

LA CONSIDERACIÓN ARTÍSTICA Y SOCIOCULTURAL DE LOS PARADIGMAS RECEPTIVOS MUSICALES DENTRO DEL CINE CONTEMPORÁNEO (1975-2018)

The Artistic and Sociocultural Consideration of Musical Receptive Paradigms within Contemporary Cinema (1975-2018)

Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ 

Conservatorio Profesional de Música de Elche
r.sanjuanminguez@edu.gva.es

RESUMEN. La filmación de interpretaciones musicales en el cine de ficción se ha desarrollado de forma paralela a las innovaciones y mejoras técnicas, pero también lo ha hecho en función de las diferentes consideraciones socioculturales de los géneros o estilos musicales. La interrelación de diferentes lenguajes, técnicas o estéticas audiovisuales, incluyendo las propias de la televisión, el videoclip o las redes sociales, han propiciado unas filmaciones musicales cinematográficas más dinámicas, así como una edición audiovisual más experimental.

Al margen de la consideración técnica de estos registros audiovisuales, las interpretaciones musicales presentes en el cine contemporáneo nos ofrecen también la posibilidad de reflexionar sobre la forma en la que los espectadores, dentro del propio film, observan o interactúan con los números musicales. A partir de las propuestas de Chiantore (2021) sobre el concepto de «música clásica», de la consideración de la interpretación como «performance» (Cook, 2013) y de la diferenciación entre «performático» y «performativo» (López Cano, 2008), hemos realizado un análisis fílmico y sociocultural de films representativos realizados entre 1975 y 2018, focalizando la atención en el denominado «nivel estésico» (Nattiez, 1987). Esta aproximación nos ha permitido establecer una diferenciación entre «espectador performático» y «espectador performativo» y constatar que la actitud de los espectadores cinematográficos que asisten a una performance

musical dentro del propio film nos ofrece unas referencias decisivas sobre los paradigmas de escucha, así como sobre la consideración sociocultural de la experiencia artística.

Palabras clave: filmación musical; performance musical; espectador performático y performativo.

ABSTRACT. The filming of musical performances in fiction cinema has developed in parallel with innovations and technical improvements, but it has also done so as a function of different sociocultural considerations of musical genres or styles. The interrelation of different audiovisual languages, techniques or aesthetics, including those of television, video clips or social networks, have led to more dynamic musical filming, as well as more experimental audiovisual editing.

Apart from the technical consideration of these audiovisual records, the musical interpretations present in contemporary cinema also offer us the possibility of reflecting on the way in which the spectators, within the film itself, observe or interact with the numbers. musicals. Based on the proposals of Chiantore (2021) about the concept of «classical music», the consideration of interpretation as «performance» (Cook, 2013) and the differentiation between «performatic» and «performative» (López Cano, 2008) we have carried out a filmic and sociocultural analysis of representative films made between 1975 and 2018, focusing attention on the so-called «aesthetic level» (Nattiez, 1987). This approximation has allowed us to establish a differentiation between «performatic spectator» and «performative spectator» and to verify that the attitude of the cinematographic spectators who attend a musical performance within the film itself offers us some decisive references on the listening paradigms, as well as on the sociocultural consideration of the artistic experience.

Keywords: Music filming; Musical Performance; Performatic and Performative Audience.

1. LA MÚSICA COMO REPERTORIO, ESCENARIOS, VALORES Y ESCUCHA

Luca Chiantore defiende que la música clásica no solo es un conjunto de obras, sino que se trata de un concepto que incluye, además de un repertorio, una forma de interpretar y compartir esa música, unos espacios donde escucharla, unos códigos

corporales adecuados para esos espacios, una escala de valores estéticos compartidos por quienes conocen esa música, así como una forma de grabar, producir y distribuir ese repertorio (2021: 164). De esta forma, cualquier aproximación al estudio o análisis del registro de una interpretación musical debe valorar no solo la interpretación, sino también los escenarios en los cuales tiene lugar esa filmación y, con el mismo nivel de rigor o importancia, la actitud de los espectadores presentes en el film, tanto en lo referente a su vestimenta, como a su pertenencia a un determinado nivel socioeconómico o etnia social, pero también en todo lo referido a su interacción con la música a nivel actitudinal, gestual o corporal.

Por otra parte, una interpretación musical no solo consiste en los aspectos sonoros resultantes de descifrar la notación de una partitura o accionar uno o varios instrumentos, sino que integra también la gestualidad realizada por los intérpretes, así como los diferentes acontecimientos que tienen lugar durante esa interpretación (Cook, 2013: 319-336). En este sentido, los llamados *performance studies* (Carlson, 1996; Schechner, 2002; Auslander, 2006) han desplazado el objeto de interés desde la obra musical hacia el evento artístico. Además, desde la antropología (Labov, 1972) se ha comenzado a considerar también la performance «como una manera de examinar los procesos sociales» (San Cristóbal, 2018: 212). Singer (1955) defiende que situaciones, denominadas «*cultural performances*», como los conciertos, actuaciones, ritos y ceremonias «constituyen las unidades observables de una estructura cultural» (citado en San Cristóbal, 2018: 212). Jean-Jacques Nattiez (1987) propone tres niveles de análisis para los objetos musicales: poético, estético y neutro. El nivel estético focaliza el interés en todo lo relacionado con la percepción y con las conductas receptivas (Nattiez, 1987; Tagg, 2013: 350-359).

En cualquier caso, es necesario establecer una distinción entre la filmación de una interpretación musical que se realiza o retransmite en directo durante un concierto y una filmación que se construye en una sala de montaje dentro de un contexto cinematográfico de ficción. En este segundo caso, los espectadores no se comportan de forma espontánea, sino que interactúan con la música a partir de lo establecido en el guion. Para acotar esta diferenciación, Philip Auslander (2006) propone denominar performance «documental» al registro de un evento y performance «teatral» a aquellas performances «que son producidas solo para ser grabadas o fotografiadas» (citado en San Cristóbal, 2018: 218). Sin embargo, esta terminología está referida más bien a eventos artísticos que se crean sobre un escenario durante una representación y no tanto al ensamblaje, en una sala de edición audiovisual, de un buen número de planos de un actor que simulaba ser un intérprete mientras se reproduce una música pregrabada. Entre estos planos, filmados desde las más diversas perspectivas, se suelen insertar imágenes de espectadores que, supuestamente, reaccionan a esa interpretación y que en la mayoría de los casos se registran a posteriori, incluso sin la presencia del intérprete o actor, según las indicaciones del guion.

En sentido, me parece más adecuada la terminología introducida por Judith Butler (1998, 2000, 2002), a partir de los llamados «estudios de género», sobre los conceptos «performático» y «performativo». López Cano señala que lo performático «es la puesta en escena de un guion, partitura, plano o discurso previamente establecido», mientras que la performatividad «se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance» (2008: 3). Desde esta perspectiva, a los espectadores presentes en una película que reaccionan no a la interpretación musical, sino en función de la construcción narrativa del film y de sus necesidades expresivas y socioculturales, propongo denominarlos «espectadores performáticos». Por otra parte, aquellos que interactúan con la música de una forma espontánea durante la filmación de un concierto en vivo, pero también quienes presencian esa u otra interpretación en una sala de proyección, en una pantalla de televisión o en un *smartphone*, los voy a denominar «espectadores performativos». Según Butler, «la recurrencia de lo performativo llega a producir realidades sociales nuevas que pueden ser discursivizadas y representarse a través de diversos medios verbales, iconográficos y aún musicales» (citado en López Cano, 2018: 3).

A partir de estos conceptos cabe preguntarse hasta qué punto podemos establecer esas mismas consideraciones y reflexionar sobre los paradigmas de escucha, en función de la presencia de espectadores performáticos dentro del propio film. La respuesta de los espectadores ante un estímulo o interpretación musical puede denotar una determinada ideología, representación y discernimiento estético o incluso una perspectiva de género (Mulvey, 2001).

2. EL ESPECTADOR Y LA PERFORMANCE

Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), el protagonista de *Ma nuit chez Maud* (Eric Rohmer, 1969), asiste en esta película a una ceremonia litúrgica y también a un concierto de violín y piano. La diferente forma en la que están narrados estos dos acontecimientos resulta muy significativa por cuanto permite diferenciar dos maneras de interactuar con una representación y dos tipologías de performance diferentes.

En el primer caso, Jean-Louis sale de su casa, arranca su automóvil y se desplaza por carretera durante un buen trayecto, mostrado con varias elipsis, hasta aparcar al lado de un templo religioso, la basílica de Nôtre Dame du Port en Clermont-Ferrand. Cuando sale del vehículo el sonido de las campanas de la iglesia focaliza nuestra atención al tiempo que la cámara realiza un movimiento ascendente en busca de la fuente sonora. A continuación, vemos al protagonista en la penumbra interior de la iglesia, escuchando con atención al sacerdote en un plano semisubjetivo que se mantiene hasta que concluye la Intercesión. La edición de las imágenes cambia a un plano frontal del sacerdote cuando comienza la doxología

previa al padrenuestro. El cambio de plano no es casual, sino que coincide con la importancia de la esta oración dentro de la estructura litúrgica. Seguidamente, la cámara nos muestra un plano medio corto de Jean-Louis arrodillado, mientras sujeta un libro con las manos y recita el padrenuestro junto con el sacerdote y el resto de los fieles. En ese momento, la planificación del film interrumpe la ceremonia litúrgica para mostrarnos desde un plano subjetivo del protagonista a una mujer joven y atractiva (Marie-Christine Barrault) que se sitúa a su derecha, respetando siempre los *raccords* de posición y mirada. Tras un intercambio de planos, la joven se gira hacia Jean-Louis con un semblante molesto por cuanto ha detectado que está siendo observada. La escena continúa alternando los dos planos, siempre desde la subjetividad de Jean-Louis y solo regresamos a la ceremonia cuando el sacerdote comienza a entonar el Agnus Dei. Poco después, los devotos abandonan la basílica y se dispersan por las calles.

La presencia de los feligreses y su interacción con el sacerdote confieren veracidad al culto litúrgico. No se entendería como ceremonia una misa pronunciada por un sacerdote en un templo vacío. Por este motivo, la cuidadosa planificación cinematográfica no solo nos muestra la entrada y salida de los fieles en el templo, sino también su participación en los rezos y en los movimientos rituales. En este sentido, podríamos concluir que la filmación responde a una performance «teatral», según la terminología establecida por Auslander. Sin embargo, cabe preguntarse si los fieles son, en realidad, creyentes o si solo se trata de actores que representan un papel de la misma forma que Jean-Louis muestra su atracción narrativa hacia la joven desconocida en la parte final de la secuencia. Obviamente, el protagonista está interpretando un papel tanto en su devoción religiosa como en su interés amoroso hacia la mujer y por ese motivo no podemos considerar sus reacciones como espontáneas ni naturales, sino que responden a las necesidades expresivas del guion de la película. Por esta particularidad es más adecuado definir la participación del protagonista y de los fieles como una performance «performática».

Por otra parte, en la escena en la que Jean-Louis asiste a un concierto no encontramos ningún tipo de interacción equivalente entre los músicos y los espectadores. La secuencia comienza mostrándonos cómo el público se introduce en el teatro desde un lejano plano general exterior que nos impide reconocer a los asistentes. De hecho, la cámara se sitúa al otro lado de la calle y algunos vehículos atraviesan el plano en ambas direcciones, dificultando la visión. A continuación, nos muestran el interior del recinto en el que una acomodadora señala los asientos de Jean-Louis y su acompañante. Cuando Vidal (Antoine Vitez) levanta su mirada la cámara realiza un movimiento ascendente subjetivo (simétrico o equivalente al que nos mostraba las campanas de la iglesia) que recorre los palcos y que finaliza en la lámpara situada en el centro del techo con cuyo apagado se anuncia el inicio del concierto. En ese instante suenan unos aplausos y de forma abrupta

cambiamos a un plano de conjunto de los dos intérpretes (Léonide Kogan y un pianista desconocido), situados ya en posición sobre el escenario. En ningún momento nos muestran cómo han alcanzado esa posición. Ambos músicos miran hacia la cámara, esperando una indicación para comenzar el «Allegro moderato» de la *Sonata en sib mayor* K. 378 de W. A. Mozart. Tras esta ruptura de la cuarta pared o de la invisibilidad de la producción, el plano se mantiene fijo con una aspiración documental durante toda la breve interpretación musical, sin ningún inserto que nos muestre la actitud de los espectadores mientras escuchan la música. Un nuevo corte brusco nos lleva, mediante una inesperada y desconcertante elipsis, a un restaurante en el que Jean-Louis y Vidal están cenando después del concierto. Ni siquiera nos han mostrado el final de la actuación, ni los aplausos, ni a los espectadores abandonando el teatro.

Esta aspiración «documental» provoca la ausencia de interacción entre el público y los músicos y propicia una desconexión expresiva y narrativa de la interpretación musical y una falta de veracidad cinematográfica. En ningún caso tenemos la sensación de estar escuchando la música desde la perspectiva subjetiva de Jean-Louis, ni tampoco podemos saber qué tipo de reacción le produce la escucha, ni cuáles son sus gestos corporales o si se ha fijado en otra joven atractiva sentada a su lado o unas butacas más adelante. En ningún momento participa de la liturgia musical, como sí que lo había hecho en la iglesia. Por este motivo, y a pesar de la numerosa presencia de espectadores en el teatro antes de que comience la interpretación, no podemos definir la representación musical como «performativa», sino que más bien debemos hablar de una performance «documental» de un número musical, desconectada de sus espectadores. De hecho, esta falta de interacción entre los intérpretes y el público cuestiona la propia definición de performance musical. Philip Auslander defiende que pensar la música como performance es, ante todo, relacionar a los intérpretes con sus espectadores (citado en Cook, 2013: 336).

3. LA OBRA ARTÍSTICA COMO CENTRO DE INTERÉS

En *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991) encontramos interpretaciones musicales editadas de una forma muy comedida. El planteamiento del film contrapone las ideas artísticas de Monsieur de Sainte Colombe (Jean-Pierre Marielle) a las del célebre Marin Marais (Gérard Depardieu). Sainte Colombe, marcado por la prematura e inesperada muerte de su esposa, considera la música como algo místico y trascendental por lo que renuncia a la fama y al contacto con otros músicos, mientras que el joven e impetuoso Marais tiene como objetivo entrar al servicio de la corte de Louis XIV como forma de conseguir el reconocimiento artístico y la notoriedad social.

Al margen del controvertido rigor historiográfico y musicológico, este planteamiento está representado en la película mediante dos estéticas visuales muy contrastadas. Las interpretaciones de M. de Sainte Colombe están filmadas con una iluminación muy intimista, a modo de claroscuro (Imagen 1), mientras que la *Marche pour la cérémonie des Turcs*, de Jean-Baptiste Lully, la única obra interpretada o ensayada en la corte, se presenta iluminada en clave alta (Imagen 2), destacando a todos los músicos, pero también el pan de oro de la artificiosa decoración barroca palaciega¹.



Imagen 1. *Le tombeau des regrets*.

Fuente: Corneau, 1991.



Imagen 2. *Marche pour la cérémonie des Turcs*.

Fuente: Corneau, 1991.

Sin embargo, existe una misma consideración sociocultural que comparten tanto la intimidad austera de la humilde cabaña en la que Sainte Colombe interpreta su música como la artificiosidad de la corte de Louis XIV, pero también la iglesia en la que escuchamos las *Leçons de ténèbres* de François Couperin. En ninguno de estos escenarios encontramos espectadores o feligreses que estén escuchando la música o interactuando con ella. Lo más parecido a un espectador se corresponde con los emisarios del rey valorando las cualidades musicales de Sainte Colombe o con el inexperto Marin Marais escuchando a escondidas las armonías del violagambista debajo de su cabaña. En ambos casos se trata de planteamientos narrativos que poco tienen que ver con la experiencia auditiva del espectador sin conocimientos musicales que asiste a una sala de conciertos. Ningún personaje del film se prepara para ir a escuchar música, ni accede a un recinto, ni aplaude, ni observa con atención o mueve su cuerpo durante la interpretación musical. Es más, en la mayoría de las ocasiones la disposición de los músicos en el encuadre fílmico niega incluso la presencia de un espectador u observador exterior (Imagen 3), algo que contradice incluso una práctica habitual en las pinturas sobre músicos en las que se deja un espacio y el mejor campo visual disponible para la observación del espectador (Imagen 4).

1 Esta secuencia se filmó, en realidad, en uno de los salones del Hôtel de Toulouse, en París.



Imagen 3. Disposición circular de los músicos. Imagen 4. *Sextet*, 1768, Louis-Michel van Loo.

Fuente: Corneau, 1991.



Fuente: Louis-Michel Vanloo (The State Museo Hermitage)

Es decir, la planificación de la interpretación musical en la película –pero también su filmación– prioriza el concepto de obra artística por encima de los procesos de recepción y escucha. Esta ausencia de espectadores no es casual, sino que responde más bien a una consideración musical que, paradójicamente, se corresponde más con el ámbito institucional o académico del momento en el que se realizó el film que con el pensamiento musical de finales del siglo XVII, época en la cual se sitúa la acción.

[...] el rol de la academia no es simplemente producir artistas y nutrir el «talento», sino también institucionalizar una forma familiar de pensar la música: como la creación de genios compositores, encarnados en partituras sagradas (textos custodiados religiosamente por los expertos musicales), fiel y sensiblemente interpretadas por artistas dotados de talento para públicos reverentes guiados por críticos iluminados. (Fritz, 2014: 64)

Según la consideración sociocultural asumida en *Tous les matins du monde*, solo los propios intérpretes y los emisarios del rey, que también son músicos, están capacitados para experimentar esa significación y esa experiencia trascendente. En este sentido, la película de Alain Corneau parece mostrarse como heredera de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Strauss & Huillet, 1968), un film que pretendía revertir la mitología construida en torno al cantor de Leipzig mediante una rigurosa historiografía musical y un lenguaje cinematográfico renovado a partir de unos planteamientos humanistas y marxistas cercanos a la *Nouvelle vague* francesa. La pareja de realizadores de origen francés pretendía buscar una filmación más «verdadera» eliminando todo artificio de la interpretación musical y evitando la falsedad de las secuencias editadas protagonizadas por actores no músicos en el cine *mainstream*. Todas las interpretaciones de esta película se registraron en vivo con actores-músicos, como Gustav Leonhardt o Nikolaus Harnoncourt, y están

filmadas en un único plano o plano secuencia, sin ningún inserto posterior y sin la presencia de espectadores que estén observándolas, pero dejando libre el espacio adecuado para un observador exterior (Sanjuán Mínguez, 2020).

En este sentido, aunque las interpretaciones de M. de Sainte Colombe en *Tous les matins du monde* parecen aspirar a la «verdad» de la performance «documental», no podemos obviar que Jean-Pierre Marielle no sabe tocar la viola da gamba y solo se dedica a fingir su interpretación a partir de un *playback* realizado con la grabación efectuada por Jordi Savall. Esta circunstancia se contradice en gran medida con los planteamientos artísticos e ideológicos del film.

4. LA ASPIRACIÓN A LA VERDAD ARTÍSTICA

Si la filmación musical resulta más «verdadera» al ser registrada en un único plano, sin cortes de edición, la presentación de la canción «Dwa Serduszka» («Dos Corazones»), escrita por Marcin Masecki, en *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018) aspira también a esta pretensión. Tras haber emigrado de Polonia por motivos políticos, Zula (Joanna Kulig) actúa en la sala L'Éclipse, acompañada por unos músicos y con su amante Wiktor (Tomasz Kot) al piano. La canción, presentada en un arreglo *jazz*, está filmada en un único plano secuencia circular panorámico que abarca 360 grados y que comienza mostrando a los músicos (trompeta, saxofón, contrabajo y batería), situados sobre el escenario de una forma estratégica. Al igual que sucede en la filmación de los números finales del *Magnificat* en re mayor, BWV 243, y en la cantata *Am Abend aber desselbigen Sabbats* BWV 42, ambas obras de Johann Sebastian Bach, registradas en *Chronik der Anna Magdalena Bach*, los músicos no se colocan según su disposición habitual sobre el escenario, sino en función de su entrada en el encuadre cinematográfico (Sanjuán Mínguez, 2020: 238-241).

La solista comienza a cantar justo cuando entra en el plano, con una toma frontal corta que se mantiene mientras continúa el movimiento circular de la cámara (Imagen 5). La iluminación de la sala permanece en todo momento en clave baja, resaltando así la figura de la intérprete con un foco que centra la atención visual y musical en ella. Hacia el final de la canción vemos a la protagonista de espaldas y es entonces cuando podemos observar a unos espectadores performáticos, un tanto desenfocados, que la escuchan concentrados e inmóviles en silencio, sentados alrededor de unas mesas, pero también de pie, justo delante de la barra situada al fondo de la sala (Imagen 6).



Imagen 5. Zula canta «Dwa Serduszka».

Fuente: Pawlikowski, 2018.



Imagen 6. Los espectadores, atentos y concentrados.

Fuente: Pawlikowski, 2018.

La secuencia combina diferentes conceptos fílmicos y musicales. La edición audiovisual prioriza el contenido musical, pero también nos indica que el público es necesario por cuanto forma parte de la performance. Y no podemos obviar un detalle muy significativo: los espectadores, de los cuales suponemos que en su mayoría no tienen una formación musical específica, están viviendo una experiencia trascendente, inefable y extática por cuanto su actitud es más propia de un auditorio de música clásica que de la sala en la cual tiene lugar la interpretación. En ningún momento los vemos conversar entre ellos o beber de las copas que tienen en sus mesas. La planificación fílmica confiere un sentido artístico, ritual y sociocultural a una música que, en un principio, se suele escuchar con una actitud más distendida. En cierta forma, esta secuencia no solo aspira a mostrar la aparente veracidad de la interpretación, sino que también está intentando legitimar el contenido artístico de la música en función de los estereotipos y rituales de escucha etnocentristas asociados a la música clásica. En este sentido, resultan muy significativas las simetrías con la filmación que Bruno Monsaiegeon realizó en vivo en 2013, en la sala de la Filarmónica de Berlín, del recital ofrecido por Grigori Sokolov. El violinista y realizador francés señala que acordó con el pianista de origen ruso (no muy partidario de los registros audiovisuales) una filmación sin edición, con iluminación en clave baja y sin ningún elemento que distrajesse la atención de la música (Monsaiegeon, 2014)². Sin embargo, no podemos olvidar que, al igual que sucedía en *Tous les matins du monde*, en *Cold War* el número musical está filmado en playback a partir de un registro sonoro previo. Aunque en esta ocasión la actriz cuenta con una sólida formación musical que le ha permitido

² «The filming was made live with 7 cameras, with no retakes and with nothing to detract from his total concentration, which is directed solely at the music».

registrar la parte vocal de la grabación, no es menos cierto que la secuencia fílmica es un constructo artificial, al menos desde la perspectiva de la performance musical.

La filmación de «Hang Me, oh Hang Me», la canción folk con la que comienza el falso biopic *Inside Llewyn Davis* (Ethan & Joel Coen, 2013) presenta algunas similitudes con la puesta en escena de «Dwa Serduszka». La secuencia está ambientada en 1961, en la cafetería The Gaslight, con una iluminación en clave baja muy cuidada, atravesada por unos focos situados de una forma estratégica. Esta ambientación invita a focalizar el interés en el contenido sonoro, difuminando los aspectos visuales de la performance. El protagonista (Oscar Isaac) aparece en un plano corto en semipenumbra durante buena parte de la interpretación (Imagen 7). A mitad de la estrofa se produce un corte en la edición para mostrarnos un contraplano en el que vemos al público escuchando con gran atención. Poco antes de la segunda estrofa se inserta un plano medio de un espectador tan absorto en la música que ha olvidado desprender la ceniza del cigarrillo que sostiene sobre su mano izquierda. A continuación, volvemos al plano medio corto del intérprete, pero con la cámara situada en una posición más elevada y poco después encontramos un inserto de una joven que también escucha de una forma concentrada, con la mirada elevada hacia el músico (Imagen 8). Antes de finalizar la actuación, encontramos nuevos insertos y una vuelta al plano corto inicial, con el que finaliza la canción.



Imagen 7. Llewyn Davis.

Fuente: Coen, 2013.



Imagen 8. Una joven escucha con atención.

Fuente: Coen, 2013.

Al contrario de lo que sucedía en *Cold War*, en esta filmación existe un proceso de edición de las imágenes que fractura la continuidad visual de la interpretación musical. Los insertos cuestionan el sentido «documental» y parte de la supuesta «veracidad» de la interpretación. Sin embargo, esta planificación no es casual, sino que responde a las necesidades expresivas, narrativas y artísticas implícitas en el film. Los primeros insertos nos muestran a unos espectadores inmóviles, concentrados en la música en una actitud propiciada por el largo plano fijo inicial sobre el intérprete. Además, los planos del público confirman la necesidad de los espectadores en la performance musical. Al igual que sucedía en *Cold War*, los espectadores performáticos de *Inside Llewyn Davis* no se comportan según los

rituales de escucha propios de la música popular urbana, sino que adoptan patrones de comportamiento inherentes, de forma sociocultural, a la música clásica. Simon Frith señala que «[...] la medida para un buen concierto clásico es la atención e inmovilidad del público mientras que un concierto de rock se mide por la respuesta corporal del público» (citado en Cook, 2013: 308). No solo nos encontramos ante un falso biopic, sino que también es «falsa» la forma de escuchar el folk.

5. LA ESCUCHA COMO RITUAL SOCIOECONÓMICO

Las representaciones musicales ocupan un lugar destacado como ritual social en *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993), una película basada en el libro de Edith Wharton del mismo título que critica los privilegios y las convenciones sociales de la alta sociedad de su tiempo. Al igual que la novela (Wharton, 2020), la película comienza con la representación de *Fausto*, la ópera escrita por Charles Gounod que había sido estrenada en París en 1859. Wharton sitúa la acción en la Academy of Music de Nueva York a comienzos de los años setenta del siglo XIX, una sala que había sido inaugurada cinco años antes del estreno de *Fausto* y que acabaría siendo demolida en 1926 después de haberse transformado en un teatro de *vaudeville*.

Los créditos iniciales de la película, diseñados por Elaine y Saul Bass, se presentan sobre un arreglo de la obertura de la ópera, realizado por Elmer Bernstein, con la superimpresión de textos victorianos y de flores que se abren, haciendo alusión al argumento de la ópera, pero también al contenido narrativo del film. La acción comienza con «Il se Fait tard!», el dueto de amor entre Margarita y Fausto correspondiente a la parte final del tercer acto de la ópera que se presenta en su versión italiana tal y como describe la novela. Lo primero que llama la atención, además del hecho de que todos los espectadores sean caucásicos y de mediana edad, es el cuidado y elegante vestuario que llevan todos los asistentes como medio de hacer notar sus posibilidades económicas o la situación social en la que se encuentran o a la que pretenden aspirar: trajes o vestidos impecables, camisas blancas planchadas y almidonadas, pajaritas de color crema, flores en la solapa y deslumbrantes joyas.

Al comienzo de la secuencia, los espectadores escuchan la música en silencio, de una forma atenta y sin ningún tipo de movimiento corporal. Algunos de ellos utilizan unos anteojos para focalizar la atención sobre los cantantes. El uso de binoculares es frecuente en el cine desde los primeros años del sonoro cuando la presencia de los espectadores dentro del propio film adquiere una importancia decisiva a nivel narrativo y sociocultural. Lo encontramos, incluso, en biopics sobre músicos o intérpretes como *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937), *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947), *A Song to Remember* (Vidor, 1945) o *Interlude* (Douglas Sirk,

1957). En estos filmes es el público femenino quien los utiliza casi en exclusiva, revelando la visión patriarcal y machista del arte fomentada por el Código Hays: solo el público masculino se muestra capaz de comprender la música mientras que sus acompañantes femeninas se dedican a mirar por los binoculares en la búsqueda de distracciones (Sanjuán Mínguez, 2022).

Sin embargo, lo más significativo de esta secuencia reside en el hecho de que durante la representación operística muchos espectadores comienzan a murmurar sobre la presencia de la condesa Olenska y no muestran ningún tipo de reparo en cambiarse de localidad para facilitar estas conversaciones, cuestionando los rituales de escucha atenta de la música. Los espectadores performáticos que nos propone el film de Martin Scorsese no pretenden revelarnos la consideración artística y trascendente de la música, sino que nos muestran cómo la clase aristocrática utiliza el arte como trasfondo para sus rituales sociales y económicos. De hecho, estas conductas parecen ser inherentes a las salas más distinguidas. John Rink señala que en un dibujo que representa la inauguración del Queen Hall de Londres en 1893 el público, mayoritariamente masculino, conversaba de forma animada durante la representación. William Weber señala la importancia que tuvo la música en el acercamiento de la burguesía a los terratenientes: fue algo decisivo para la vida familiar de la clase media y para los ritos de cortejo y sociabilidad que comenzaban a integrar a la burguesía con las familias capitalistas terratenientes (citado en Fritz, 2014: 53). Wharton deja entrever en su novela que las conversaciones eran frecuentes durante la representación, pero que siempre cesaban en los palcos durante el aria de Margarita. Martin Scorsese adapta fielmente esta consideración y, tras el aria de la protagonista, la música de Gounod pasa a un segundo plano e incluso acaba siendo reemplazada por la música incidental de Elmer Bernstein que se superpone a ella mientras los protagonistas realizan sus ritos sociales y se desarrolla el contenido narrativo del film. De esta forma, a partir de las descripciones detalladas de Edith Wharton, Scorsese nos muestra cómo el paradigma de la escucha atenta puede ser también un subterfugio que esconde toda una serie de rituales sociales y económicos que solo pueden tener lugar en un escenario privilegiado, inaccesible para las clases medias.

6. LOS ESPECTADORES TOMAN LA PALABRA

Al comienzo del biopic sobre Charles Chaplin dirigido por Richard Attenborough en 1992, el cómico británico narra como su madre Hannah perdió la voz en 1894 durante una actuación en un pequeño teatro de variedades situado en Aldershot, Hampshire. La planificación de la secuencia fílmica desplaza el centro de interés desde la música hacia los espectadores. El número comienza con el niño Chaplin apoyado en una escalera situada entre bambalinas, mirando

al escenario mientras mueve la cabeza al ritmo de la música en la introducción orquestal. El siguiente plano, desde la mirada subjetiva del joven Charlie, nos muestra a su madre (interpretada por Geraldine Chaplin) saliendo al escenario mientras canta el comienzo de «Honeysuckle and the Bee». Al contrario de lo que sucedía en los ejemplos previos, los espectadores que escuchan esta interpretación no se presentan inmóviles, difuminados en una penumbra, ni tampoco se muestran absortos en una actitud contemplativa hacia la interpretación musical. Los numerosos insertos del público a lo largo del número nos muestran diferentes actitudes y comportamientos críticos ante la interpretación musical.

El primer inserto nos presenta a unos espectadores en el palco corrido de la primera planta, mejor iluminados incluso que la cantante sobre el escenario. Permanecen de pie y murmuran entre ellos y, mediante unos gestos muy evidentes, se muestran contrariados por la actuación. A pesar de que tanto los hombres como las mujeres llevan gorra o sombrero y corbata, el aspecto físico y sus actitudes se relacionan más con una clase humilde o trabajadora que con la clase media que pretenden aparentar. En los siguientes planos escuchamos pedorretas, vemos a gente bostezando y señores durmiendo sobre una silla, mientras unos soldados ebrios intentan sobrepasarse con dos mujeres jóvenes. En los planos generales, la platea está ocupada casi en su totalidad por soldados de casaca roja, acompañados por damas que intentan parecer muy elegantes, mientras que al fondo vemos una barra en la que se sirven bebidas alcohólicas. Los espectadores de la platea no se muestran alineados desde sus butacas, sino que conversan entre ellos e incluso se giran, mostrando una actitud despreocupada o desinteresada hacia la interpretación musical. El malestar se acrecienta según avanza el número y algunos espectadores, de ambos sexos, comienzan a proferir abucheos, exclamaciones e insultos: «Can't hear you, love!»; «Come on, get ton with it!»; «Get off!»; «Silly woman! Get off, you silly cow!». En esos momentos, vemos en un plano medio al director de orquesta, desconcertado, incapaz de revertir la situación. La música se detiene y Hannah se lleva las manos al cuello para indicar que ha perdido su voz. Los espectadores de la platea se muestran muy contrariados y comienzan a lanzarle las almohadillas de sus asientos a la cantante. La situación cambia de forma radical cuando el joven Chaplin sale al escenario para reemplazar a su madre: el público le ovaciona, los soldados se balancean acompañando la canción y los espectadores del palco le lanzan monedas para mostrar su satisfacción.

La planificación de la secuencia prioriza el contenido narrativo sobre la performance sonora. Los numerosos insertos y cambios de perspectiva que fragmentan el discurso musical pretenden mostrar no solo las limitadas cualidades musicales de Hanna, sino sobre todo su fragilidad psicológica. Sin embargo, los planos de los espectadores nos permiten establecer una serie de observaciones, relacionadas con la performance musical y con la consideración sociocultural de

la música, asociada a los teatros de variedades y a las músicas populares urbanas. En primer lugar, el público se sitúa en el teatro según su consideración social. Los militares, y sus acompañantes femeninas, gozan de una situación privilegiada, mientras que las clases humildes ocupan el palco corrido, intentado aparentar una mejor situación de aquella en la que viven. Por otra parte, el generoso consumo de alcohol propicia unas actitudes más desinhibidas y fomenta unas distracciones que desvían la atención de la interpretación musical, que en ningún momento se considera como una experiencia trascendente que haya que escuchar con atención y en silencio. De hecho, los espectadores interactúan con el número musical de una forma crítica y desinhibida: lo abuchean y desapruaban cuando no les gusta, e incluso dejan de prestarle atención, pero lo ovacionan y corean los estribillos cuando les satisface.

En este número musical encontramos, a partir de la definición de Chiantore, una asociación directa entre un tipo de comportamiento, un determinado tipo de recinto y un repertorio específico centrado en la música popular urbana. De esta forma, se produce un marcado contraste entre la observación de una interpretación de música clásica, como la que encontramos en *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937) o *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947), y la manera crítica y participativa en la que se contempla la música popular. Este contraste refleja la ruptura entre lo artístico y lo popular, un hecho manifiesto en el cine desde las directrices del código Hays.

Por otra parte, en las actuaciones musicales de *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), un film difícil de clasificar, encontramos otro diferente paradigma de escucha musical en el que un nutrido grupo de espectadores, en su casi totalidad femenino y joven, interactúa de forma corporal, gestual y vocal con las canciones interpretadas por The Beatles. En la última parte del film, el cuarteto británico se desplaza, perseguido frenéticamente por un numeroso grupo de fans, hasta unos estudios televisivos en los que interpretan «Tell Me Why», «If I Fell» y «She Loves You», enlazadas a modo de popurrí. La cámara nos muestra los detalles previos al concierto y vemos incluso cómo se cambian de ropa entre bambalinas. Nada más comenzar la actuación las fans les ovacionan, abren la boca asombradas, elevan los brazos agitando pañuelos y gritan levantadas de sus asientos, impidiendo incluso escuchar la música con claridad (Imagen 9). Algunas chicas se llevan las manos a la cabeza, unas pocas saltan, otras enfervorizadas parecen sufrir espasmos. Solo algunas de ellas, muy pocas, escuchan atentas sobrepasadas por la emoción, a punto de desmayarse, siguiendo el ritmo de la música con la cabeza. La música resulta tan contagiosa que hasta el realizador televisivo es incapaz de permanecer inmóvil en su cabina y reacciona corporalmente a la interpretación, mientras realiza su trabajo (Imagen 10). La edición audiovisual potencia un discurso pop, alejado del lenguaje *mainstream* cinematográfico, mediante cortes, zooms y panorámicas muy

rápidas, pero también mostrando a los músicos en frecuentes primeros planos, algo más propio de la televisión que de una sala de conciertos.



Imagen 9. Las espectadoras de The Beatles.

Fuente: Lester, 1964.



Imagen 10. El realizador se mueve con la música.

Fuente: Lester, 1964.

La cuestión decisiva respecto a esta secuencia es si el público femenino que interactúa con la interpretación musical lo hace de una forma espontánea (performativa) o si, por el contrario, reacciona según las indicaciones realizadas por el director de la película (performática). Aunque lo más probable es que en este caso se combinen las dos circunstancias, lo cierto es que en *The Beatles: Eight Days a Week. The Touring Years*, el documental de Ron Howard estrenado en 2016 sobre los primeros años del cuarteto británico, el público femenino se comporta de una forma similar a la película de Richard Lester. En los conciertos filmados en directo, como por ejemplo los que tuvieron lugar en el ABC Cinema de Manchester (20 de noviembre de 1963) o en el programa de televisión de Ed Sullivan (CBS) (9 de febrero de 1964), seguido por 70 millones de norteamericanos en sus hogares, encontramos los mismos gritos, ovaciones, saltos y espasmos, aunque en este último caso estas manifestaciones fervorosas se producen al final de «All My Loving». Estas actitudes nos llevan a considerar que las espectadoras que presencian las actuaciones de The Beatles dentro de *A Hard Day's Night* son performativas.

Los propios intérpretes propiciaban la escucha activa del público. En el concierto ofrecido en el Coliseum de Washington (11 de febrero de 1964) Paul McCartney anima a los espectadores a participar: «Nos encantaría que os unierais a nosotros dando palmas y marcando el ritmo con los pies» (Howard, 2016: 23.49”-24.16”). En este mismo documental, un periodista les pregunta por qué todo el mundo grita enloquecido durante sus conciertos, a lo que John Lennon responde, utilizando un símil deportivo: «No lo sé, no tengo ni la menor idea. Cuando marcan un gol, la grada se pone a gritar. Cuando nosotros movemos la cabeza, es como si marcáramos un gol. Ahí es cuando más gritan, ¿me entiendes?» (Howard, 2016: 8.58”-9.21”). Sin embargo, lo más significativo es la respuesta que

ofrecen cuando les preguntan: «¿Qué lugar ocuparán The Beatles en la historia de la cultura occidental?» (22.40”). Paul McCartney responde: «Será una broma, ¿no? Esto no es cultura. Es pasar un buen rato» (22.52”). McCartney asume de forma tácita que la fractura entre lo culto y lo popular sigue vigente: la música clásica se considera como algo serio, de gente adulta, que hay que escuchar de forma concentrada y en silencio, mientras que sus canciones no persiguen otro propósito que divertir a los más jóvenes, tal vez de una forma deportiva, y todo está permitido mientras suena su música.

En ocasiones, una película mostraba esta fractura entre lo culto y lo popular mediante la confrontación dialéctica entre dos paradigmas receptivos. En *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941) la cantante Sugarpuß O’Shea (Barbara Stanwyck) invita al profesor Bertram Potts (Gary Cooper) a una actuación en la que interpreta un *boogie boogie* en un cabaret. Potts, que pretende escribir junto con otros colaboradores una enciclopedia del saber, entra en la sala vestido de una forma impecable y se muestra en todo momento fuera de lugar. Mientras que el público bebe alcohol de una forma despreocupada y se levanta de sus mesas para bailar e interactuar corporalmente con la música, el profesor permanece inmóvil sentado junto a un vaso de leche y tomando notas sobre la actuación. En un determinado momento Potts tiene que esforzarse para reprimir un movimiento involuntario de su mano izquierda que había comenzado a moverse al ritmo de la música. Esta situación es análoga a la que habíamos encontrado en *Moonlight Sonata* cuando la chica que acompaña a un espectador invidente tiene que sujetar su mano porque él se había dejado llevar por la música y no podía percatarse de que todos los demás espectadores permanecían concentrados e inmóviles (Sanjuán Mínguez, 2022).

Si en la película de Lothar Mendes se reprime el movimiento corporal, o «corporización» como lo denomina López Cano (2008), en función del tipo de repertorio musical interpretado y de sus rituales de escucha, en *Ball of Fire* la represión del movimiento se hace para evitar dejarse llevar por la cultura popular, por el ritmo contagioso del *boogie boogie*, y así mantenerse fiel a unos principios sociales y culturales. Se trata, pues, de un problema de identidad en función de los rituales asimilados de escucha musical.

7. LA CUESTIÓN ÉTNICA

Los espectadores también pueden participar de una forma activa en la interpretación musical acompañando con palmadas o con movimientos corporales que implican levantarse del asiento, e incluso cantando o tarareando tal y como sucede en *Bessie* (Dee Rees, 2013), un biopic sobre la cantante Bessie Smith. En los números musicales de esta película la separación entre artista y espectadores es algo difusa por cuanto todos los presentes participan de la performance musical

y disfrutaran con ella (Imágenes 11 y 12). No encontramos «espectadores» que permanezcan inmóviles en sus localidades y que solo se dediquen a observar en silencio y con atención la música. Tampoco hay ningún espectador que contemple la interpretación a través de unos binoculares. Sería algo insólito en este contexto por cuanto la música se entiende como un acontecimiento participativo, mientras que la contemplación es algo que asociamos, ritual y etnocéntricamente, a otro repertorio, a otra situación geográfica, a otras salas y a un estrato social diferente. Al margen de la consideración performática de los espectadores, los numerosos insertos con planos de los oyentes durante toda la secuencia inciden en la importancia de las reacciones del público durante la interpretación musical. Esta participación ofrece un fuerte sentido de comunidad a nivel social, identitario y cultural.



Imagen 11. Los espectadores participan.

Fuente: Rees, 2013.



Imagen 12. Palmadas y movimientos corporales.

Fuente: Rees, 2013.

Sin embargo, el caso más controvertido, en lo relativo a los espectadores performáticos que se presentan en un film, lo encontramos en *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), una película que narra la gira realizada por el pianista jamai-coamericano Don Shirley (Mahershala Ali) en 1962 por el sur de los Estados Unidos, atravesando la llamada línea Mason-Dixon que separaba la libertad de la esclavitud. El título de la película alude a una guía de carreteras que indicaba a la población negra que viajaba por Estados Unidos en qué establecimientos o lugares de esparcimiento iba a ser bien recibida para evitar así conflictos con los residentes blancos. A pesar de sus incuestionables cualidades musicales como pianista y compositor –Stravinsky dijo de él que «su virtuosismo es digno de los dioses» (Riaño, 2019)–, Shirley no consiguió abrirse camino en el mundo de la música clásica debido al color de su piel, de forma análoga a Nina Simone. Esta circunstancia nos revela también lo compartimentadas que están a nivel étnico y socioeconómico las diferentes prácticas musicales.

La música que interpreta Shirley en la película, escrita por Kris Bowers, se encuentra más cercana al *jazz* que al repertorio clásico, aunque combina recursos

compositivos y una instrumentación más propia de la música centroeuropea: piano, violonchelo y contrabajo. Aunque este eclecticismo sonoro, junto con el hecho de que los otros dos músicos sean caucasianos (Imagen 13), nos puede llevar a pensar que el film apuesta por una utópica integración étnica y cultural, lo cierto es que la presencia de los espectadores en las diferentes interpretaciones musicales a lo largo del film cuestiona esta aspiración. La primera actuación de Don Shirley tiene lugar en Pittsburg, en una residencia aristocrática en la que espectadores caucasianos escuchan inmóviles en silencio y con gran atención (Imagen 14). Solo una mujer joven situada de pie detrás del violonchelista mueve su cabeza de una forma discreta hasta que reprime este movimiento en función del comportamiento de los demás. Al final de la interpretación los espectadores performáticos aplauden, mostrando su satisfacción y ofreciendo al pianista jamaicoamericano su reconocimiento y aprobación. De hecho, la utilización del paradigma de escucha de la música clásica en un contexto en el que encontramos a un pianista de color interpretando música que no es clásica para un público aristocrático implica un reconocimiento social y cultural mucho mayor que los aplausos producidos al final de la pieza.



Imagen 13. Shirley y sus músicos.

Fuente: Farrely, 2018.



Imagen 14. Espectadores blancos, concentrados.

Fuente: Farrely, 2018.

Shirley continúa su gira ofreciendo conciertos en Hanover (Indiana), Kentucky, Raleigh (Carolina del Norte), así como en otras ciudades del sur de Norteamérica como Baton Rouge, Jackson o Birmingham (Alabama). La realización cinematográfica se centra en los intérpretes y mantiene a los espectadores en una penumbra difuminada, sin reconocer su importancia en la performance musical. La ausencia de ruidos, movimientos o exclamaciones nos lleva a suponer que estos espectadores escuchan también en silencio, concentrados en la interpretación musical, aunque no podamos precisar en ningún momento su condición social, étnica o económica. A pesar de las diferencias geográficas, étnicas y culturales propias de los diversos escenarios en los que transcurre la película, *Green Book* se limita a mostrarnos a unos espectadores sin personalidad que comparten un único

paradigma de escucha que no parece corresponderse con la música interpretada ni tampoco con la condición social o étnica de las localizaciones o escenarios en los que discurre el film. La película de Peter Farrelly refleja el cambio de paradigma desde una cultura musical participativa a otra basada en la asistencia a conciertos, tal y como describe Nicholas Cook (2013: 349). En este sentido, *Green Book* reutiliza unos rituales de escucha etnocéntricos y clasistas a través de la presencia de los espectadores performativos. Y lo hace de forma contraria a su aparente aspiración integradora de los contenidos narrativos a nivel étnico y social. Tal y como afirma Laura Mulvey, «el aparato cinemático no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva» (2011: 22).

De hecho, la familia del pianista ha criticado que la película es solo un homenaje a Tony Lip (Viggo Mortensen), el chófer y guardaespaldas de Shirley de origen italoamericano que había trabajado como guardia de seguridad en la sala Copacabana de Nueva York. Edwin Shirley afirma que su tío está descrito en el film como alguien «desconectado de la comunidad negra», mientras que su sobrina Maureen asegura que la película «no es más que la versión de un hombre blanco de lo que es la vida de un hombre negro» (Danielle, 2020). Tal vez no haya una mejor definición para referirse a la consideración de los espectadores performativos en *Green Book*.

8. LA UTOPIA DE UN PÚBLICO HETEROGÉNEO

En 1975 se estrenó *Trollflöjten*, la adaptación cinematográfica dirigida por Ingmar Bergman de *Die Zauberflöte*, la ópera escrita por Wolfgang Amadeus Mozart en 1791. El director sueco realizó la filmación a partir de un registro sonoro previo, priorizando el contenido narrativo de la obra mediante la inclusión de subtítulos en sueco del texto cantado. Al comienzo de la película, mientras suena la obertura escrita por el compositor austríaco, Bergman decide mostrarnos unos primeros planos de unos espectadores que, supuestamente, están presenciando la representación. Lo que en un principio se podría considerar como una simple estrategia para evitar mostrar la pantalla vacía, ante la ausencia de músicos en el foso orquestal, se convierte en un significativo hallazgo en lo referente a los paradigmas de escucha.

El director sueco pretende trasladarnos con estas imágenes la fascinación que produce la música de Mozart en quienes la escuchan. Los primeros planos de cada espectador permiten contemplar con detalle sus expresiones faciales y empatizar con ellos de una forma mucho más precisa que cuando se nos muestran como una colectividad desde un plano de conjunto. Todos los espectadores, entre los que se encuentran el propio Bergman y Sven Nykvist, su director de fotografía, escuchan la obertura concentrados y en silencio, tal y como se espera del paradigma de

escucha de la música clásica. Sin embargo, el planteamiento de Bergman resulta innovador y acaba subvirtiendo este paradigma desde diversas perspectivas. En primer lugar, los planos cortos nos permiten también reconocer y diferenciar a cada uno de los asistentes e individualizar así el proceso de escucha. Podemos observar que, en realidad, cada espectador está experimentando la música de Mozart de una forma diferente, desde la fascinación, el asombro, la melancolía o la sorpresa hasta incluso un cierto distanciamiento.

Cabe preguntarse si las expresiones de los espectadores performáticos son fingidas, según el guion de la película o a partir de las indicaciones del realizador sueco, o si, por el contrario, responden a una emoción verdadera surgida a partir de un registro fonográfico. Tal vez la cercana presencia de las cámaras y la redistribución de los espectadores en las butacas durante la filmación para obtener esos primeros planos dificulte en gran medida la expresión espontánea, pero también parece difícil explicar con detalle a cada persona qué tipo de expresión deben adoptar cuando son filmados.

Por otra parte, y esto es lo más significativo, a través de estos primeros planos Bergman nos muestra a personas de edades muy diferentes, de diversa consideración social, étnica y económica, y de credos religiosos de diferentes partes del mundo. Encontramos un público mayoritariamente femenino entre quienes se encuentran niños, adultos, ancianos, pero también orientales, hindúes, afroamericanos y asiáticos, en una gama cromática que parece contemplar todos los colores de piel y que, con toda probabilidad, es mucho más amplia y variada que la población que podíamos encontrar en Suecia en esos mismos años (Imágenes 15, 16 y 17).



Imágenes 15, 16 y 17. Los heterogéneos espectadores que escuchan a Mozart en *Trollflöjten*.

Fuente: Bergman, 1975.

Al contrario de lo que sucede en *Bessie* o en *The Age of Innocence*, los espectadores de *Trollflöjten* presentan una heterogeneidad alejada de los estereotipos de escucha y de los prejuicios culturales, sociales o étnicos. Bergman defiende que la música de Mozart es un valor universal que puede ser apreciado y disfrutado por cualquier persona, contradiciendo así los paradigmas socioculturales de escucha que el cine ha impulsado a lo largo del siglo XX. Al mismo tiempo, y

esto es lo más significativo, el director sueco desplaza el centro de interés desde la obra musical hasta sus oyentes, propiciando una reflexión sobre los prejuicios de escucha musical y ofreciéndonos una hermosa utopía en la que devuelve la música a la gente, sea cual sea su nacionalidad, etnia, credo o nivel socioeconómico. Para Bergman, lo más importante no es tanto el arte, la música o sus intérpretes, sino la emoción que provocan en quienes la escuchan.

9. CONCLUSIONES

Los espectadores performáticos que contemplan una interpretación musical en el cine no solo asumen una función narrativa dentro del film, sino que participan en mayor o menor medida de la performance musical al tiempo que desvelan mediante su actitud y comportamiento una determinada consideración artística y sociocultural de la música interpretada. Los paradigmas y rituales de escucha estereotipados propios de los años centrales del siglo XX, condicionados por la fractura entre lo culto y lo popular, siguen presentes en gran medida en el cine contemporáneo, diferenciando los escenarios, espectadores y actitudes en función de los estilos y géneros musicales. La obra musical y los intérpretes suelen ocupar el primer plano de atención mientras que la función de los espectadores reside en mostrarnos cómo se debe escuchar esa música, cuál es el vestuario más apropiado y qué butaca nos corresponde en función de nuestra edad, etnia o posición socioeconómica.

En los ejemplos fílmicos propuestos hemos comprobado como en los últimos años el paradigma de escucha de la música clásica –basado en una visión etnocéntrica del hecho artístico, en la contemplación estática, reprimiendo cualquier movimiento corporal–, parece haberse trasladado a otros repertorios y escenarios como forma de aspirar a una veracidad artística documental y a un reconocimiento cultural de la música. Esta traslación contradice incluso los hábitos o comportamientos de escucha característicos de esos otros repertorios, pero también la propia consideración de cualquier música como un concepto que incluye un repertorio, una forma de interpretar, unos espacios donde escucharla, unos códigos de escucha y una escala de valores compartidos.

En este sentido, resultan muy necesarias propuestas como la de Ingmar Bergman con *Trollflöjten* por cuanto propician una verdadera reflexión sobre los estereotipos y prejuicios presentes en los paradigmas de escucha que el cine ha consolidado. Los espectadores de esta adaptación de la ópera de Mozart, mayoritariamente femeninos, experimentan la obra musical de forma individual, sin estar condicionados por la representación patriarcal, machista y etnocéntrica característica del cine de los años centrales del siglo XX, condicionado a su vez por la imposición del Código Hays. En *Trollflöjten* Bergman desplaza el centro de

interés desde la obra artística hacia la emoción de la recepción musical al tiempo que muestra de forma utópica una heterogeneidad cultural, étnica y socioeconómica de los espectadores que refleja los trascendentales cambios socioculturales a los que aspiraba la sociedad de su tiempo.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *Drama Review*, 50(1), 100-119.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y construcción del género. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2000). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- Chiantore, L. (2021). *Malditas palabras*. Musikeon Books.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford University Press.
- Danielle, B. (2020). Dr. Donald Shirley's Brother Calls «Green Book» Portrayal «A Symphony of Lies». *Essence*. <https://bit.ly/3fkUxUE>
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós. Versión electrónica.
- Labov, W. (1972). *Sociolinguistic Patterns*. University of Pennsylvania Press.
- López Cano, R. (2018). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros. In *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. SIBE-Fundación Caja Duero. <https://bit.ly/3fgIvMh>
- Monsaigeron, B. (2014). *Grigory Sokolov. Live at the Berlin Philharmonie*. Deutsche Grammophon (DVD). Notas al programa.
- Mulvey, L. (2001). *Placer visual y cine narrativo. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- Mulvey, L. (2011). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali. Revista Crítica de las Artes y del Pensamiento*, 11, 15-25. <https://bit.ly/3dAigA4>
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicología y semiología general*. Christian Bourgois.
- Riaño, P. H. (2019). Don, Shirley, demasiado negro para ser dios. *El País*. <https://bit.ly/3xPSP3>
- San Cristóbal Opazo, Ú. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 207-231. <https://bit.ly/3r68bOi>
- Sanjuán Mínguez, R. (2020). Chronik der Anna Magdalena Bach: la filmación de la interpretación musical como compromiso social y artístico. In E. Encabo (ed.), *Bits, cámaras, música... ¡acción! Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual* (pp. 230-248). Elpoblet Edicions.

- Sanjuán Mínguez, R. (2022). La construcción del espectador de la filmación musical en la época de la reproductibilidad técnica (1902-1937). *Savoirs en prisme*, 15.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. Routledge.
- Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of India. *The Far Eastern Quarterly*, 15, 23-36.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Wharton, E. (2020). *La edad de la inocencia*. Alianza Editorial.

11. REFERENCIAS FÍLMICAS

- Attenborough, R. (1992). *Chaplin*. Estados Unidos. Cameo Media.
- Coen, E., & Coen, J. (2013). *Inside Llewyn Davis*. Estados Unidos. Paramount Spain.
- Corneau, A. (1991). *Tous les matins du monde*. Francia. Studiocanal.
- Farrelly, P. (2018). *Green Book*. Estados Unidos. Aurum Producciones.
- Hawks, H. (1941). *Ball of Fire*. Estados Unidos. Warner.
- Howard, R. (2016). *The Beatles: Eight Days a Week. The Touring Years*. Reino Unido. Image Entertainment.
- Lester, R. (1964). *A Hard Day's Night*. Reino Unido. A Contracorriente Films.
- Mendes, L. (1937). *Moonlight Sonata*. Reino Unido. Bel Canto Society.
- Pawlikowski, P. (2018). *Cold War*. Polonia, Reino Unido y Francia. Cameo Media.
- Rees, D. (2013). *Bessie*. Estados Unidos. HBO Entertainment.
- Rohmer, E. (1969). *Ma nuit chez Maud*. Francia. A Contracorriente Films.
- Scorsese, M. (1993). *The Age of Innocence*. Estados Unidos. Sony Pictures Entertainment Iberia.
- Sirk, D. (1957). *Interlude*. Estados Unidos. Feel Films.
- Straub, J.-M., & Huillet, D. (1968). *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Alemania del Oeste (RFA). Éditions Ombres. Belva Film.
- Ulmer, E. G. (1947). *Carnegie Hall*. Estados Unidos. Bel Canto Society.
- Vanloo, L.-M. (1707-1771). *Sextet*, The State Hermitage Museum. Url: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37615>
- Vidor, K. (1945). *Canción inolvidable (A song to Remember)*. Estados Unidos. Columbia Pictures.