

# EL MUNDO BAJO LA MÁSCARA: EL VÓRTICE CREATIVO EN *LE FANTÔME DE L'OPÉRA*

Carmen Milagros González Chávez\*  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar la estrecha relación que existe entre el cine y la literatura teniendo como ejemplo la novela *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, y algunas de sus mejores adaptaciones cinematográfica (especialmente, *The Phantom of the Opera*, película muda de 1925, y el filme titulado *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, musical de 2004). Cine y literatura se dan la mano para crear un misterio que suscita asociaciones con otras fuentes literarias y con otras manifestaciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: fantasma, ópera, novela, fuentes literarias, cine.

## THE WORLD UNDER THE MASK: THE CREATIVE VORTEX IN *LE FANTÔME DE L'OPÉRA*

## ABSTRACT

This article aims to analyse some film adaptations of Gaston Leroux's novel *Le Fantôme de l'Opéra* (especially *The Phantom of the Opera*, a silent film from 1925 and Andrew Lloyd Webber's *The Phantom of the Opera*, a musical from 2004). Film and literature go hand in hand to create a mystery that raises associations to other literary sources and other artistic manifestations.

KEYWORDS: phantom, opera, novel, literary sources, film.



## 1. INTRODUCCIÓN

*Le Fantôme de l'Opéra* es la célebre novela de Gaston Leroux publicada en 1910 y fuente de inspiración, a lo largo de varias décadas, de numerosas películas, obras de teatro, musicales, cómics...<sup>1</sup>. Se ha escrito mucho sobre la leyenda que encierra la Ópera, y desiguales críticas cinematográficas y musicales sobre las diferentes versiones de la novela, mas el objetivo de este artículo es solamente estudiar la relación estrecha que existe entre el texto literario de Leroux y dos de sus mejores exponentes audiovisuales, la cinta *The Phantom of the Opera*, dirigida por Julian Rupert en 1925<sup>2</sup>, y la película musical *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, dirigida por Joel Schumacher en 2004<sup>3</sup>, centrándonos en los principales personajes, con el fin de insistir en que cine y literatura se retroalimentan perfectamente.

Hemos analizado varias versiones cinematográficas<sup>4</sup>, pero creemos que las mencionadas son claros ejemplos de cómo las adaptaciones de un mismo texto pueden tener resultados bien distintos. Son la primera y la última producción fílmica, lo que nos permite ser testigo de la evolución de la industria del cine; una, en blanco y negro y perteneciente a la etapa del cine mudo, con personajes de exagerada gesticulación, y la otra, un musical con los recursos y elementos imprescindibles del

---

\* ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5182-3563>. E-mail: [cmgonzal@ull.edu.es](mailto:cmgonzal@ull.edu.es).

<sup>1</sup> *Le Fantôme de l'Opéra* comenzó siendo un folletín escrito por Gaston Leroux (1868-1927) publicado en el periódico parisino *Le Gaulois* a lo largo de cinco meses, entre septiembre de 1909 y enero de 1910. En marzo de ese último año, se publicó como novela por Éditions Pierre Laffitte. Leroux, abogado, reportero periodista y escritor, cuenta una historia que se inspira en leyendas populares y accidentes reales que ocurren en el entorno de la Ópera. En cuanto al cómic, el texto de Leroux fue adaptado como novela gráfica en 2013 por Christophe Gaultier y coloreada por Marie Galopin.

<sup>2</sup> *The Phantom of the Opera* fue presentada en 1925. En ese año se llegaron a estrenar tres versiones: la primera dirigida por Rupert Julian, en Los Ángeles, como un dramático *thriller*; la segunda, dirigida por Edward Sedgwick, se convierte en una comedia romántica (se rodó de nuevo el 60% del filme) y la última, obra de Maurice Pivar y Lois Weber (volvieron a editar y a montar la cinta recuperando parte del material de Julian y el final de Sedgwick), se estrenó con gran éxito en Nueva York. El productor fue Carl Laemmle, presidente de la Universal Studio. Compró los derechos de la novela en 1922. Los actores principales fueron Lon Chaney, en el papel de Erik (más tarde se negó a rodarla con sonido); 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 preparada por Carl Briel.

<sup>3</sup> *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera* es una fiel adaptación del musical de André Lloyd Webber, dirigido por Joel Schumacher, y estrenada en 2004, con numerosos premios y nominaciones. El guion es de Andrew Lloyd y Joel Schumacher. Está protagonizada por Gérard Butler, como el fantasma, y por Emmy Rossum, como Christine Daaé. Producida por Warner Bros, Odyssey Entertainment.

<sup>4</sup> En el proceso de investigación de este trabajo hemos analizado diferentes películas: *The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925; *Phantom of the Opera*, 1943, Arthur Lubin; *Phantom of the Horse 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.



Figura 1. Portada novela, 1911.



Figura 2. Cartel película, 1925.



Figura 3. Cartel película, 2004.

lenguaje del cine del siglo XXI (color, luz, efectos especiales, grandes decorados, actores que pasan por un *casting*). La de 1925, más ajustada a la novela gótica, y, por lo tanto, dentro del género del drama y terror, con pasajes cercanos a la poética de lo sublime, y la otra, filmada como un gran espectáculo, un romance vinculado al fenómeno de masas y a su vez basada en el exitoso musical de Andrew Lloyd Webber<sup>5</sup>.

Descubrimos «bajo la máscara» pasajes y escenas que funcionan como «vórtice creativo», suscitando asociaciones a otras fuentes literarias y a otras manifestaciones artísticas. Las referencias a la arquitectura de la Ópera, con la creación de grandes decorados que confrontamos con la obra y teorías de Charles Garnier, constituyen material del artículo titulado «L'Opéra de Paris: la arquitectura de Garnier como escenario en el cine y en la literatura», pendiente de publicación.

## 2. EL FANTASMA DE LA ÓPERA, ¿UN PERSONAJE LEGENDARIO?

Con el objetivo señalado, abordamos el estudio de *Le Fantôme de l'Opéra* analizando a los principales protagonistas de la historia, desde sus descripciones literarias hasta sus caracterizaciones para la gran pantalla.

Con respecto al Fantasma, parece gestarse su historia entre la realidad y la leyenda. Gaston Leroux desde el comienzo de la novela nos confirma que «El fan-

<sup>5</sup> *The Phantom of the Opera* es un musical del compositor Andrew Lloyd Webber con letras de Charles Hart y de Richard Stilgoe, estrenado en Londres en 1986 y presentado en más de 30 países de todo el mundo hasta 2020.

tasma de la Ópera existió, «... il a existé, en chair et en os» (1959: 7)<sup>6</sup>, como proverbial asesino que mataba a quien descubría su secreto, como fabuloso y virtuoso maestro de la música, como «l'amateur de trappes»<sup>7</sup> (1959:239) e ingenioso arquitecto, pero también como un «mort vivant» (1959:339), como la mítica sombra que se movía entre bambalinas,

... l'ombre avait un manteau qui l'enveloppait de la tête aux pieds. Sur la tête, un chapeau de feutre mou [...] une figure fantastique [...] une figure tout entière... un visage, non point seulement deux yeux d'or...Mais tout un visage lumineux...toute une figure en feu! Qui, une figure en feu qui s'avancait à hauteur d'homme, *mais sans corps!* (1959: 252)<sup>8</sup>.

A lo largo de la novela, varios personajes describen al Fantasma de la Ópera. Todos parecen hechizados por este gran prestidigitador; la mayoría atemorizados, y solo unos pocos seducidos por su agucia, sutileza y, sobre todo, por su voz.

La primera víctima señalada en la trama de la novela, el maquinista Joseph Buquet<sup>9</sup>, se refería a él en los siguientes términos:

Il est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une charpente squelettique. Ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue pas bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grand trous noirs comme aux crânes des morts. Sa peau, qui est tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est point blanche, mais vilainement jaune; son nez est si peu de chose qu'il est invisible de profil, et *l'absence* de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chevelure (1959: 16)<sup>10</sup>.

Un valeroso teniente de bomberos, que hacía la ronda de vigilancia por los sótanos del edificio, llegaba a detallar que poseía «une tête de feu!»<sup>11</sup> (1959: 16).

---

<sup>6</sup> Las citas de la novela de Gaston Leroux son frecuentes en el texto. Para evitar ser reiterativa, y dar fluidez, en adelante, cuando en un párrafo se le cite varias veces, se añadirá solamente el año y la página. Traducción: «... Sí existió, de carne y hueso».

<sup>7</sup> Traducción: «como experto en trampillas».

<sup>8</sup> Traducción: «la sombra tenía una capa que la envolvía de la cabeza a los pies. Sobre la cabeza, un sombrero blando de fieltro... una figura fantástica... Una figura completa..., un rostro; no solo dos ojos de oro. Sí, una figura en llamas que avanzaba con la altura de un hombre, pero sin cuerpo».

<sup>9</sup> Joseph Buquet, personaje ficticio, era el tramoyista en la Ópera de París. Murió ahorcado en el tercer sótano. Fue el primero en ver y hablar del Fantasma.

<sup>10</sup> Traducción: «Él es de una delgadez prodigiosa y su frac negro flota sobre una armadura esquelética. Sus ojos son tan profundos que no se distinguen bien sus pupilas inmóviles. En resumen, que solo se ven dos grandes agujeros negros como en los cráneos de los muertos. Su piel que está tensa sobre los huesos como una piel de tambor, no es blanca, sino feamente amarilla; su nariz es tan poca cosa que resulta invisible de perfil, y la ausencia de esta nariz es algo terrible de ver. Tres o cuatro largas mechetas de color castaño, sobre la frente y detrás de las orejas, hacen la vez de cabellera».

<sup>11</sup> Traducción: «¡una cabeza de fuego!».

Meg, la hija de Madame Giry<sup>12</sup>, lo describía con un rostro pálido, lúgubre, feo, con tres agujeros negros muy profundos en los arcos superciliares (1959: 39). También, Raoul, el vizconde de Chagny<sup>13</sup>, lo definía como «une effroyable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les feux del' enfer. Je crus avoir affaire à Satan lui-même...»<sup>14</sup> (1959: 86). Más tarde, exclamaba «C'est mon rival! Et s'il n'est pas mort, tant pis!» (1959:186)<sup>15</sup>.

Atraída por la voz del Fantasma de la Ópera se encontraba Madame Giry, que se refería a ella como «si bonne, et si accueillante» (1959: 62). Además, la anciana, según Leroux, le debía eterna gratitud porque gracias a su mediación, su hija Meg Giry se había convertido en una de las jóvenes que mejor cantaban y bailaban en la Ópera de París.

Sin embargo, la principal víctima del Fantasma de la Ópera era la joven Christine Daaé<sup>16</sup>, que engañada por una «voix adorable» (1959: 152) lo confundía con el Ángel de la música que su padre le había prometido enviarle desde el cielo: «elle était la voix d'ange que j'attendais et que mon père m'avait promise en mourant. À partir de ce moment, une grande intimité s'établit entre la voix et moi» (1959: 152)<sup>17</sup>. El Fantasma, convertido en «maestro» durante tres meses, consiguió que Christine cantara como los ángeles, con toda su alma y sumida en un éxtasis tan extraordinario que conmovía a todo el público.

Más tarde, Christine descubrió que la Voz no era un genio, ni un ángel, ni un fantasma, sino Erik, un hombre que vivía en el subsuelo de la Ópera y cuya fealdad se escondía bajo una máscara...

le masque de la Mort se mettant à vivre tout à coup pour exprimer avec les quatre trous noirs de ses yeux, de son nez et de sa bouche la colère à son dernier degré, la fureur souveraine d'un démon [...] collée contre le mur, l'image même de l'Épouvante, comme il était celle de la Hideur (1959: 172)<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Madame Giry. En la novela es un personaje que hacía de portera en la calle Provence, cerca de la Ópera, pero completaba su jornada laboral como acomodadora del palco número 5, el ocupado por el fantasma, el primer palco junto al proscenio de la izquierda. Por la descripción que se hace en texto (zapatos gastados, viejo paño de tafetán y sombrero de color hollín), parece una mujer vulgar. La película de 1925 se ajusta bastante a esta descripción; en cambio, en el musical de 2004 se presenta como una coreógrafa experta del cuerpo de ballet de la Ópera.

<sup>13</sup> Raoul, el vizconde Chagny, era amigo de la infancia de Christine Daaé. Tras reencontrarse con ella en la Ópera, se enamoró hasta arriesgar su vida enfrentándose a Erik.

<sup>14</sup> Traducción: «una espantosa calavera que lanzaba sobre mí una mirada en la que ardían los fuegos del infierno. Creí que tenía que habérmelas con el propio Satán...».

<sup>15</sup> Traducción: «¡Es mi rival y si no ha muerto, peor!».

<sup>16</sup> Christine Daaé es la protagonista femenina, bailarina y cantante que será comentada en el siguiente apartado.

<sup>17</sup> Traducción: «era la voz del ángel que yo esperaba y que mi padre me había prometido al morir. A partir de ese momento entre la Voz y yo se estableció una gran intimidad».

<sup>18</sup> Traducción: «... la máscara de la muerte, poniéndose a vivir de pronto para expresar con los cuatro agujeros negros de sus ojos, de su nariz y de su boca, la cólera en su último grado, la

## La joven Daaé primero se enfrentó al horror de su fealdad

Oh! cela est plus horrible encore! [...] et que ça...ça! ma tête, c'est un masque? Eh bien, mais! se prit-il à hurler. Arrache-le comme l'autre! [...] il me saisit les mains [...] il les enfonce dans l'horreur de sa face... Avec mes ongles, il se laboura les chairs, ses horribles chairs mortes! (1959: 174)<sup>19</sup>.

Después, sintió lástima del pobre desdichado Erik, al que nadie amó, y eso la salvó: «Ah! ces larmes! Raoul!, ces larmes dans les deux trous noirs de la tête de mort. Je ne peux plus voir couler ces larmes!» (1959: 150)<sup>20</sup>.

Habrà que esperar hasta los últimos capítulos para que el Persa, daroga o jefe de la policía persa<sup>21</sup>, lo confirme como el adversario más difícil que uno se podía imaginar, un verdadero monstruo, de gran imaginación y astucia, capaz de las mayores atrocidades.

Haciendo una lectura comparada de la descripción literaria del Fantasma de la Ópera con la imagen fílmica, podemos decir que el personaje de Erik se va humanizando según se suceden producciones cinematográficas en el tiempo. La primera vez que el cine muestra el rostro del Fantasma es cuando Christine Daaé, protagonizada por Mary Philbin, le arrebató el antifaz a Erik, que toca el piano en el sótano de la Ópera, papel interpretado por Lon Chaney. Se ha definido como una de las escenas más impactantes en la historia del cine porque el aspecto del fantasma es aterrador y horrendo, tanto como requiere la novela gótica y el género de terror. El actor, que recibe el nombre de «las mil caras» por su versatilidad cinematográfica, fue el pionero en «usar el maquillaje en un medio silente» (David Thomson, 2008: 79). Mostró su talento para la transformación creando una caracterización extrema de su rostro. En 1925, Chaney usó «alambres en el interior de la nariz para aumentar el tamaño de sus aletas» (Rodríguez Mata, 2001), «cable» tensado y oculto con masilla que le hacía sangrar y simular «naturellement, une tête de mort» (Leroux, 1959: 15). A los dos oscuros orificios nasales que hacían de nariz, se les añadían unos pómulos exagerados con pasta, una boca grande, con dientes postizos, sin labio superior y «une lèvre inférieure en demi-cercle, pendante» (1959: 253)<sup>22</sup>.

---

furia soberana de *un* demonio... pegada contra el muro, yo debía ser la imagen misma del Espanto, lo mismo que él era la de la Fealdad».

<sup>19</sup> Traducción: «Oh, esto es más terrible todavía!... ¿y qué esto..., esto, mi cabeza, es una máscara? Pues bien y se puso aullar: Arráncala como la otra... me cogió las manos... y las hundió en el horror de su cara... con mis uñas, se arañó las carnes, ¡sus horribles carnes muertas!».

<sup>20</sup> Traducción: «¡Ay, esas lágrimas! Raoul, esas lágrimas en los dos agujeros negros de la calavera! ¡No puedo ver correr esas lágrimas!».

<sup>21</sup> El daroga, o jefe de la policía Persa, era amigo de Erik. Según Leroux, era un individuo singularmente vestido con una levita negra. Hacía de guardián del Fantasma, conocía sus secretos y le ayudó a salir de Persia. Vivía en un viejo piso de la calle Rivoli. En los últimos capítulos de la novela se narra cómo ayudó al vizconde de Chagny a recorrer los sótanos de la Ópera, a esquivar trampas y a hallar la «guardida del fantasma».

<sup>22</sup> Traducción: «un labio inferior que colgaba en semicírculo».



Figuras 4 y 5: Lon Chaney y Gerad Butler en el papel de Erik/Fantasma.

El Fantasma de la Ópera se escondía bajo una careta con ojos repintados y boca sellada o con una especie de filtro que confirma esa descripción que hacía el propio Erik: «Ma bouche est fermée... mon espèce de bouche... et cependant tu entends ma voix!... Je parle avec mon ventre... c'est tout naturel... on appelle ça être ventriloque!» (Leroux, 1959: 294)<sup>23</sup>.

Esta máscara de nariz agujereada y esquelética con boca desfigurada que simulaba una pétrea sonrisa parecía inspirada en la ilustración que André Castaigne había grabado para la primera edición americana de la novela en 1911<sup>24</sup>.

En las películas posteriores, el rostro siempre sufre algún accidente, quemadura, malformación, pero no provoca tanto horror y espanto como en esta. Lógicamente, y esta es la esencia de la trama, el semblante siempre aparece asociado a una máscara que llega a cambiar de color y material para expresar el estado de ánimo del Maestro. En el musical de 2004, el actor Gerad Butler usa en la mayoría de las escenas una máscara blanca y «porcelanosa» que oculta únicamente la mitad derecha de su cara deformada. En el acto del baile de disfraces, el antifaz se arruga y los pliegues simulan la tensión de su estado, y cuando se enfrenta a Christine y Raoul, usa un antifaz de color negro, símbolo de un trágico final.

---

<sup>23</sup> Traducción: «Mi boca está cerrada..., mi especie de boca... y sin embargo... ¡estás oyendo mi voz!... Hablo con el vientre..., es completamente natural..., esto se llama ser ventrílocuo».

<sup>24</sup> André Castaigne (1861-1929). Pintor y grabador francés. Tuvo una estancia productiva como ilustrador en los EE. UU. entre 1890-1895. De su reconocimiento como artista en este país surgió el encargo para la primera edición americana de la novela de Leroux en 1911.

Esto tiene mucho que ver con la intención con la que se escribe el guion de la cinta. En los últimos años, la historia ha dejado de estar asociada al cine de terror para convertirse en una leyenda sentimental, posiblemente con mejores resultados de cartelera. Se insiste más en la extraña relación de amor de él hacia ella y en la atracción y encantamiento de ella por él que en los pasajes cercanos a la categoría estética de lo sublime que describe la novela. Se olvidan las sensaciones de la «poética del agradable horror» que experimentaba la joven soprano al encontrarse con el Fantasma de la Ópera: «... je me rapprochai de lui, attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion; mais, avant de mourir, je voulais connaître, pour en emporter l'image sublime dans mon dernier regard» (Leroux, 1959: 171)<sup>25</sup>.

El vestuario también se cuidó en todas las producciones. Lo más habitual es ver a Erik con el frac negro, y a veces con la capa, salvo en la secuencia del baile de máscaras, que va vestido de escarlata con un gran sombrero de plumas sobre una calavera, como señala Leroux:

... et au vêtement écarlate traînait derrière lui un immense manteau de velours rouge dont la flamme s'allongeait royalement sur le parquet, et sur ce manteau on avait brodé en lettres d'or une phrase que chacun lisait et répétait tout haut: Ne me touchez pas! Je suis la Mort rouge qui passe! (1959: 123)<sup>26</sup>.

La película de la Universal de 1925 llegó a experimentar con el uso del color, usando el primitivo technicolor de doble tira para obtener una gama de rojos que reforzara la intensidad dramática del momento. En medio del alboroto festivo, entre multitud de bailarinas, cantantes, tramoyistas..., aparece la figura espectral de Erik, vestido de color carmesí, que baja por una amplia escalera que recuerda a la de la Ópera de Garnier (Rupert Julian, 0:57:24)<sup>27</sup>. El fantasma luce una máscara que reproduce su rostro cadavérico y porta un bastón cuya empuñadura copia, a menor escala, este cráneo. Como la *Muerte Roja* de Poe<sup>28</sup>, referencia literaria para el escritor, «se paseaba por aquí y por allá entre los que bailaban, se le vio, en primer lugar, conmovirse por un violento estremecimiento de terror y de asco; pero un segundo después, su frente enrojeció de ira» (Poe, 1842, en línea). El significado de la escena

---

<sup>25</sup> Traducción: «me acerqué a él, atraída, fascinada, pasión como aquélla; pero antes de morir, quise conocer, para llevarme su imagen sublime en mi última mirada».

<sup>26</sup> Traducción: «... y arrastraba tras de sí una inmensa capa de terciopelo rojo cuya cola se estiraba de forma regia sobre el suelo; y en la capa había bordada en letras de oro, una frase que todos leían y repetían en voz alta. ¡Soy la Muerte roja que pasa!».

<sup>27</sup> La película de 1925 no se pudo rodar en París. En un solar de la Universal, en Hollywood, se creó una réplica los espacios significativos de la Ópera; por ejemplo, de la gran escalera. El escenario es bastante respetuoso con el original parisino en cuanto a la reproducción de elementos arquitectónicos (arcos, ménsulas, columnas pareadas, balaustres, medallones, esculturas...).

<sup>28</sup> La novela de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja: una fantasía* fue publicada en 1842 en el *Graham's Magazine* y pudo servir de referencia a Leroux y, por supuesto, a los guionistas de las reproducciones fílmicas.





Figura 6. Aquarelle d'André Castaigne.



Figura 7. Fotograma de 1925.



Figura 8. Fotograma de 2004.

se subraya con los subtítulos agregados que insisten en su nombre «The Red Death» (Rupert Julian, 0:57.22).

La adaptación cinematográfica de Joel Schumacher en 2004 también recurre a este momento de la novela, pero, más que suscitar horror, el fantasma vestido de un rojo muy vivo actúa motivado por los celos y el despecho. Su aparición va precedida de una bella coreografía que lleva por título *Masquerade* y que tiene lugar en la gran escalera de honor.

El Fantasma de la Ópera baja los escalones vestido con el frac burgués que desde el último tercio del siglo XVIII podemos apreciar en la pintura de David, Ingres, Goya..., es decir, con casaca de cuello alto, faldones recortados en la parte delantera para permitir mayor movilidad, traje de color carmesí, a los que añade botas y guantes negros y una capa roja, según argumento. En esta ocasión porta una espada y la partitura de una pieza musical compuesta por él. Ambos elementos son de gran significación para entender el giro romántico que adquiere el guion en esta última versión cinematográfica.

La espada iconográficamente podría representar el fuerte temperamento de Erik, que está celoso del amor de Christine hacia Raoul; el poder y la autoridad que el Fantasma de la Ópera quiere imponer en el teatro dando instrucciones, no solo sobre los personajes como sucede en el film<sup>29</sup>, sino sobre el funcionamiento del tea-

---

<sup>29</sup> Instrucciones del Fantasma según el filme de 2004: Christine debe continuar su formación para alcanzar su plenitud de voz, Carlota debe aprender a actuar, D. Juan, adelgazar y los directores no deben opinar.

tro como nos cuenta la novela<sup>30</sup>, y, por último, la espada como símbolo de la justicia y la defensa que hace en favor de Christine<sup>31</sup>.

El fantasma porta y arroja ante los presentes la partitura de la ópera que acaba de componer y que tiene por título *Don Juan triomphant*. Leroux relata que la pieza musical fue conocida por Christine cuando fue llevada a los sótanos de la ópera. Se trataba de una obra que hacía veinte años que Erik había comenzado y que finalizaría con su muerte: «Quand il sera fini, je l'emporterai avec moi dans ce cercueil et je ne me réveillerai plus» (1959: 170)<sup>32</sup>.

Llama la atención el título escogido, *Don Juan triomphant*. Parece esconder alguna enseñanza moralizante. Al principio, el nombre nos puede recordar al tipo seductor de Tirso de Molina del siglo XVII y al Juan Tenorio de Zorrilla de 1844, pero nada más lejos de la realidad. El galán que describe Erik se identifica consigo mismo: «son Don Juan triomphant ne me parut d'abord qu'un long, affreux, et magnifique sanglot où le pauvre Erik avait mis toute sa misère maudite»<sup>33</sup> (Leroux, 1959: 176). No es atractivo, ni conquistador, ni mujeriego, ni burlador, al contrario, es el hombre feo: «... fuyant, pour ne les point épouvanter, les regards des hommes»<sup>34</sup> (1959: 176). Erik solo conseguiría algún triunfo cuando alguna persona fuera capaz de abrigar algún sentimiento hacia él. Ese alguien era Christine que después de quince días de cautiverio sentía lástima por «le pauvre malheureux Erik», y, finalmente, lloraba con él y besaba su frente, y así «la Laideur, soulevée sus les ailes de l'Amour, avait osé regarder en face la Beauté!» (1959: 176)<sup>35</sup>.

A la vista de lo expuesto podemos decir que el Fantasma de la Ópera no era un mito, era un personaje real, aunque solo en la trama contada por Leroux. El Fantasma contó a Christine que no tenía ni nombre ni patria y que había adoptado el de Erik por casualidad. Hacia el final del relato, el Persa explicaba que nació en una aldea en los alrededores de Ruan. Sus padres lo rechazaron desde su nacimiento por su fealdad: «quand mon père, lui, ne m'a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m'a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque!» (1959: 174)<sup>36</sup>. Su madre, nunca quiso besarle: «... Elle se sauvait... en me jetant mon masque!» (1959: 328). Muy joven huyó de su domicilio y cayó en manos de un empresario de circo que lo exhibía en las ferias como un muerto viviente.

---

<sup>30</sup> Instrucciones del Fantasma según la novela: reserva del palco n.º 5, reintegración de la señora Giry a sus funciones, pago mensual y asignar el papel de Margarita para la Daaé.

<sup>31</sup> El Fantasma comete diferentes fechorías para que la diva principal, Carlota Sorelli, sea reemplazada por la joven Christine Daaé. A su juicio, la Daaé cantaba mejor que la *prima donna*.

<sup>32</sup> Traducción: «cuando la haya terminado, la llevaré conmigo a ese ataúd y no volveré a despertar».

<sup>33</sup> Traducción: «Su Don Juan triunfante no me pareció al principio más que un largo, horrible y magnífico sollozo en el que el pobre Erik había puesto toda su miseria maldita».

<sup>34</sup> Traducción: «que rehúye las miradas de los hombres para no espantarlos».

<sup>35</sup> Traducción: «la Fealdad, elevada sobre las alas del amor, había osado mirar de frente a la Belleza».

<sup>36</sup> Traducción: «¡Si mi propio padre no me vio nunca y mi propia madre, para no verme, me regaló, llorando, mi primera máscara!».



La película muda de 1925 no hace referencia a la llegada de Erik a la ópera. Desde el principio se ve una sombra negra que deambula por los sótanos. La de 2004, usando la técnica del *flashback*, recoge en un par de planos a un muchacho delgado y sucio, con cabeza cubierta por un saco, objeto de burla y capaz de asesinar para vengarse. Solo la que sería más tarde Madame Giry se apiada de él y lo introduce en el subsuelo del teatro, que desde este momento se convierte en su santuario.

El escritor narra un recorrido más truculento y complejo. Cruzó Europa de feria en feria y llegó hasta Asia. Con los zingaros aprendió el arte de la magia; en la ciudad rusa de Nizhni-Novgorod se dio a conocer como cantante, ventrílocuo y malabarista; en Persia, se convirtió en un asesino y aplicó «juegos malabares» a la arquitectura creando el fantástico palacio de Mazenderan, «pouvait se promener partout sans qu'on l'aperçût et disparaître sans qu'il fût possible de découvrir par quel artifice» (Leroux, 1959: 340)<sup>37</sup>. Allí, gracias al favor del Persa escapó con vida hacia Turquía<sup>38</sup>, donde entró al servicio del sultán, para el cual construyó trampillas, cámaras secretas y cajas de caudales en el palacio de Yildiz-Kiosk. Cansado de su «aventureuse et formidable et monstrueuse vie» (Leroux, 1959: 341), decidió convertirse en un maestro de obras y entró a trabajar con el arquitecto Charles Garnier en el edificio de la Ópera de París<sup>39</sup>. Finalizó sus días enamorado de Christine y muerto de amor por ella porque fue una joven honesta que vio su rostro y «elle avait pleuré avec moi» (1959: 329)<sup>40</sup>.

Leroux relata que sus restos se hallaron cuando al excavar el subsuelo del edificio de la Ópera para enterrar allí las voces fonográficas de cantantes líricos de la época, los obreros descubrieron el cadáver de un hombre<sup>41</sup>. En el prefacio de la novela se insiste en que se trata del cadáver del Fantasma y no de una víctima maltratada durante la «semana sangrienta» de la Comuna de París. La prueba que demostraba que se trataba de Erik era el hallazgo de una alianza que este había regalado a Chris-

---

<sup>37</sup> Traducción: «se podía pasear por todas partes sin ser visto y desaparecer sin que fuera posible distinguir el artificio con que lo conseguía».

<sup>38</sup> El Persa tenía la orden de ejecutar al Erik para que no transmitiera las ingeniosas ideas arquitectónicas con las que diseñó el palacio de Mazenderan. El daroga le salvó la vida y le procuró los medios para su huida.

<sup>39</sup> Garnier ganó el concurso para la ejecución de la Nueva Ópera de París en 1860. Los artistas que componían su equipo eran compañeros de la Escuela de Bellas Artes, de la villa Médicis y ganadores del Prix de Roma. Gaston Leroux vincula a este personaje ficticio, Erik, con la nueva Ópera de París porque era el edificio más representativo del Segundo Imperio.

<sup>40</sup> Traducción: «ella había llorado conmigo».

<sup>41</sup> Leroux desde el prefacio de la novela descubre que el cadáver del fantasma de la Ópera se encontraban el subsuelo del edificio (1959: 14). Cuando el escritor entierra el cuerpo de su Fantasma, a Erik, en los sótanos de la Ópera, se inspira en un hecho real. En 1907, Alfred Clark, presidente de la compañía francesa del gramófono, solicitó a Pedro Gailhard, director de la Ópera de París, ayuda para grabar las mejores voces de la lírica del momento. Se grabaron varias docenas de discos y fueron depositados en urnas metálicas en el subsuelo del edificio. Debían permanecer enterradas durante cien años. El objetivo era dar a conocer un siglo después el panorama artístico cultural del momento y la maquinaria y soporte que hacían posible su reproducción. Fueron abiertas en 2007 y hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional (Javier Catromori, 2020).



tine y que ella debía devolverle cuando fuera a enterrar su cadáver: «J'ai fait jurer à Christine que lorsque je serais mort elle viendrait une nuit, en passant par le lac de la rue Scribe, m'enterrer en grand secret avec l'anneau d'or qu'elle aurait porté jusqu'à cette minute-là» (Leroux, 1959: 329)<sup>42</sup>. En el film de 2004, ese anillo, en principio, es entregado por Raoul a la joven soprano como símbolo de su compromiso; después, es arrebatado con furia por el Fantasma cuando se enfrenta a Christine en el baile de máscara; más tarde es usado por Erik para desposarse con Christine y, finalmente, devuelto por la joven al Fantasma como símbolo de su ruptura definitiva.

### 3. LA «BELLEZA» DE CHRISTINE DAAÉ

La protagonista femenina de esta historia es Christine Daaé. En las representaciones teatrales y en el cine, poca información se da sobre su origen. Leroux cuenta con detalle su historia. Había nacido en una pequeña aldea sueca cerca de Uppsala. Su padre, campesino que cultivaba la tierra durante la semana y cantaba en el coro los domingos, era un gran músico, «il jouait du violon et était considéré comme le meilleur ménétrier de toute la Scandinavie» (1959: 66)<sup>43</sup>. Tocaba el violín y enseñaba a su hija a cantar antes que a hablar. La señora Daaé, impedida, murió cuando la niña tenía siete años. A partir de este momento, padre e hija recorrían las ferias tocando y cantando melodías escandinavas. Así, llegaban a Gotemburgo y, más tarde, a París. Aquí la niña recibía instrucción y educación. «Partout elle émerveillait un chacun par sa beauté, sa grâce et sa soif de bien dire et bien faire. Ses progrès étaient rapides» (1959: 67)<sup>44</sup>. Pero el señor Daaé sentía nostalgia de su patria. Solamente recuperaba su ánimo cuando se desplazaba hacia la costa bretona, a Perros-Guirec, cuyo mar y cielo recordaban las costas suecas, y cuando recorría las aldeas con su hija, en época de romería y fiestas. Iban bien vestidos, no pedían limosnas y tenían muchos seguidores. Desde aquella época ya se decía que la «belle enfant [...] chantait si bien qu'on croyait entendre un ange du paradis» (1959: 68)<sup>45</sup>.

También, el señor Daaé impartía lecciones de violín a un chiquillo de ciudad de nombre Raoul que pasaba temporadas con su tía en Lannion (Bretaña). De esta época databa el primer encuentro de Christine con el que sería el vizconde de Chagny. Durante toda la temporada de verano, los niños jugaban, cantaban, estudiaban música y oían historias de las regiones de la Europa nórdica. Una de las leyendas del señor Daaé hablaba de una niña llamada Lotte que se dormía al escuchar al Ángel de la música. Resulta significativo, quizás por ser un musical, que solo la

---

<sup>42</sup> Traducción: «hice jurar a Christine que, cuando yo estuviera muerto, una noche ella vendría, pasando por el lago de la calle Scribe, a enterrarme con gran secreto con el anillo que había llevado hasta ese minuto».

<sup>43</sup> Traducción: «tocaba el violín y estaba considerado el mejor músico de toda Escandinavia».

<sup>44</sup> Traducción: «En todas partes deslumbraba a todos por su belleza, su gracia y su sed de bien decir y bien hacer. Sus progresos eran rápidos».

<sup>45</sup> Traducción: «hermosa niña cantaba tan bien que uno creía oír a un ángel de paraíso».



película de 2004 haga hincapié en este cuento. Aquí, Raoul identifica a Christine como la pequeña Lotte, que desea descubrir al Ángel de la música.

Los jóvenes, Christine y Raoul, se encontraban por azar, tres años más tarde, en Perros-Guirec. El recuerdo y el cariño que Christine profesaba a Raoul se mantenían; en cambio, el vizconde sabía que por su estatus social no podía casarse con una cantante. En este tiempo su padre había muerto y la joven, que seguía viviendo con la señora Valerius<sup>46</sup>, entró en el Conservatorio de Música para continuar su formación.

La película de 1925 no hace referencia a estos hechos pero la de 2004 juega con los papeles y nos presenta como «madre adoptiva» a Madame Giry, que aquí también ejerce de maîtresse del ballet.

La novela nos relata que la primera actuación de Christine en el teatro era cantando algunos pasajes de la ópera de Romeo y Julieta escrita por Charles Gounod, y basada en el drama homónimo de Shakespeare. Christine Daaé impresionaba al público:

... qui n'ont point connu sa grâce naïve, qui n'ont point tressailli aux accents de sa voix séraphique, qui n'ont point senti s'envoler leur âme avec son âme au-dessus des tombeaux des amants de Véronne: Seigneur! Seigneur! Seigneur! pardonnez-nous! (Leroux, 1959: 26)<sup>47</sup>.

En la película de la Universal de 1925 se opta por presentar directamente a la Daaé en el papel de Margarita de la ópera de Fausto, también del músico Gounod y basada en la tragedia del mismo nombre de Goethe, representación que consagraba a Christine como gran soprano. Era una exigencia del Fantasma de la Ópera, que en carta dirigida a los señores Firmin Richard y Armand Moncharmin comunicaba: «Le rôle de «Marguerite» sera chanté ce soir par Christine Daaé. Ne vous occupez pas de la Carlota qui sera malade» (Leroux, 1959: 90)<sup>48</sup>.

Christine se puede identificar perfectamente con la joven, inocente y pura Margarita de Goethe. La Daaé sucumbía ante la voz del Ángel de la música (fantasma) y liberaba a Erik de su infortunio. Igualmente, Margarita había sido seducida por el viejo Fausto, del que terminaba enamorándose, y lo redimía desde el cielo porque había pactado con Mefistófeles. Esta asociación parece recogida en la secuencia en la que la Daaé como Margarita, con rudimentarios efectos especiales, asciende al cielo de la mano de un ángel para conseguir la redención (Rupert Julian, 0:18:10).

---

<sup>46</sup> La señora Valerius cuidaba a Christine como si fuera su hija. Su esposo, el profesor Valerius, había descubierto en la feria de Limby las dotes que tenía el señor Daaé para tocar el violín y su hija para cantar. Cuando los Valerius se instalaron en Francia, se trajeron consigo al músico y a su hija. Al morir el padre, la señora Valerius se convierte en su protectora.

<sup>47</sup> Traducción: «quienes no conocieron su gracia ingenua, quienes no temblaron con los acentos de su voz seráfica, quienes no sintieron volar su alma con el alma de la cantante por encima de las tumbas de los amantes de Verona. «¡Señor! ¡Señor! ¡Señor! ¡Perdónanos!».

<sup>48</sup> Traducción: «El papel de Margarita será cantado esta noche por Christine Daaé. No se preocupen de la Carlota, que estará enferma».





Leroux indica que el Fantasma de la Ópera amenazaba con dos grandes fatalidades si el papel de Margarita lo asumía la diva Carlota. Este aviso se recoge precisamente en el título del capítulo de la novela que dice «Oú MM. Firmin Richard et Armand Moncharmin ont l'audece de faire représenter "Faust" dans une salle «maudite» et de l'effroyable événement qui en résulte» (Leroux, 1959: 89). En primer lugar, el Fantasma advertía que si «Elle chante ce soir à décrocher le lustre» (1959: 108) y, efectivamente, la lámpara caía y «Le lustre, l'immense masse du lustre glissait, venait à eux, à l'appel de cette voix satanique»<sup>49</sup> (1959: 108). Y, en segundo lugar, insinuaba un trágico final para la *prima donna*, pues mientras actuaba se le escaparía «Un crapaud! Ah! l'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud!...» (1959: 104)<sup>50</sup>.

También en esta cinta de 1925 podemos leer en los subtítulos: «You will present Faust in a house with a curse on it» (Rupert Julian, 0:24:42) y «...to bring down the chandelier» (Rupert Julian, 0:29:14). En el filme se juega con las luces y las sombras y con un rápido contrapicado para ver precipitarse la lámpara que ha desenganchado Erik, que actuaba en la oscuridad. En cuanto a la indisposición de Carlota, tras la fechoría de Erik en favor de Chritine, esta cinta, posiblemente por ser una película de cine mudo, no recoge este momento de humillación de la primera soprano.

En el musical de 2004, Christine aparece por primera vez ante los espectadores con la composición musical *Think of Me*, escrita para la ópera ficticia *Aníbal* del musical de Andrew Lloyd Webber, y después de sustituir a la desafortunada Carlota, que sufre un accidente en escena. Es significativo que el mensaje del aria que canta Julieta en el relato de Leroux sea similar a la canción de Webber. Ambas composiciones evocan el recuerdo de un amor de juventud y el deseo de guardarlo como un tesoro<sup>51</sup>:

Ye veux vivre (Gound)  
 ... Je veux vivre  
 Dans ce rêve qui m'enivre  
 Je te garde dans mon âme  
 Comme un trésor... Douce flamme!  
 Reste dans mon âme  
 Comme un doux trésor

Think of Me (Webber)  
 Think of me, think of me fondly  
 When we've said goodbye  
 Remember me, once in a while  
 Please, promise me you'll try

<sup>49</sup> Traducción: «En que los señores Firmin Richard y Armand Mocharmin tienen audacia de hacer representar Fausto en una sala maldita y del espantoso suceso que ocurrió. [...] Esta noche está cantando como para que se caiga la lámpara... la lámpara cae y se deslizaba, iba hacia ellos a la llamada de aquella voz satánica».

<sup>50</sup> Traducción: «Un ¡gallo! ¡Un horrible, un repugnante, un plumoso, venenoso, espumoso, espumeante y chillón gallo!».

<sup>51</sup> <https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-think-of-me-lyrics>. Traducción: «Piensa en mí, piensa en mí con cariño/Cuando nos hemos despedido/Recuérdame, de vez en cuando. Por favor, prométeme que lo intentarás. Charles François Gounod». Fuente: <https://www.letras.com/charles-gounod/je-veux-vivre>. Quiero vivir. En este sueño que me envidia/Te guardo en mi alma/Como un tesoro... ¡Dulce llama!/Quédate en mi alma/Como un dulce tesoro.

En cuanto a los accidentes acaecidos a raíz de no respetarse la voluntad del Fantasma, en el musical de 2004, y tras cantar la pieza *Prima Donna*, se escenifica *Il mudo*, con una sobreactuada Carlota que en una escena cómica y de burla, después de hidratar su garganta, emite el «*Couac! Couac! Ah, le terrible couac!*» (Leroux, 1959: 104).

Igualmente, la lámpara se precipitaba sobre el patio de butacas pero prácticamente al final del filme. Joel Schumacher se toma la licencia de añadir tensión a este momento. Se pone en escena la ópera de Erik, *Don Juan triomphant*, utilizada como señuelo para que el vizconde de Chagny y la policía puedan capturarlo. Erik cae en la trampa porque sustituye al tenor principal para cantar a dúo con Christine. Cuando la Daaé, que en principio parece atraída por sus encantos, despierta del trance, y le arranca el antifaz, por segunda vez, delante de un público expectante, se desencadenan los acontecimientos finales: el fantasma actúa desairado y despreciado raptando a Christine y escapando por trampillas en el subsuelo de la ópera; la lámpara se balancea y cae; se incendia el escenario; el público huye en desbandada; Madame Giry y Meg enseñan a Raoul y a la multitud, respectivamente, el camino para llegar al santuario del Fantasma, y se concluye con la ruina del palacio de la Ópera.

#### 4. LA RELACIÓN ENTRE ERIK Y CHRISTINE: ECOS DE REFERENCIAS LITERARIAS

En la relación del Fantasma de la Ópera y Christine Daaé, eje fundamental de toda la trama, podemos encontrar ciertas similitudes con personajes de otras fuentes literarias. Así, por ejemplo, nos viene a la memoria el cuento de hadas tradicional francés del siglo XVIII *La Belle et la Bête*<sup>52</sup>. El origen de este cuento podría estar en una fuente clásica, *La metamorfosis de Apuleyo* o *El asno de oro*, concretamente en el capítulo en el que se cuenta la fábula de Cupido y Psique. Las tres protagonistas, Pisque, Bella y Christine, parecen compartir el mismo destino. Son virtuosas, caen bajo un hechizo y se enfrentan a una criatura horripilante. La primera doncella sería desposada, según el oráculo del antiguo dios Apolo, por un ser «fiero y cruel, y venenoso como serpiente» (Apuleyo, autor del siglo II, traducción en línea), pero tras un largo peregrinaje cargado de traiciones, mentiras, envidias, acabó en los brazos de Cupido. En cuanto a Bella, gentilmente ocupó el puesto de su padre, que había sido hecho prisionero por una horrible bestia. Después de tres meses de convivencia en el castillo, los sentimientos nobles y el amor transforman al animal en un apuesto príncipe. Y, finalmente, Christine, después de tres meses de clases, llegó a conocer el alma del desdichado Erik y rendirlo a sus pies.

---

<sup>52</sup> El cuento de hada tradicional francés *la Belle et la Bête* fue escrito por Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve en 1740, y más tarde se publicó una versión abreviada, quizás la más conocida, por Jeanne Marie Leprine de Beaumont, en 1756.



Asimismo, encontramos cierta afinidad con Galatea, la protagonista femenina del mito de Pígmalión, relatado en el libro x de las *Metaformosis* de Ovidio. Pígmalión se enamoró de su criatura, una escultura en marfil de una mujer perfecta y bella llamada Galatea, a la que la diosa Venus insufló de vida y a la que amó durante toda su vida. Erik, después de impartirle lecciones a Christine, la convirtió en una gran soprano y bajo el hechizo del Ángel de la música intentó mantenerla a su lado.

Ciertamente, el Fantasma de la Ópera seducía y engañaba a Christine presentándose como el Ángel de la música. De este espíritu celeste le hablaba su padre al contarle las historias de la pequeña Lotte. El señor Daaé añadía que todos los grandes artistas recibían la visita del Ángel de la música al menos una vez en su vida, que no se veía pero lo oían las almas predestinadas como ella, y le prometía: «Toi, mon enfant, tu l'entendras un jour! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets» (Leroux, 1959: 70)<sup>53</sup>.

En el filme de 1925, las referencias al Ángel de la música son mínimas. En diferentes planos medios, Christine pasa de estar atemorizada a complacida, como si escuchara una música celestial. También se puede leer el subtítulo que dice «like the voice of an angel, spoke to her» (0:21:01). En la escena siguiente, se presenta la silueta negra del fantasma como si quisiera insistir en esa identificación y se añade: «*Soon Christine, this spirit will take form and command your love!*» (0:22:24). Además, el espectro, visto como una silueta sombreada, 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, Christine exterioriza su terror de forma gestual y hasta pierde el conocimiento. Subida al equino descende tres niveles hasta llegar al «Aqueronte», donde Erik, como «Caronte», lo atraviesa para llegar a su palacio, cinco niveles bajo el suelo<sup>54</sup>. 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, paredes cubiertas de tela, cama con forma de góndola, cómodas, espejo, candelabros, sin olvidar la *chaise longue* y el órgano en la antecámara.

La película musical de 2004 le dedica varias escenas y hasta una canción al Ángel de la música<sup>55</sup>. Igualmente, el guion se ajusta al relato novelístico cuando Christine confunde al Ángel de la música con el espíritu de su padre, «mon père est

<sup>53</sup> Traducción: «¡Tú, hija mía, tú le oirás un día! Cuando yo esté en el cielo, te lo enviaré».

<sup>54</sup> El Aqueronte hace referencia a la leyenda de que existía un lago bajo el edificio de la Ópera. Realmente existió una cisterna de agua de grandes dimensiones que hoy se siguen usando como reserva de agua para los bomberos.

<sup>55</sup> Christine: Father once spoke of an angel. I used to dream he'd appear. Now as I sing, I can sense him. And I know he's here. Here in this room he calls me softly. Somewhere inside hiding, Somehow I know he's always with me. He, the unseen genius. Christine: Padre habló una vez de un ángel. Solía soñar que había aparecien. Ahora, como yo canto, yo puedo sentido. Y sé que él está aquí. Aquí en esta habitación me llama suavemente. En algún lugar escondido en el interior. De alguna forma sé que está siempre conmigo. Él, el genio invisible.





Figura 9. Fotograma de 1925.



Figura 10. Fotograma de 2004.

au ciel et j'ai reçu la visite de l'Ange de la musique» (Leroux, 1959: 79; Schumacher y Weber 0:27:43) Como señala la novela, solo una joven educada entre un músico de un pueblo supersticioso y una anciana soñadora podía dejarse encandilar por el «genio» de la música. Meg le advierte que es un sueño y que delira, y el vizconde de Chagny la previene, como también se señala en la novela, «je pensé qu'on se moque de vous» (Leroux, 1959: 81)<sup>56</sup>.

En esta cinta, el Fantasma de la Ópera aparece en el espejo del camerino cantando: «I am your angel of music» (0:30:42) atrayéndola a las profundidades del teatro. Joel Schumacher rueda estos episodios bajo una música y unos efectos especiales que restan 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). Se funden las dos imágenes y la joven es transportada a un espacio irreal de la mano del fantasma, que no parece que fuera «quelque chose d'osseux et de glacé [...] sentait la mort»<sup>57</sup> (1959, 159) 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 hasta encontrarse con el caballo, igual de negro que en el filme de 1925, y desciende hasta la laguna. Asimismo, Erik recurre a una góndola para llevar a su amada a sus dependencias.

Encontramos en las páginas del relato otra referencia al Ángel de la música cuando Christine visitaba la tumba de su padre, desde la posada de Perros. Raoul,

<sup>56</sup> Traducción: «pienso que alguien se está burlando de usted».

<sup>57</sup> Traducción: «algo oso y helado [...] olía la muerte».

que siguió los pasos de la joven, también escuchó al genio de la música interpretando la melodía de la *Resurrección de Lázaro* con el violín del Sr. Daaé. Para Christine estaba clara la asociación entre el Ángel de la música y el espíritu de su padre, y para Raoul que el genio de la música era el Fantasma de la Ópera (1959: 81-86).

El musical de 2004 hace una manipulación temporal y espacial sobre este hecho. Los protagonistas viajan desde la Ópera hasta el panteón del Sr. Daaé, que estaría en Bretaña. Se altera el orden de los acontecimientos mostrando el enfrentamiento entre Erik y Raoul en el propio cementerio, pues ya el vizconde conoce la historia del Fantasma. Igualmente, se juega con las palabras de tal modo que «come on, let's go» (0:30:45) que repite el Fantasma de la Ópera a Christine es la expresión que usó Jesús cuando protagonizó el milagro de la resurrección de Lázaro, de ahí el nombre de la pieza musical. Aquella melodía, que el Fantasma toca sobre la tumba de su padre, recuerda como describe Leroux a «un long, un admirable gémissment que je connaissais bien. C'était la plainte de Lazare, quand, à la voix de Jésus, il commence à soulever ses paupières et à revoir la lumière du jour» (1959: 158).

Por último, la relación entre el Fantasma de la Ópera y Christine Daaé guarda estrecha semejanza con la de los protagonistas de otra significativa fuente literaria para Leroux, la novela titulada *Trilby*, publicada por George Du Maurier en 1894<sup>58</sup>. Trilby O'Ferrall, joven bella y valiente, de profesión planchadora de ropa fina y modelo de pintores en el París de mediados del siglo XIX, caía bajo el embrujo del malvado, pretencioso y vanidoso pianista de nombre Svengali. Tanto Erik como Svengali, ambos compositores, recurrían a la música para actuar sobre el subconsciente de las jóvenes, manipularlas y atraerlas. En la novela de Leroux, como ya se ha comentado, Erik adoptaba el papel del Ángel de la música para enseñar a cantar a Christine. En el texto de Du Maurier, la modelo «padecía una carencia total de oído» (Du Maurier, 1893: 82) pero, tras ser hipnotizada por el Svengali, «emitía sonidos maravillosos, justo lo que él quería y ninguno más, y pensaba sus mismos pensamientos, y deseaba sus mismos deseos, y le amaba como él deseaba, un amor extraño, irreal y ficticio» (Du Maurier, 1893: 306). Trilby, como la Daaé, antes de estar bajo el hechizo del maestro del piano, sentía miedo y repulsión por la siniestra figura de su «benefactor». Llegaba a manifestar: «¡Vaya un tipo!... parece que es una araña hambrienta y que yo soy la mosca» (Du Maurier, 1893: 56). No obstante, el desenlace final difiere en ambos textos literarios. Christine conseguía ser liberada por Raoul de Chagny, pero Trilby, aunque parecía librada del encantamiento de su «maestro», cuando este moría de un ataque al corazón, nunca se redimía del efecto de la hipnosis, y, finalmente, moría cuando contemplaba una fotografía hecha por un artista vienés de Svengali vestido con el uniforme de Húsar de su propia orquesta

---

<sup>58</sup> George du Maurier (1874-1898) es un ilustrador y novelista francés que consiguió gran éxito con la novela *Trilby*, convertida en *best-seller* al año de su publicación. Sobre el autor y la importancia y repercusión de la novela leer el postfacio escrito por Max Lacruz Bassols, en George Du Maurier: *Trilby*, 1893, pp. 312-317.

húngara. Ni su amado pintor Little Biller ni sus amigos (Taffy y Laird) podían hacer nada para salvarla.

## 5. CONCLUSIÓN

Tras leer y visionar varias versiones de *Le Fantôme de l'Opéra* y hacer análisis comparativos entre párrafos y secuencias, podemos señalar que, en este caso, cine y literatura se retroalimentan perfectamente. El cine ha usado la novela como fuente de apoyo y las distintas adaptaciones literarias o guiones han sabido condensar imágenes en una o dos horas de proyección y audición para comunicar una historia. No obstante, hay que señalar que la adaptación de los guiones de estas dos cintas al texto de Leroux difiere de forma significativa.

La película de la Universal parece más fiel a la novela, a pesar de las dificultades que conlleva a comienzos del siglo xx trasladar escenas propias del género del terror gótico al celuloide, sobre todo, las relacionadas con el viaje de Erik a las profundidades de la ópera y las del liberador, el vizconde Chagny, con su guía el Persa, sorteando cámaras y trampillas, en busca de Christine. Los gestos, los escenarios y, sobre todo, los efectos de las luces y las sombras contribuyen a suscitar sentimientos de angustia, desasosiego y terror.

El musical de 2004 respeta la trama principal de la novela pero con la música y los efectos especiales se rebaja el patetismo de los hechos narrados por Leroux para recrearse en el romance entre el Fantasma y la Daaé. En esta segunda cinta es más interesante la escenografía y la coreografía, de gran parafernalia, ampulosa y suntuosidad. Quizás esta llamativa puesta en escena la hizo ganadora de varias nominaciones<sup>59</sup> y de aplausos por parte de un público que en su mayoría no ha leído la novela y que se deslumbra fácilmente con las canciones, el color y el ilusionismo del cine del siglo xxi.

Igualmente, si Rupert Julian, Webber y Schumacher recurren a Leroux para crear su aventura, el escritor se inspira en personajes de relatos anteriores, episodios singulares de su época y en leyendas populares para inventar los suyos. Imagina una historia híbrida producto de la fantasía y de la realidad. Así, por ejemplo, para el papel de la protagonista femenina se inspira en la vida real de la soprano sueca Christine Nilsson (1843-1921)<sup>60</sup>, y para el masculino, en el malvado músico de Du Maurier y en un pianista de nombre Erik que, según el mito, en el incendio de la Ópera Le Peletier de 1873, perdió a su amada bailarina y sufrió quemaduras que le forzaron a usar una máscara y a permanecer oculto en el nuevo teatro de Garnier.

---

<sup>59</sup> En 2004 fue nominada en distintas categorías en varios premios: Oscar, Globo de Oro, Bafta, Sattelite, Academia Japonesa.

<sup>60</sup> Christine Nilsson (1843-1921) comparte con el personaje ficticio de Christine Daaé su nacionalidad y las dotes para el bel canto. También como ella era hija de un campesino y encontró un maestro/mentor que se preocupó por su formación. Asimismo, en el papel de Margarita de Fausto, se dio a conocer en varios teatros.



La novela *Le Fantôme de l'Opéra* usa la máscara como elemento distintivo y con varios significados: el antifaz que porta Erik para ocultar su dolor, tristeza, soledad y miedo a ser rechazado; la careta que arranca Christine para dejar al descubierto la herida y responsabilizarse de la redención del fantasma; los mascarones que decoran el teatro como símbolo de la tragedia y de la comedia de la vida y, finalmente, la máscara como símbolo de la hipocresía social propia de la vida parisina del momento. Leroux opina: «Celui-là ne será jamais Parisien qui n'aura point appris à mettre un masque de joie sur ses douleurs et le «loup» de la tristesse de l'ennui ou de l'indifférence sur son intime allégresse» (1959: 39)<sup>61</sup>.

RECIBIDO: 4 de marzo de 2022; ACEPTADO: 20 de mayo de 2022



---

<sup>61</sup> Traducción: «Nunca será parisiense quien no haya aprendido a poner una máscara de alegría sobre sus dolores y “el antifaz” de la tristeza, del hastío y de la indiferencia sobre su íntima alegría».

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS BELENGUER, Sandra (2020): «El fantasma de la Ópera, el mito del folletín». [Consulta en línea: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fantasma-opera-mito-folletin\\_14597](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fantasma-opera-mito-folletin_14597), 3/3/2021].
- APULEYO, Lucio: *Las metamorfosis o El asno de Oro* (siglo II). Traducción atribuida a Diego Lóez de Cortegana, (1500); revisada y corregida, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [Consulta en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metamorfosis-o-el-asno-de-oro-novela--0/html/ff08e70a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metamorfosis-o-el-asno-de-oro-novela--0/html/ff08e70a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html), 3/10/2020].
- CATROMORI, Javier (2009): «Las voces ocultas del Palais Garnier », *Memorandum Vitae*. [Consulta en línea: <http://memorandumvitae.blogspot.com/2009/02/las-vozes-ocultas-del-palais-garnier.html>, 10/2/2021].
- DU MAURIER, George (1893): *Trilby* [Consulta en línea: <https://pdf-libros.com/trilby-pdf/>, 5/5/2021].
- GOUND, Charles: *Je veux vivre*. [Consulta en línea: <https://www.letras.com/charles-gounod/je-veux-vivre/>, 3/10/2020].
- LLOYD WEBBER, Andrew (1986): *Think of Me*. [Consulta en línea: <https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-think-of-me-lyrics>, 3/10/2020].
- POE, Edgar Allan (1842): *La máscara de la muerte roja: una fantasía*. [Consulta en línea: <http://www.ataun.eu/BIBLIOTECAGRATUITA/Cl%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Edgar%20Allan%20Poe/La%20m%C3%A1scara%20de%20la%20muerte%20roja.pdf>, 10/1/2021].
- RODRÍGUEZ, Sara (2001): «Lon Chaney. El Hombre de las mil caras». *Cinefania*. Sección efectos especiales. [Consulta en línea: <https://cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=15>, 10/10/2020].
- STAN NUEEMANN: Documental: Ópera de París. Arquitecturas. [Consulta en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=T4JREiZKSZI>, 10/9/2020].
- THOMSON, D. (2008): *La verdadera historia de Hollywood*. Madrid, T&B Editores.
- El fantasma de la Ópera*. 1925. Documental. En Blanco y Negro. Clásicos del cine. [Consulta en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=0mM-L\\_6sR8o](https://www.youtube.com/watch?v=0mM-L_6sR8o), 2/5/2021].

## FILMOGRAFÍA

- Rupert Julian, dir. *The Phantom of the Opera*, 1925, DVD. Edición Círculo digital, 2002.
- Joel Schumacher, dir. *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, 2004, DVD, Aurum Producciones, 2005.

## FIGURAS

- Figura 1. Portada de la novela *Le Fantôme de l'opera*, de Gaston Leroux, 1911. [https://the-phantom-of-the-opera.fandom.com/es/wiki/El\\_fantasma\\_de\\_la\\_%C3%B3pera\\_\(novela\)](https://the-phantom-of-the-opera.fandom.com/es/wiki/El_fantasma_de_la_%C3%B3pera_(novela)).
- Figura 2. Cartel de la película *The Phantom of the Opera*. Rupert Julian, (dir.). <https://www.filmfinity.com/es/film528546.html>.



- Figura 3. Cartel de la película *El Fantasma de la Ópera*, 2004. <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=338273104>.
- Figura 4. Lon Chaney en el papel de Erik/Fantasma de la Ópera. [https://www.wikiwand.com/es/El\\_fantasma\\_de\\_la\\_%C3%B3pera\\_\(pel%C3%ADcula\\_de\\_1925\)](https://www.wikiwand.com/es/El_fantasma_de_la_%C3%B3pera_(pel%C3%ADcula_de_1925)).
- Figura 5. Gerard Butler en el pale de Erik/Fantama de la Ópera. <https://www.megapeliculasrip.net/el-fantasma-de-la-opera-2004-1080p-castellano-ingles-mega/>.
- Figura 6. Aquarelle de'André Ccastaigne litteranet. <http://litteranet.blogspot.com/2010/11/le-fantome-de-lopera-lhydre-au-destin.html>.
- Figura 7. Fotograma de la película de 1925. DVD. Edición Círculo digital, 2002.
- Figura 8. Fotograma de la película de 2004. DVD, Aurum Producciones, 2005.
- Figura 9. DVD. Fotograma de la película de 1925. Edición Círculo digital, 2002.
- Figura 10. Fotograma de la película de 2004. DVD, Aurum Producciones, 2005.

