interés por abordar desde diversas ópticas los mensajes latentes en *Fidelio*:

Since 2001, my company WALPURGIS and I have been regularly taking an opera classic out of our library [...], so that its content can resonate in a new way with us and with our times. In 2011 we immersed ourselves for the first time in *Fidelio* [...]. This opera has been with us ever since. After a concert reading of the libretto with five actors, two sopranos and a bass-baritone, a pianist, an asylum-seekers' choir and a brass band, we worked on a musical/theatrical adaptation of *Fidelio* for children in the autumn of 2015. [...] Between November 2015 and January 2020, we gave 185 performances for some 19,000 (vulnerable) children and adults. Nevertheless, it seems to us that we are not finished with the story of *Fidelio*. [...] In 2020 we begin to create an animated film in which we again try to capture the spirit of *Fidelio*. (Vindevogel, 2020)².

Por tanto, la pieza de animación objeto de estudio es el resultado de un recorrido de búsqueda a partir de diversas manifestaciones artísticas que ha culminado en un producto caracterizado tanto por su síntesis como por su sincretismo, aunando en un corto espacio temporal un gran número de elementos, por medio de metáforas y símbolos. Desde la teoría de la animación se aporta la idea de la capacidad específica de este modelo para generar una narrativa especial, no sujeta a las consabidas convenciones de desarrollo lineal. Son especialmente rescatables, por su utilización estratégica en la pieza audiovisual que nos ocupa, las manifestaciones de Wells (1998: 69-76) sobre la metamorfosis como la capacidad de la imagen para modificarse e integrarse en otra forjando nuevas ideas, lo cual, de acuerdo con el razonamiento anterior, cristaliza en *Fidelio, the Animated Short Film* en el juego entre luz y oscuridad; en la expresión de trazos alegóricos sumamente representativos; en la forma de elidir tiempo y espacio; en la representación del pensamiento por medio de la proyección de la acción; en la definición de estados físicos o mentales; y, por supuesto, en la focalización de la atención y la manera de sugerir inmediatez en las acciones.

² “Desde 2001, mi compañía WALPURGIS y yo hemos estado extrayendo regularmente un clásico de la ópera de nuestra biblioteca [...], para que su contenido pueda resonar de una nueva forma con nosotros y los tiempos que corren. En 2011 nos sumergimos por primera vez en *Fidelio* [...]. Esta ópera ha estado con nosotros desde entonces. Después de un concierto de lectura de libreto con cinco actores, dos sopranos y un bajo-barítono, un pianista, un coro de solicitantes de asilo y un grupo de viento-metal, trabajamos en una adaptación músico-teatral de *Fidelio* para niños en otoño de 2015. [...] Entre noviembre de 2015 y enero de 2020 dimos 185 funciones para unos 19.000 niños y adultos vulnerables. Sin embargo, nos da la sensación de no haber terminado con la historia de *Fidelio*. [...] En 2020 comenzamos a crear una película de animación en la que nuevamente tratamos de captar el espíritu de *Fidelio*” (traducción del autor)

Para todo ello, se hace necesario una adición de elementos que informen simbólicamente sobre las situaciones y personajes y, en ese punto, el elemento sonoro juega un papel determinante. De acuerdo con estudios musicológicos que han abordado con profusión la cuestión, se puede afirmar que esta música de Beethoven es ideal para expresar la libertad a partir de la participación y la unión de las individualidades en una masa social, ya que se constata que sirvió para promover comportamientos basados en valores igualitarios en diversos contextos, incluso en escenarios de conflictos sociopolíticos (Rehfeldt, Chan y Katz, 2021, p. 81).

El reto, por tanto, consiste en interpretar la genialidad de este audiovisual (que se intuye a través de un visionado informal) desde los parámetros de la animación y la inserción sonora. Con el fin de alcanzar una comprensión músico-visual completa, abordamos en estas líneas una breve aproximación a la vinculación que se establece entre el contenido argumental, la inclusión de música preexistente y la adaptación sonora a las imágenes generadas. Estos párrafos descriptivos se entienden como un estrato previo y necesario para el análisis de las imágenes de manera más detenida en los siguientes apartados.

Tal como se muestra (Figura 2), al margen de los sonidos diegéticos iniciales, la primera aparición musical coincide con el inicio de la obertura de *Fidelio* y, en el cortometraje, con el encuentro de Florestán y Leonora, quienes se saludan con un beso. Esa sensación de bienestar se traslada al entorno de ambos. La mutación de la ciudad a partir de la mirada de Florestán se acompaña de los primeros pasajes de la obertura: las fábricas no expulsan humo, sino que exhalan corazones y se transforman en edificios incorporados al paisaje gracias a su acción; el tráfico de la ciudad es una zona verde y los tanques pasan a ser circos mientras gente humilde observa el cambio. Es entonces cuando Pizarro manda a sus secuaces (antidisturbios) a detener estos cambios que están haciendo que la gente se manifieste feliz en las calles, con instrumentos musicales y símbolos de tolerancia y libertad. Florestán esparce su *spray* por doquier, contentando a las personas e insuflándoles un nuevo vigor. La ciudad es un nido de color y concordia, hasta la llegada de los esbirros de Pizarro. Entonces, vuelven los tonos grises y se disuelve a la muchedumbre violentamente, con especial ensañamiento en la figura de Florestán, quien es apresado y llevado al “Infierno Pizarro”, como es denominada la cárcel. Se hacen patentes las asociaciones subliminales de signos musicales y visuales que acaban por conducirnos a una consciencia a través del plano emocional (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017, p. 97): la eficacia de la narratividad del discurso audiovisual es evidente.

Surge entonces la irrupción vocal de Leonora, echando de menos la figura de su amante mientras reposa en su cama. Ella toma la decisión de alterar el rumbo de la historia por medio de su acción. Su canto, poderoso y audaz, determina el talante del personaje que se encamina a la prisión con la clara misión de salvar a Florestán. Sin embargo, además de su pareja, halla en ese lugar a decenas de personas encarceladas sin motivo aparente. Ante otras alternativas de temática similar, como pudiera ser el coro ‘O welche Lust’, se acomoda entonces el tema de la libertad de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, usado como *leitmotiv*. Sonando como música incidental en registro grave, se ve a través de los ojos de Leonora a los encarcelados: gente de todo tipo y condición, personas normales, al fin y al cabo, hacinadas tras los barrotes. Posteriormente, con mayor variedad y a un tempo más vivaz, se hace patente cómo el colectivo renace y vence al poderoso, iluminándose de nuevo de color la pantalla. La aparición vocal de Pizarro, para ordenar a Rocco que se lleve a cabo la muerte

de Florestán, está sumida en el desasosiego que causa en el reo, acrecentado por los picados, contrapicados e imágenes ampulosas. La revuelta que acabará por desencarcelar a todos y empequeñecer al gigante Pizarro hasta tomar forma de un minúsculo ratón es acompañada por el cambio musical, conducido hacia la luminosidad de la “Oda a la alegría”, en esta ocasión, en su versión coral.

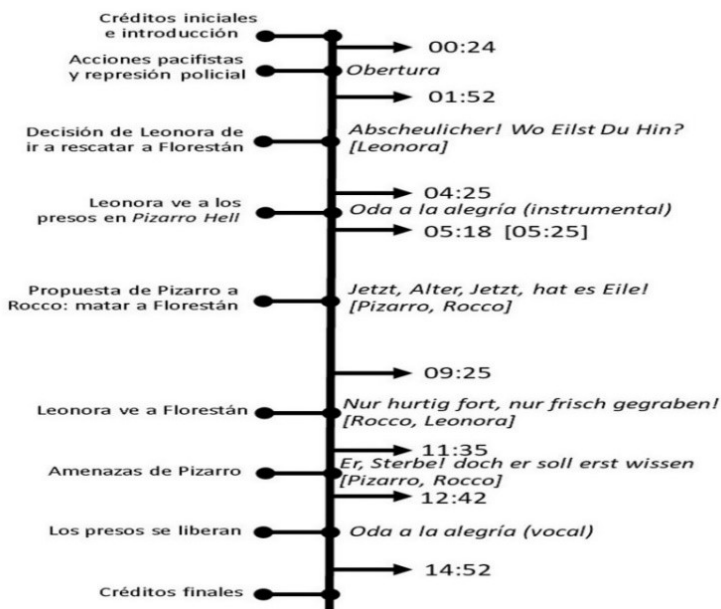


Figura 2. Desarrollo argumental / musical del cortometraje *Fidelio, the Animated Short Film*, elaboración propia

3. La dualidad entre bondad y maldad

En la producción que nos ocupa, se observan dos planos claramente delimitados, aquel que se acerca a la bondad a través del empuje de la colectividad desde las causas justas y la convivencia, y el extremo opuesto, representado por el mundo de la represión y el abuso del poder. Ello se encarna, primeramente, en la personalidad de los dos personajes antagónicos: Florestán y Pizarro, presentados en el cortometraje de animación por medio de un artista callejero, *graffitero* y músico (acompañado de sonidos vivaces y armoniosos) y un hombre sin rostro, que oculta su maldad tras una máscara (Figura 3). Las proporciones de los personajes son una primera forma de simbolizar el carácter de ambos, especialmente Pizarro, el tirano, enorme como los edificios que se le asocian, pero con una cabeza minúscula en comparación con el cuerpo. La primera aparición de Pizarro es un grandilocuente contrapicado que refuerza su anchura de cuerpo y la pequeñez de su cabeza, mirando desde una ventana las pinturas callejeras de Florestán. La corpulencia de este último contrasta con la fisonomía endeble del primero, acuciada durante su periodo de encarcelamiento.

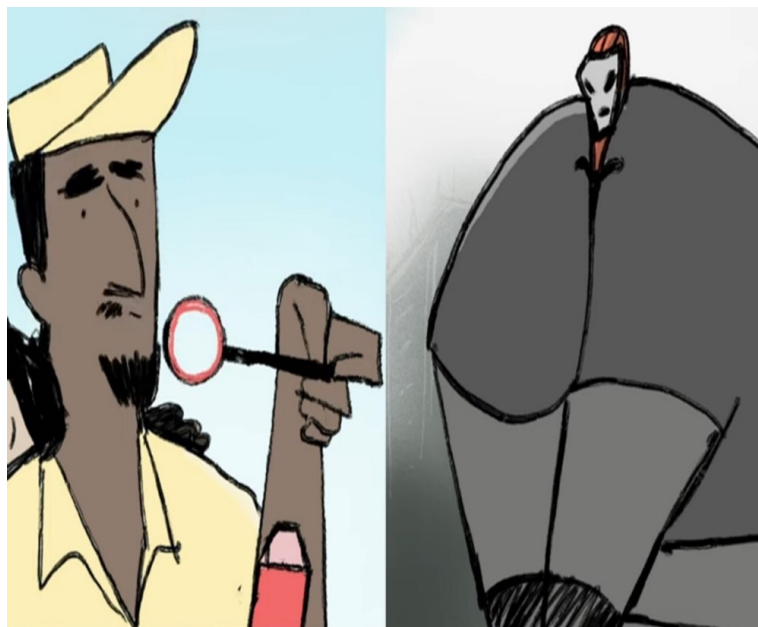


Figura 3. Florestán y Pizarro en *Fidelio, the Animated Short Film*, Roman Klochkov & Anna Heuinck (<https://bit.ly/3Fk64ex>)

Es importante reseñar que las prácticas de Florestán, inofensivas a todas luces, resultan gravosas para Pizarro, y ello es sumamente relevante para la narrativa general. Tal como se muestra en algunos estudios (Martínez Gil, 2020, p. 25), a partir de estas *performances* callejeras se pueden valorar los flujos y caudales culturales, los cuales conciben y articulan lugares de experiencia, llegando a reconocer la identidad social de todos como parte de un colectivo del que formamos parte (el famoso escenario urbano) de manera más o menos consciente.

Para articular esta contraposición de personajes es necesario abordar el habitual tratamiento visual que se hace de los rivales, a través de planos cercanos (medios y primeros planos) para Florestán y, en contraposición, abusando de picados y contrapicados para la rocosa figura de Pizarro. Dado que la representación es mucho más que la simple reproducción de un modelo, debido a que implica un amplio abanico de connotaciones, es pertinente reflexionar por los factores que hacen que uno u otro personaje, desde los códigos icónicos, se pincelen así y nos remitan a sensaciones más o menos agradables. De este modo, se establecen, por oposición, vínculos entre los planos visuales y los musicales: abruptos y grandilocuentes para las personalidades ruines; cercanos y afables para la gente de bien.

Este segmento de significación al que hacíamos referencia nos conduce a la reflexión sobre los colores vivos frente a los tonos grisáceos, otra de las constantes durante el cortometraje. Los espacios urbanos pueden mostrar un talante positivo o negativo, según la mirada que se les aplique. En este caso, todo aquello que se ve influenciado por el paso del activista toma, de súbito, color y vida. Se trata de espacios de encuentro y contacto que invitan al contacto interpersonal (Gehl, 2006, p. 19). Por el contrario, el corpulento representante del *establishment* se vincula con los predominantes tonos oscuros (Figura 4).



Figura 4. La contraposición de colores, en *Fidelio, the Animated Short Film*, Roman Klochkov & Anna Heuinck (<https://bit.ly/3Fk64ex>)

El vínculo entre emoción y color ha sido desarrollado de manera brillante en el análisis de ciertos largometrajes de animación de éxito (Thompson, 2018, p. 155). En nuestro caso, el color se vincula a la vida, lo cual facilita que se reconozca el antagonismo propuesto entre la naturaleza viva frente a la muerta, por medio de los matices visuales y los elementos sonoros. Así, todo aquello que logra escapar de las tonalidades anodinas hace emerger movimiento en forma de elementos naturales (flores, árboles), en contraposición con el hormigón de las fornidas estructuras que caracterizan a la muerte de una sociedad basada en el castigo. Pero, en la propia pieza audiovisual, destaca el modo en que se metamorfosea cada uno de los paisajes grisáceos al paso de Florestán por ellos, casi mágicamente. Se trata de una estrategia de manufactura que, como fue señalado en el apartado anterior, transgrede lo meramente operativo para ingresar en la definición interna de personajes y situaciones.

Estamos, por tanto, ante un modo particular de acción que la animación permite dentro de sus convenciones y facilita, junto con la implementación de la música vivaz de Beethoven, que se integre una personalidad para aquel que es capaz de dar vida y color a las moles grises erigidas por la encarnación del mal. Este aspecto, en el ámbito operístico que estamos tratando, es esencial, ya que la gravedad de los sonidos de Pizarro contrasta con el resto, y todo ello (música e imagen) queda vinculado metafóricamente a los poderes fácticos.

4. El poder de la gente libre

De acuerdo con algunas ideas precedentes, la exagerada presentación de elementos visuales (vinculando pequeñez y enormidad) relaciona el mundo material con la fortaleza psíquica y, el hecho de que en la producción que está siendo abordada se haya invertido este canon, sirve para mostrar fehacientemente la subversión de los planteamientos malignos a favor de los bondadosos: los perseguidos y minúsculos serán los que adquieran a partir de su potencial interno unas dimensiones mayores, acabando por reducir a sombras a los que antes eran mantenían el halo de intocables, idealizados con inmensas dimensiones.

Es pertinente, por tanto, preguntarse cómo opera esta liberación social dentro de los elementos de animación. Y lo hace a partir de lo que Cross (2022, p. 342) identifica como los medios tradicionales por los que la música no diegética puede ser aplicada en la animación, satisfaciendo las expectativas de quien visualiza a través del compromiso afectivo. Su punto de vista implica que la narratividad gana en efectividad al tiempo que los sonidos se hacen más comprensibles, y ello es algo sumamente interesante en la aplicación de la música que nos ocupa. La estética del audiovisual de animación en conjunción con lo sonoro, en palabras de Crosthwait (2020, p. 180), es lo que hará aún más pertinente el resultado final: “certain aesthetic properties inherent to animation (expression, framing and editing, virtual camera), combined with the film’s music, deploy a form of ‘emotional hot-wiring’ which can bypass the viewer’s intellectual faculties, leading to an immediate affective encounter between film and sentiment”.³

Pero, además, se ha de añadir que la música se une a la imagen tras un proceso de selección y adaptación muy concreto. Si en otros tiempos *Fidelio* fue concebido como un mensaje cargado de moral para ser transmitido a través de los teatros, hoy en día la traslación más habitual es aquella que se centra en la divulgación a través de formatos accesibles y sugerentes, para, a posteriori, dar un acceso más profundo a las composiciones. El poder de la hermandad (que se torna en imágenes repentinamente luminosa), representada por los presos que rodean al tirano con instrumentos musicales, es un símbolo de libertad que se nutre de lo musical, pero no de cualquier fragmento, sino de aquel que ilustra tal circunstancia, es decir, es la preexistente “Oda a la Alegría” (con todas las connotaciones que acarrea asimiladas previamente por la audiencia) la que refuerza el emergente brillo de las imágenes. De ahí la justificación de su aparición, a pesar de su procedencia sinfónica y no operística.

La reflexión anterior nos conduce a los ideales que mueven a los personajes y su vínculo con la expresión que de ellos se hace. Así, el amor de Florestán y Leonora se contraponen a la opresión y la ira injustificada de quienes sostienen los resortes del poder. Esta relación, interracial, es una metáfora de la ruptura de cadenas que, con el tiempo, se hará una realidad en la ópera. La mezcla de imágenes entre los cuerpos de los dos amantes es análoga a la que se produce al transmutarse la carretilla cargada de oro que Pizarro ofrece a Rocco en sus pupilas, ávidas de dinero (Figura 5). Desde

³ “Ciertas propiedades estéticas inherentes a la animación (expresión, encuadre y edición, cámara virtual), combinadas con la música de la película, despliegan una forma de ‘conexión emocional’ que pueden pasar por encima de las facultades intelectuales del espectador, lo que lleva a un encuentro afectivo inmediato entre cine y sentimiento” (traducción del autor).

ese punto, la metáfora de las manos ensangrentadas de Rocco y las imágenes provenientes de su imaginación que vemos en la transfiguración de su pupila suponen, desde la gran economía de medios del cortometraje, el punto de inflexión hacia el cambio de voluntad de este personaje. Una vez más, se funde la imagen de lo malévolo hacia símbolos que hacen presagiar lo que va a suceder.

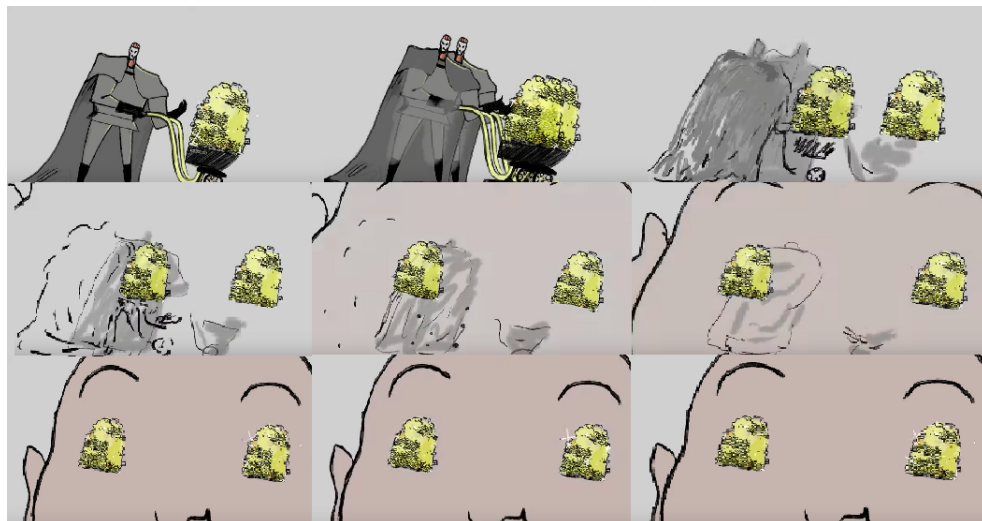


Figura 5. Metamorfosis de imágenes para la definición de personajes (montaje) en *Fidelio, the Animated Short Film*, Roman Klochkov & Anna Heuninck (<https://bit.ly/3Fk64ex>)

5. La mujer como heroína en una sociedad igualitaria

La importancia de que se llegue a la representación del papel esencial de la mujer en el medio animado ha sido expuesta basándose en criterios transformadores e industriales (Roca Vera y Ruiz Rallo, 2022, p. 67). En este caso, Leonora es la auténtica heroína del relato (no tanto su alter ego, Fidelio) y para dejar patencia de ello se remite a los cambios metamórficos de imagen ya aludidos. Toda la situación acaecida se fusiona con el sueño de Leonora, cuyo carácter se forja a partir de esas imágenes y la música vocal que la acompaña, idealmente seleccionada. El plano contrapicado (que antes aterraba con Pizarro) se utiliza para agrandar las extremidades de la mujer que abre con firmeza el armario para llevar a cabo su plan: los trazos delinean entonces un nuevo cambio abrupto que propicia, mágicamente, que aparezca con la indumentaria del guardián que ha de engañar a los esbirros del tirano. Una vez más, la metamorfosis animada sirve para ilustrar su fortaleza por medio de un cambio inverosímil e inmediato.

Leonora toma la decisión de no permanecer impasible ante la segura muerte de su pareja en prisión (de cuya tortura tenemos información, de nuevo, a través de una ensoñación de Leonora donde se fusionan imágenes) y ello es crucial para la transmisión del mensaje que se pretende. Frunce el ceño cuando los sonidos piden ese coraje y reivindica su fortaleza, mientras corta su pelo (Figura 6), no solo busca un modo de penetrar en la prisión haciéndose pasar por un hombre, sino que, especial-

mente, el elemento musical enfatiza su poderío con el texto “soy fuerte, fuerte como una leona” y recuerda al cambio producido en otras mujeres de los largometrajes de animación, antes cinceladas en la pasividad y ahora empoderadas y dueñas de su destino (Gazda, 2015, p. 35). Leonora ya no solo salvará a Florestán, sino que será quien posibilite, a través de repentinos trazos coloristas, la apertura de las puertas de todas las celdas para sacar de ellas a los justos, frente a la figura del opresor.

Destacamos pues que es Leonora quien urde el plan y decide rescatar a Florestán. La capacidad de decisión, relegada en otros ámbitos y momentos históricos para la mujer, es un añadido que otorga un valor sin igual al personaje y las estrategias por las cuales va transmutando de una a otra imagen son muestra de la forja de este nuevo carácter. Este hecho, que puede entenderse como propio del argumento de la ópera, posee, sin embargo, nuevos tintes en el cortometraje, ya que logra incidir en la pretensión individual de esta mujer para subvertir el orden establecido y, por medio de argucias, pero también de actuaciones resueltas –adheridas a imágenes que ayudan a dar viveza a sus actos y pensamientos–, arriesgar su vida por salvar la de su amado.

La principal diferencia entre el original y la adaptación es el sesgo que tiene la osadía de Leonora ya que, en la obra de Beethoven, determinados planteamientos cuestionan el fondo de su heroicidad (Head, 2013, p. 194). Por el contrario, esas cortapisas no existen en la manera en que ella actúa ahora, movida por su decisión individual: son las propias imágenes las que otorgan a la música el carácter decidido que está adquiriendo. Ella ve la oferta de trabajo para la cárcel donde se halla su pareja y decide actuar, solicitando el puesto, de tal forma que invierte el orden en que, tradicionalmente, sucedería todo, no tanto por la vuelta a un núcleo familiar del que Florestán habría de ser la cabeza, sino por un sentimiento íntimo y personal que la sitúa como auténtica dominadora de la situación.

La ópera rescate, modalidad en la que encuadramos la obra beethoveniana y es parafraseada en la versión del cortometraje, enfatiza en este último caso la historia de valentía y firmeza de Leonora, minúscula ante las gigantescas puertas de la cárcel, las cuales aporrea con atrevimiento y coraje (engrandeciéndose a través del picado que supone la vista desde la mirilla de la puerta de la prisión) para acabar viendo cómo será Pizarro quien se empequeñezca ante el poder del pueblo (Figura 6).

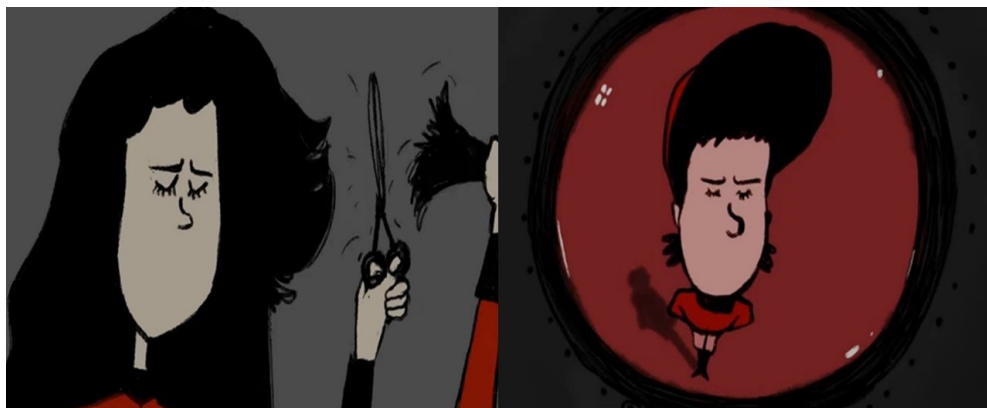


Figura 6. La decisión de Leonora, en *Fidelio, the Animated Short Film*, Roman Klochkov & Anna Heuinck (<https://bit.ly/3Fk64ex>)

6. Conclusiones

Un visionado informal de *Fidelio, the Animated Short Film* arroja, de manera inmediata, llamativos elementos visuales y sonoros que se identifican como símbolos y metáforas para el abordaje de un tema de múltiples aristas. Desentrañar estos aspectos enriquece todavía más la producción, en tanto en cuanto desvela las conexiones que se establecen entre el estudio previo de la obra musical y los esfuerzos por servirse de estrategias de animación para condensar su complejidad y ahorrarla hacia una temática paralela pero más actual. A lo largo del texto se han planteado las metáforas visuales que han servido para dotar de agilidad narrativa y fortalecer un mensaje que adquiere valor desde lo simbólico. De ahí que alcance relevancia también el elemento sonoro, altamente cargado de dobles sentidos.

Son, precisamente, los recursos de animación para aprehender toda la dimensión de la pieza audiovisual los que ponen en valor el acto de abordar fragmentos de la ópera y utilizarlos como música preexistente. Consideramos que es ahí donde radica uno de los principales valores del cortometraje: los sonidos –extraídos desde un estudio muy meticuloso– sirven al mismo plan que las imágenes. Recordemos, por ejemplo, cómo los acordes de la “Oda a la alegría” en el registro grave de las cuerdas aparecen como anticipo de la salvación que Leonora –Fidelio llevará a cabo dentro de la prisión y el modo en que esa melodía, que aún no es luminosa como tampoco lo son las imágenes, se torna aguda y limpia al tiempo que se transmuta la monocromía, ampliándose la paleta de colores elementales cuando la libertad es conseguida.

A pesar de que en lo relativo al formato no pueda considerarse una realización pionera, sí es cierto que la idea que subyace de trasladar la escena a un entorno actual, en el que la trama se vea modificada para realizar un alegato de la libertad y una crítica a la sociedad basada en los poderes más represivos, puede considerarse una novedad de sumo interés. Por tanto, desde esta aproximación se ha querido abundar en la capacidad de esta pieza de animación para desarrollar de una manera directa la complejidad de unos temas de actualidad. En este recorrido ha tomado especial relevancia el elemento musical, el cual no solo no es una elección caprichosa, sino que emerge como marco de metáforas. En este sentido, no es casual que la última imagen sea la de Beethoven soplando una pompa, símbolo de la libertad y el cambio en este cortometraje. Así, la conexión que se pretende entre los ideales de fraternidad que movieron varias de las obras del compositor alemán son el auténtico resorte de significación para el desarrollo de un producto visual, el cual gana en profundidad en su entendimiento global. El papel del arreglista, Jago Moons, es básico como ejemplo de un trabajo conjunto donde el desarrollo visual se amalgama con el musical no tanto sincrónicamente (que también) sino, especialmente, desde el apoyo a la simbología a trasladar.

En resumen, el magnífico acabado del audiovisual que se genera va a radicar en dos aspectos, fundamentalmente. Por un lado, en la propia concepción del mismo: su capacidad para la economía de medios y la condensación temática a través de ellos es, como ha sido expuesto, innegable. Por otro lado, su vinculación temática con el original beethoveniano, ya que, si se toman las ideas de fraternidad e igualdad subyacentes al pensamiento del compositor (acérrimo defensor de estos postulados en el periodo postrevolucionario francés) y se establecen los cauces para explorarlos en su música (en este caso en su única ópera), la conexión entre la producción y la sonoridad se hace aún más palpable y meritoria.

7. Bibliografía

- Aróstegui Plaza, J. L. (2009). La banda sonora en los dibujos animados. En: M. Olarte Martínez (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp. 553-563). Plaza Universitaria Ediciones.
- Calderón Garrido, D.; Gustems Carnicer, J. y Durán Castell, J. (2018). Música y movimiento en Pixar: Las UST como recurso analítico. *Vivat Academia*, 136, 82-94.
<https://doi.org/10.15178/va.2016.136.82-94>
- Cross, I. (2022). Music, Memory and Narrative: The Art of Telling in Tale of Tales. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 17 (3), 334-346.
<https://doi.org/10.1177/17468477221114596>
- Crosthwait, G. (2020). The Afterlife as Emotional Utopia in Coco. *Animation: Interdisciplinary Journal*, 15(2), 179-192.
<https://doi.org/10.1177/1746847720937443>
- Durán, J. (2014). La música de los dibujos animados. En: J. Gustems (coord.), *Música y audición en los géneros audiovisuales* (pp. 115-129). Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Gazda, C. (2015). The (de)Evolution of Disney Princess. *Dissenting Voices*, 4 (1), 29-46.
<https://core.ac.uk/download/pdf/233574282.pdf>
- Gehl, J. (2006). La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios. Editorial Reverté.
- Guzmán Barrios, R. (2023). La música en el dibujo animado cubano. *Popular Music Research Today*, 4(2), 41–56. <https://doi.org/10.14201/pmrt.30227>
- Head, M. (2013). *Sovereign Feminine. Music and Gender in Eighteenth-Century Germany*. University of California Press.
- Martínez Gil, A. (2020). El busker visto por la ciudadanía: actitudes hacia la música callejera en España. *On the W@terfront*, 62(5), 3-28.
<https://doi.org/10.1344/waterfront2020.62.6.7>
- Martín Félez, D. y Martínez Noguera, E. M. (2021). Educación emocional y musical a través de la película *Coco* (2017) de Disney-Pixar. Propuesta didáctica necesaria en tiempos de pandemia. *Popular Music Research Today*, 4(1), 117-142.
<https://doi.org/10.14201/pmrt.28356>
- Matas de Íscar, L. y Pérez Borrajo, A. (2022). Ruptura narrativa y discurso musical en *Rick and Morty*: una aproximación a la música en la animación para adultos. *Cuadernos de Investigación Musical*, 15, 208-220.
<https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.17>
- Montoya Rubio, A. (2013). Una aproximación al uso del leitmotiv en el cine musical: El caso de *La bella y la bestia* y *El rey león*. En: J. Vera, J. A. Bornay, V. J. Ruiz y F. J. Romero (Eds.), *Una perspectiva caleidoscópica* (pp. 93-107). Letra de Palo.
- Peña Timón, V. (2007). Transtextualidad y relato audiovisual. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 5, 131-147.
- Radigales, J. (2001). Creació i muntatge musical en el dibuix animat clàssic. *Tripodos*, 11, 107–122.
- Rajadell-Puiggròs, N., Pujol-Maura, M. A. y Violant-Holz, V. (2005). Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales. *Comunicar*, 25, 1-9.
<https://doi.org/10.3916/C25-2005-190>
- Rehfeldt, R. A.; Chan, S. y KAT, B. (2021). The Beethoven Revolution: A Case Study in Selection by Consequence. *Perspectives on Behavior Science*, 44, 69–86.

<https://doi.org/10.1007/s40614-020-00271-x>

Roca Vera, D. y Ruiz Rallo, A. (2022). ¿Purplewashing o feminismo? Un cambio de paradigma en la industria de la animación. *Con A de Animación*, 15, 62-81.

<https://doi.org/10.4995/caa.2022.17893>

Roncallo Dow, S. y Uribe-Jongbloed, E. (2017). La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 79-109.

<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.evpm>

Thompson, K. M. (2018). Light, Color and (E)Motion. Animated Materially and Surfaces in Moana. En: M. Uhrig (ed.), *Emotions in Animated Films*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203731253>

Vindevogel, J. (2020). *Fidelio*, a Life-Saving Opera for Young People Today. *Opera Vision*. Operavision. Recuperado (Fecha de acceso 21/10/22) de <https://operavision.eu/performance/fidelio-short-animation>

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Routledge.