

La construcción del espectador de la filmación musical en la época de la reproductibilidad técnica (1902-1937)

Ramón Sanjuán Mínguez
Conservatorio Profesional de Música de Elche (Alicante, España)

RESUMEN. La filmación de imágenes desde finales del siglo XIX ha permitido registrar y preservar interpretaciones musicales cuyo interés social, cultural e historiográfico se acrecentó a partir de la consolidación del cine sonoro. Las *Phonoscènes* (1902-1917) de Alice Guy (1873-1968), los *Phonofilms* (1923-1929) de Lee de Forest (1873-1961) o los films *Vitaphone* (1926-1932) intentaban reproducir la experiencia de una actuación musical en vivo pero también su recepción por parte de unos espectadores imaginarios.

Los avances técnicos del sonido sincronizado permitieron la filmación de formaciones orquestales como la protagonizada por Willem Mengelberg (1871-1951) en los estudios Épinay-sur-Seine (Tobis Klangfilm, 1931), un documento que pretende ser una impresión de la realidad de un concierto pero que reconstruye la interpretación musical desde diferentes posiciones de cámara e insertos filmados *a posteriori*. De la misma forma, las interpretaciones musicales de Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) en *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) son el resultado de una construcción visual y narrativa, propia de la sociedad del espectáculo, a partir de los códigos expresivos y de significación establecidos en lo que Noël Burch denomina como el modo de representación institucional.

Al margen de su contenido documental e historiográfico, estas filmaciones musicales permiten valorar las diferentes etapas que condujeron a un cambio de paradigma en los procesos de recepción de la interpretación musical dentro del cine. La utilización de técnicas cinematográficas en la filmación musical propició la construcción de un nuevo tipo de espectador omnisciente que se adecuaba tanto a las aspiraciones



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

artísticas de cine como a los modos de escucha derivados de la tradición musical centroeuropea.

PALABRAS CLAVE: recepción musical, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, *Performance*, descriptores estéticos

The Construction of the Spectator of the Musical Film at the Time of Technical Reproducibility (1902-1937)

ABSTRACT. The filming of images since the end of the 19th century has made it possible to record and preserve musical performances whose social, cultural and historiographic interest increased with the consolidation of the talkies. The *Phonoscènes* (1902-1917) by Alice Guy (1873-1968), the *Phonofilms* (1923-1929) by Lee de Forest (1873-1961) or the films *Vitaphone* (1926-1932) tried to reproduce the experience of a musical performance in real time but also its reception by imaginary spectators.

The technical advances of synchronized sound allowed the filming of orchestral formations such as the one starring Willem Mengelberg (1871-1951) at the Épinay-sur-Seine studios (Tobis Klangfilm, 1931), a document that pretends to be an impression of the reality of a concert but that reconstructs the musical performance from different camera positions and inserts filmed later. In this way, the musical interpretations of Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) in *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) are the result of a visual and narrative construction, typical of the society of the spectacle, from the expressive codes and codes of signification established in what Noël Burch calls the institutional mode of representation.

These musical films, outside of their documentary and historiographic content, allow us to assess the different phases that led to a paradigm shift in the processes of reception of musical interpretation within the cinema. The use of cinematographic techniques in musical filming led to the construction of a new type of omniscient spectator that adjusted to both the artistic aspirations of cinema and the listening modes derived from the Central European musical tradition.

KEYWORDS: Musical Reception, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, Performance, Aesthetic Descriptors

La construction du spectateur du film musical à l'époque de la reproductibilité technique (1902-1937)

RÉSUMÉ. Le tournage d'images depuis la fin du XIX^e siècle a permis d'enregistrer et de conserver des performances musicales dont l'intérêt social, culturel et historiographique s'est accru avec la consolidation du cinéma parlant. Les *Phonoscènes* (1902-1917) d'Alice Guy (1873-1968), les *Phonofilms* (1923-1929) de Lee de Forest (1873-1961) ou les

films *Vitaphone* (1926-1932) ont tenté de reproduire l'expérience d'une performance musicale réelle mais aussi sa réception par des spectateurs imaginaires.

Les développements techniques du son synchronisé ont permis de filmer des formations orchestrales comme celle avec Willem Mengelberg (1871-1951) aux studios d'Épinay-sur-Seine (Tobis Klangfilm, 1931), un document qui se présente comme une impression de la réalité d'un concert mais qui reconstitue la performance musicale à partir de différentes positions de caméra et inserts filmés ultérieurement. De la même manière, les interprétations musicales d'Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) dans *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) sont le résultat d'une construction visuelle et narrative, typique de la société du spectacle, fondée sur des codes expressifs et de signification établie dans ce que Noël Burch appelle le mode de représentation institutionnel.

Au-delà de leur contenu documentaire et historiographique, ces films musicaux permettent d'apprécier les différentes étapes qui ont conduit à un changement de paradigme dans les processus de réception de l'interprétation musicale au sein du cinéma. L'utilisation des techniques cinématographiques dans le tournage musical a conduit à la construction d'un nouveau type de spectateur omniscient qui convenait à la fois aux aspirations artistiques du cinéma et aux modes d'écoute issus de la tradition musicale d'Europe centrale.

MOTS-CLÉS : réception musicale, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, performance, descripteurs esthétiques

Una representación musical sonora

El desarrollo de la tecnología necesaria para la grabación y reproducción del sonido sincronizado con las imágenes propició la llegada del llamado cine sonoro a finales de los años 1920. Aunque los primeros intentos de filmación sincronizada se remontan incluso a los mismos orígenes del cine, no fue hasta principios de los años 1930 cuando se consiguió materializar y rentabilizar la explotación comercial del cine hablado y cantado (Arce, 2009).

El primer cine sonoro norteamericano se muestra más interesado en reproducir la música que la voz hablada, como es el caso de *The Jazz Singer* (Crosland, 1927). De hecho en esos años se producen y realizan un buen número de films musicales, entre los cuales se encuentran incluso adaptaciones de obras musicales que habían sido presentadas en los teatros de Broadway unos meses antes, como la propia película de Crosland o *The Cocoanuts* (Florey y Santley, 1929), el film sonoro con el que los hermanos Marx debutaron en el cine.

Este interés por los contenidos musicales se acabaría desplazando también en los siguientes años al contenido narrativo, presentado un buen número de *biopics* sobre compositores de origen centroeuropeo de la llamada tradición « clásica », pero también sobre destacadas figuras de la música norteamericana como George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1945) o incluso el propio Al Jolson

(*The Jolson Story*, 1946), el conocido protagonista de *The Jazz Singer* (Andrés Bailón, 2013).

Al margen de su controvertido rigor histórico estos films nos permiten estudiar también cómo es presentado el público que asiste, dentro del propio film, a los conciertos o interpretaciones musicales que ofrecen sus protagonistas. Esta investigación incide en lo que Jean-Jacques Nattiez (1987) o Philip Tagg (2013: 350-359) denominan *descriptores estéticos*, es decir, todos aquellos aspectos relacionados con la recepción de una obra y su performatividad pero, en este caso, referidos a los espectadores que aparecen en el interior de la propia película, y no al público que ve el film en una sala de proyección o en sus hogares. De la misma forma, se ha considerado el trabajo de Nicholas Cook (2013) en torno a la performatividad, con las alusiones de López-Cano a la corporización (2008), así como la lectura filmica desde la perspectiva de género desarrollada por Laura Mulvey (2001 y 2011).

Un repertorio musical no es solo el conjunto de obras musicales que conforman un determinado canon, sino que también incluye la forma en la que se interpretan y se escuchan esas obras, así como las significaciones y los rituales adquiridos (Chiantore, 2021: 164). En este sentido, una representación musical cinematográfica nos muestra también, tal vez de una forma idealizada o codificada, cuál es la mejor forma de escuchar esa música y permite a los espectadores que nunca han asistido a una sala de conciertos aprender comportamientos y rituales de escucha estandarizados. En cierta forma, las filmaciones de la interpretación musical en el cine estaban intentando construir un determinado tipo de espectador acorde con las aspiraciones artísticas y culturales del cine.

La invención de los espectadores

Los films experimentales de William K. L. Dickson, realizados desde 1895 sobre soporte sonoro de cera para el kinetoscopio de Thomas Alba Edison, así como las *Phonoscènes* de Alice Guy, los *Phonofilms* de Lee de Forest o los films *Vitaphone*, desarrollados a partir del sistema perfeccionado por Bell Telephone y Western Electric, son una buena muestra del interés que existía en sincronizar la imagen con el sonido ya desde los primeros años del cine.

En estos films, realizados desde comienzos del siglo xx, se intenta reproducir la experiencia visual e individual de un espectador que se encuentra sentado en la mejor butaca posible de la platea de un teatro, en unas condiciones óptimas de visión. Los números musicales están filmados en un único plano de conjunto sobre un fondo plano, con la cámara estática, y no existe ningún proceso posterior de edición de las imágenes, una circunstancia que imposibilitaría la sincronización con la grabación sonora reproducida desde un soporte fonográfico durante la proyección de las imágenes. Esta puesta en escena pretendidamente subjetiva no muestra en ningún momento el contraplano, es decir el punto de vista que tendrían los intérpretes de los espectadores que asisten a la represen-

tación. Sin embargo, mediante la gesticulación de los artistas se presupone la existencia de un público que está contemplando la interpretación musical.

En las *Phonoscènes* de Alice Guy los números musicales son breves y están referidos a música popular, según la definición realizada por Philip Tagg (1981), que había sido publicada previamente en disco, un soporte que es la base sobre la que se realiza la filmación en celuloide. De esta forma, al margen de la fascinación de ver proyectadas imágenes con sonido, los intérpretes más célebres de su tiempo podían llegar a pequeñas poblaciones que no hubiesen podido asumir el elevado caché de estas figuras musicales.

En 1905 se estrenó *Lilas Blanc*, una *phonoscène* realizada por Alice Guy en la que Félix Mayol interpretaba la canción del mismo título que había sido publicada de forma previa en disco. Ese registro gramofónico se utilizaba para filmar las imágenes en *playback* y se reproducía durante la proyección del documento visual. El intérprete francés se comporta en todo momento como si el público estuviese presente en la sala. Se incorpora al escenario desde la parte izquierda, se sitúa en la zona central y se inclina para saludar mientras escuchamos a la introducción que realiza una orquesta que nunca llegamos a ver. Mayol gesticula durante su interpretación de *Lilas Blanc*, representando la canción, y se dirige hacia los supuestos espectadores situados tanto delante de él como a sus lados. Con los últimos acordes, Mayol se retira caminando hacia atrás para desaparecer en el mismo lugar desde el que se había incorporado al escenario. Acto seguido vuelve a salir para recibir una supuesta ovación del público que nunca llegamos a escuchar y saluda, inclinándose con las manos cruzadas sobre el pecho, en un gesto similar al que realiza Dranem en *Five O'Clock Tea*, una *phonoscène* filmada también en 1905.

El aspecto más significativo, referido a la temática que nos ocupa, reside en esta simulación de la presencia de los espectadores y de su comportamiento. Mayol se muestra muy agradecido a la supuesta ovación y está tan seguro de que el público le va a seguir aplaudiendo de una forma entusiasta al final del número que vuelve a salir al escenario. Al igual que Vicente Monroy defiende que los hermanos Lumière inventaron no solo el cinematógrafo (un espectáculo sin vinculación con los viejos dogmas aristocráticos asociados a las otras artes), sino también el público (Monroy, 2020), Alice Guy consigue materializar a unos espectadores que contemplan en vivo la representación de Félix Mayol.

Nicholas Cook incide en que todos los gestos y rituales que realiza un intérprete, aunque no sean estrictamente musicales, forman parte de la *performance* (Cook, 2013: 319-336). Lawrence Kramer, por su parte, señala que el aspecto performativo de la música no se puede trasladar por completo a las grabaciones sonoras y que por esta razón « la interpretación en vivo continúa siendo la base esencial de la música clásica » (Kramer, 2011: 275). Aunque no podemos considerar como « clásica » la música que interpreta Félix Mayol, lo cierto es que toda su gestualidad forma parte de esa performatividad descrita por Cook. En cierto modo, la pretensión de registrar una interpretación musical con estos criterios, responde a los postulados de André Bazin sobre la consideración del cine como huella de lo real a partir de la experiencia. Sin embargo, el intento de

simular la presencia de unos espectadores en el proceso de filmación es algo que va más allá de la *performance* musical. La filmación aspira a ser una representación realista que, incluso, se pueda intercalar entre otras actuaciones en vivo en un mismo programa de un teatro de variedades.

No sabemos muy bien cómo se comportaba el público que contemplaba estas *phonoscènes*. De hecho, los espectadores podían hablar, moverse o interactuar de formas tan distintas como las diferentes salas en las que se presentaban estos cortometrajes sonoros. La filmación de Alice Guy permite interactuar con ella de múltiples maneras y, dado que nunca llegamos a ver a los espectadores, también permite una consideración social no clasista, ni xenófoba, ni condicionada por la representación patriarcal. Se trata de una interpretación para todos los públicos, en el sentido más amplio de la palabra.

Los films *Vitaphone*

Dos décadas después de las *Phonoscènes* de Alice Guy se patentó el sistema Vitaphone, una tecnología enfocada en sus inicios hacia la filmación exclusiva de breves números y actuaciones musicales, en su mayoría procedentes de los circuitos de *vaudeville*, y que acabaría siendo el soporte técnico del largometraje *The Jazz Singer*.

Al margen de las evidentes mejoras técnicas en la calidad del sonido y en la sincronía con la imagen, una mayor duración y la inclusión de partes habladas o dialogadas, el planteamiento de los Vitaphone no está demasiado alejado de los films de Alice Guy. Los intérpretes siguen simulando la presencia de unos espectadores que en ningún momento llegamos a ver. Sin embargo, la novedad más importante que aportan estos documentos es la filmación con varias cámaras lo que permite una ligera edición posterior de las imágenes, sin perder la sincronía, que conlleva un mayor acercamiento al intérprete y un mayor énfasis en el aspecto visual.

En *A Plantation Act* (Roscoe, 1926), Al Jolson (el famoso protagonista de *The Jazz Singer*) interpreta tres conocidas canciones de forma consecutiva como si estuviese participando en el programa de un teatro de variedades: *When the Red, Red Robin*; *April Showers* y *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody*. Jolson aparece disfrazado según el estereotipo racial *blackface*, sobre un decorado en el que vemos una cabaña de madera en un plano general, delante de unos campos de algodón, y unas gallinas. La presencia del decorado contextualiza el contenido de las obras interpretadas, al modo de las « canciones ilustradas », e implica un contenido más narrativo. Al igual que Mayol, Jolson aparece por el lado izquierdo desde detrás de la cabaña, hasta situarse en un plano completo frente a la cámara, mientras la orquesta presenta la introducción instrumental de la obra. Justo un momento antes de comenzar a cantar el montaje cambia a un plano medio americano, siempre frontal, del intérprete. Al acabar cada una de las tres canciones, Jolson se inclina para recibir los supuestos aplausos de los espectadores y se dirige a ellos para presentar la siguiente obra con

una breve alocución. A continuación, volvemos a un plano de conjunto mientras interviene la orquesta, para regresar a un plano medio corto con el que interpreta *April Showers*. El mismo procedimiento se utiliza para introducir la última canción, con la salvedad de que Jolson se acaba sentando en un taburete para continuar su interpretación. Hacia el final de la última canción, en un momento de máxima expresividad, Jolson se incorpora de forma inesperada, obligando al operador de cámara a realizar un movimiento ascendente que corrige el encuadre para volver a situar al intérprete dentro del plano. Al acabar *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody*, Jolson saluda en un plano medio y la edición regresa al plano completo cuando se marcha del escenario haciendo un ademán de volver mientras la pantalla funde a negro como si fuera un telón que cae en un teatro. Finalmente, la pantalla vuelve a iluminarse y Jolson regresa para recibir la ovación.

Este cambio entre el plano de conjunto y el plano medio, filmado con dos cámaras simultáneas, se corresponde con la visión que tendría un espectador desde la misma butaca de un teatro utilizando unos anteojos. En cierta forma, el cambio a un plano medio del intérprete no solo permite contemplar mejor la expresividad de su rostro, sino que implica un actitud más activa y concentrada en la *performance* por parte de los supuestos espectadores.

Unos espectadores heterogéneos e integrados

Considerada de forma errónea como la primera película sonora de la historia del cine, *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) –y su irrefutable éxito– resultó determinante en la apuesta de las productoras por el cine sonoro y significó el punto de inflexión del cine silente.

Si bien las escenas dialogadas de la película son mudas, con los diálogos escritos en los intertítulos, los números musicales se presentan de forma sonora, sincronizados con la imagen mediante el sistema Vitaphone. Las actuaciones de Jackie Rabinowitz (Jack Rabin), interpretado por Robert Gordon y Al Jolson, se podrían haber presentado de forma independiente como un corto Vitaphone. Sin embargo, existen dos particularidades muy significativas que persiguen integrar esos números musicales en la narración fílmica. Por una parte, encontramos una cuidadosa edición visual cinematográfica, construida desde diversas perspectivas de cámara, que mantiene los *raccords* de mirada, posición y continuidad y, por otro lado, en todo momento contemplamos a los espectadores que están escuchando estas interpretaciones. De alguna forma, la presencia del público en el cine narrativo ofrece una apariencia de realidad al espectáculo que los cortos Vitaphone no permitían.

En el primer número musical de la película, un joven Jackie Robin interpreta en una *beer garden*, acompañado por el pianista Fred Warren, unas canciones *picantes* con ritmo *raggy*. Tal y como suele ser característico en este tipo de locales norteamericanos, encontramos una zona donde se sirven bebidas alcohólicas y una sala principal anexa en las que los clientes se sientan en torno

a unas mesas a beber, conversar y escuchar las actuaciones. Las *beer gardens* eran un punto de encuentro para los inmigrantes de origen europeo de clase obrera y la película no oculta este hecho. En uno de los insertos encontramos a una persona que viste un peto de trabajo que escucha la actuación de pie, entre dos señores con traje y corbata.

Así mismo, también vemos a otras personas de diferente consideración socioeconómica, como por ejemplo una dama vestida de una forma muy elegante, con un gran sombrero, que escucha con una actitud emocionada y que es mostrada en un plano medio corto. No parece existir una fractura cultural o una consideración clasista de esta música popular más allá de la motivada por la vergüenza que siente el padre de Jackie, cantor en una respetable sinagoga hebrea, cuando se entera de que su hijo canta canciones sincopadas.

La segunda canción interpretada por Jackie, *Waiting for The Robert E. Lee* (Gilbert y Muir, 1912), presenta una temática con evidentes connotaciones sexuales y un ritmo más animado que incita a los asistentes a seguirlo con movimientos corporales y palmadas. El público no se comporta de una forma pasiva, sino que se expresa corporalmente, interactuando con la música.

Tras una gran elipsis temporal, encontramos al protagonista, ya adulto, en una cafetería en la que está almorzando mientras unos músicos (piano, violín, dos saxofones y percusión) amenizan la velada y algunos clientes bailan entre las mesas. Jack es reconocido de inmediato y es aclamado para que salga a cantar, interrumpiendo su almuerzo. Al igual que sucedía apenas un año antes en *A Plantation Act*, vemos llegar al intérprete al escenario desde un plano completo que pasa a un plano americano cuando comienza a cantar. Sin embargo, en esta ocasión la edición visual es más fluida y cinematográfica y una cuidada iluminación centra el interés en el solista. La primera canción, *Dirty Hands, Dirty Face* (Leslie, Clark, Jolson y Monaco, 1923), está presentada de una forma muy similar a un número Vitaphone. Jolson canta dirigiéndose al público situado en los diferentes ángulos del local. El plano del intérprete solo se interrumpe para introducir un contenido narrativo cuando muestra la llegada de Mary Dale (May McAvoy), una joven artista admirada por Jolson.

En los últimos compases de *Dirty Hands, Dirty Face* comienzan a escucharse los aplausos de los clientes, fuera de campo. De esa forma se materializa la presencia de unos espectadores que habíamos dejado de ver durante la actuación y que son mostrados a continuación en un plano general con algunos problemas de *raccord*. Mientras siguen sonando los aplausos, Jack conversa con el pianista para explicarle cómo tiene que acompañarle en el siguiente número. En ese instante, Mary Dale se sienta y con este gesto crea un punto de vista subjetivo a nivel narrativo.

En la segunda obra, *Toot, Toot, Tootsie* (Kahn, Russo, Erdman, Rito, King, 1922) se repite la misma planificación visual aunque, en este caso, se mantiene durante más tiempo el plano general por cuanto Jolson se marca unos pasos de baile y es necesario mostrar el movimiento de sus pies. A continuación, pasamos a un plano americano que se convierte en un primer plano cuando el cantante realiza un virtuosístico estribillo silbando. Durante esta interpretación, se

insertan diversos planos en los que vemos a un público distendido disfrutando de la actuación, moviéndose al ritmo de *Too Too Totsie* y golpeando los platos con los cubiertos. Al igual que sucedía en la *beer garden*, los espectadores presentan una posición sociocultural bastante heterogénea (exceptuando que no encontramos a ningún afroamericano) e interactúan con las canciones de una forma corporal lo que demuestra que están disfrutando del espectáculo.

Al final de la película, Jack Robin llega a Broadway, símbolo del triunfo y del reconocimiento artístico, y participa en una revista musical en la que interpreta un número *blackface*. La secuencia está pensada desde una perspectiva narrativa y busca la empatía del espectador fílmico en un acto de redención familiar. En esta ocasión, los espectadores que presencian la actuación en el teatro dentro de la película permanecen inmóviles en un completo y respetuoso silencio y se presentan con traje y pajarita o con vestidos muy elegantes. El propio Al Jolson, caracterizado como *blackface*, porta un traje impecable alejado del vestuario desaliñado con el que representaba este mismo estereotipo étnico del sureño harapiento y holgazán en *A Plantation Act*.

De alguna forma, el ascenso en la carrera artística de Jack Robin implica también una consideración musical clasista. Si en sus inicios en las *beer gardens*, o en espectáculos de segunda categoría, encontrábamos un público heterogéneo que se divertía y que interactuaba con la música, los espectadores de Broadway pertenecen a una clase social acomodada, se sientan en parejas heterosexuales y muestran una actitud hierática más propia de un velatorio.

De la democratización cultural a la *performance*

La comercialización de los registros gramofónicos y fonográficos a comienzos del siglo xx implicó unos cambios trascendentales en todos los ámbitos de la cultura musical. A través de esos registros los usuarios podían escuchar músicas e intérpretes a los que, en la mayoría de los casos, no tenían acceso debido a su situación geográfica o a sus condiciones económicas. Según señala Mark Katz el fonógrafo contribuyó a la educación musical y moral y ayudó a separar « la música clásica de la popular » (citado en Cook, 2013: 354-355).

El fonógrafo también modificó los hábitos y el ritual de escucha musical, creando un nuevo tipo de oyente. Nicholas Cook defiende que las grabaciones acabaron por emanciparse del paradigma concertístico, cambiando los hábitos de consumo (Cook, 2013: 345). Por primera vez ya no era necesario desplazarse hasta una sala de conciertos para disfrutar de una experiencia musical y, además, se podía evitar el inoportuno contacto con el resto de asistentes y las molestas circunstancias inherentes a cualquier representación en vivo. A pesar de su calidad deficiente, los discos se podían reproducir en casa y permitían una escucha más concentrada. Cook refiere que podemos encontrar ejemplos de una escucha atenta ya en 1835 cuando el violinista Pierre Baillot describió cómo un espectador se tapó los ojos con sus manos para concentrarse mejor en la audición de la obra musical (Cook, 2013: 321).

Por otra parte, el gramófono también creó una aparente contradicción entre los rituales de escucha musical y la audición discográfica en los hogares. La consideración artística y social del repertorio centroeuropeo decimonónico, por ejemplo, parecía estar asociada no solo a un canon de obras musicales muy concreto, sino también una determinada forma de escuchar esas obras que implicaba incluso un vestuario muy concreto. Cook incide en un anuncio comercial del gramófono de Columbia, en el que unos niños asomados a través de la escalera de su casa descubren a sus padres vestidos de etiqueta escuchando música en el gramófono, intentando reproducir la experiencia de un concierto en vivo (Cook, 2013: 331-334).

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). Sin embargo, esta pasividad de los espectadores no parece estar justificada desde una perspectiva musicológica. John Rink señala dos ejemplos muy significativos que la contradicen. El primero de ellos se trata de una carta de Mozart dirigida a su padre el 3 de julio de 1778, tras el estreno de su *Sinfonía en re mayor*, K. 297, en la que el compositor austríaco se muestra encantado con un público que se comporta de forma activa durante la interpretación musical. El segundo ejemplo consiste en una pintura que recoge el concierto inaugural del Queen's Hall de Londres en 1893 en la que podemos ver a los espectadores de la primera fila conversando de forma animada (Rink, 2011: 19). Si el público de la *beer garden* y de la cafetería de *The Jazz Singer* se comportaba de esta forma desinhibida, *Moonlight Sonata* presenta a unos espectadores absortos por completo en la escucha musical.

Una escucha musical concentrada

La multitud de espectadores que contemplan a Ignacy Jan Paderewski en el concierto con el que se abre el film británico *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937) escuchan al pianista polaco en un completo silencio, y en una actitud de total concentración. La inmovilidad es tan manifiesta que en un determinado momento la pareja de un espectador ciego tiene que sujetarle la mano porque ha comenzado a moverla siguiendo el ritmo de la música y esa actitud corporal, o corporización como la denomina López Cano (2008), no se corresponde con los modos de escucha musical que propone el film. Las primeras butacas están ocupadas por parejas caucásicas de edad avanzada, vestidas de una forma muy elegante, con esmoquin y pajarita o con vestidos negros en el caso de las damas. En ningún momento el film nos muestra la gran variedad étnica presente en la sociedad británica en esos mismos años. Solo en la parte trasera del teatro encontramos a unos espectadores más jóvenes, tal vez estudiantes con menores recursos económicos, que escuchan el concierto aglomerados de pie y que están vestidos de una forma más heterogénea o informal pero siempre con traje y corbata. De esta forma, *Moonlight Sonata* nos muestra no solo la forma en la que tenemos que escuchar este repertorio musical, sino también su carácter

clasiista, reservado a parejas heterosexuales de una determinada edad y con un buen posicionamiento económico. El film de Lothar Mendes refleja el cambio de paradigma descrito por Cook desde una cultura musical participativa a otra basada en la asistencia a conciertos (Cook, 2013: 349) y que desembocará en la configuración del espectador cinematográfico.

Un año antes del estreno del *Moonlight Sonata*, Walter Benjamin publicó *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, uno de sus trabajos más emblemáticos, en el que desarrolla el concepto de « *aura* ». En esta obra el pensador de la Escuela de Frankfurt reflexiona sobre el cambio de consideración de los objetos artísticos al ser reproducidos de una forma industrial, como es el caso de las grabaciones fonográficas musicales, pero también del cine. De alguna forma, Benjamin asiste a un cambio de paradigma cultural en el cual los medios de comunicación de masas han conseguido imponerse a los tradicionales medios de representación, consiguiendo acercar la cultura a todas las clases sociales pero convirtiéndola, a la vez, en un mero producto de consumo, alejado de los preceptos artísticos trascendentales decimonónicos.

Cabría preguntarse si un film como *Moonlight Sonata* que presenta la música clásica centroeuropea como un arte elitiista reservado a una determinada etnia cultural de edad avanzada, y muy bien situada a nivel socioeconómico, implica una democratización de la cultura, por cuanto acerca esta música a quienes ven la película en una sala de cine, o si, por el contrario, los espectadores filmicos de clase obrera, por ejemplo, nunca llegan a identificar esas obras musicales como algo propio debido a estas consideraciones.

Benjamin (2003) incide en la función ritual que tenían las obras artísticas antes del desarrollo de los medios de comunicación de masas pero también en las actitudes de los espectadores ante esas obras. Aunque el film de Lothar Mendes intenta preservar o reconstruir ciertos rituales idealizados de escucha, en realidad estas actitudes y comportamientos parecen estar más enfocados hacia la construcción narrativa. La edición de las imágenes nos muestra planos generales de la sala en la que tiene lugar el concierto de Paderewski, pero también planos medios, frontales y detalle de sus manos desde diversas perspectivas inasumibles para un espectador en esa misma sala de conciertos.

En el campo de los *performance studies*, Nicholas Cook incide en el concepto de performatividad, derivado del ámbito lingüístico. Según Cook, la performatividad engloba no solo la interpretación musical, sino también todos los gestos y actitudes que el músico realiza durante interpretación, incluyendo, por ejemplo, el momento en el que un pianista se enjuga el sudor, o seca las teclas del piano, con un pañuelo. Estos gestos no son la música pero sí son *performance* (Cook, 2013: 324). López Cano, a partir de las propuestas de Judith Butler (1988), diferencia entre dos tipos de *performance*: la performática, que engloba todo lo relacionado con la puesta en escena del número musical a partir del guion del film, y la performativa, que alude a los aspectos concernientes a la creación de una nueva realidad no discursivizada durante la representación (López Cano, 2008: 11). Philip Auslander ofrece una definición más escueta

cuando afirma que pensar la música como *performance* es, ante todo, relacionar a los intérpretes con sus espectadores (citado en Cook, 2013: 336).

Desde esta perspectiva, todos los planos del público insertados durante la interpretación del pianista polaco forman parte, a su vez, de la *performance* fílmica. Es decir, no deberíamos considerar a esos espectadores como un elemento ajeno a la interpretación musical, sino que también forman parte de una construcción performativa y performática.

Por otra parte, Lawrence Kramer defiende que el cine sonoro no eliminó el concepto de « *aura* », sino que lo transformó en *glamour*. Según el musicólogo norteamericano, el cine sonoro convirtió la « intangibilidad numinosa operística » en una « suntuosa visualidad cinematográfica », propiciando la figura del divo cinematográfico (Kramer, 2002: 135-137). De esta forma, las imágenes de los espectadores que contemplan con atención a Paderewski en *Moonlight Sonata* no solo nos muestran cómo debe comportarse el público que asiste a un concierto, sino que también persiguen la exaltación glamurosa del pianista polaco.

Una representación ideológica patriarcal

Otro de los aspectos más significativos en la construcción del espectador cinematográfico son los cambios propiciados por el contexto sociopolítico y cultural en la forma en la que son mostradas las mujeres que asisten a las interpretaciones musicales. En *The Jazz Singer*, por ejemplo, encontramos a dos mujeres que escuchan con gran atención y emoción las canciones que interpreta Jack Robin. La primera de ellas es una señora de mediana edad, ataviada con un original vestido de gasa y un sombrero con flecos que se encuentra sentada en una de las mesas de la *beer garden*. Más adelante, en la actuación en la cafetería, encontramos a Mary Dale con un vestuario mucho más moderno, acorde con los años 1920. Ambas mujeres asisten a solas al espectáculo, sin la compañía de ningún hombre y se muestran emocionadas al escuchar la música. El hecho de que aparezcan en un plano medio corto revela el interés de la realización en hacer notar su presencia, así como su importancia a nivel narrativo y sociocultural.

Sin embargo, esta consideración de las espectadoras cambia de forma sustancial en los siguientes años, coincidiendo con la época de conservadurismo derivada de la crisis económica provocada por el *crack* bursátil de 1929. El Código Hays, como reflejo de este ideario, insta a no solo la censura moral, sino también una representación patriarcal y la prohibición de ciertas manifestaciones culturales de carácter popular. En *Moonlight Sonata*, por ejemplo, el público femenino se presenta como acompañante del hombre. El varón parece ser la única persona capaz de comprender y disfrutar la música y concentrarse en su escucha mientras que la mujer no sabe muy bien qué hacer y acaba asumiendo un rol secundario, como la madre que se ocupa de la única niña que encontramos entre los espectadores por una motivación narrativa.

Esta misma consideración la encontramos en *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947). Durante la interpretación del último movimiento de la *Quinta Sinfonía op. 67* de Ludwig van Beethoven por parte de la New York Philharmonic Symphony Orchestra, dirigida por Artur Rodzinski (una orquesta dirigida y formada solo por hombres), un hombre sentado en un palco adopta una actitud corporal circunspéct de gran concentración en la escucha de la música, mientras que su pareja, sentada detrás de él en penumbra, se dedica a observarlo con atención, como si estuviera maravillada por sus cualidades para apreciar la música, unas cualidades que ella no se siente capaz de desarrollar.

Esta regresión del papel de la mujer como espectadora la encontramos también en la utilización de unos prismáticos o anteojos. Solo el público femenino parece interesado en utilizarlos en la contemplación musical. Mientras que los hombres se concentran más en el aspecto auditivo, las mujeres parecen centrarse en los detalles físicos de los intérpretes, una circunstancia que podemos encontrar en *Moonlight Sonata*, pero también en *A Song to Remember* (Vidor, 1945).

El cambio al plano americano, comentado con anterioridad, cuando Al Jolson comienza a cantar en *A Plantation Act* se puede considerar como el punto de vista de un espectador de cualquier género o consideración social que utiliza unos anteojos para ver mejor desde una misma butaca, por cuanto nunca llegamos a ver a los espectadores. Sin embargo, son las mujeres las que miran a través de unos prismáticos en el cine de los años 1930, denotando un modo de representación que las discrimina en el disfrute y en la comprensión musical.

En este sentido, los estudios de género han denunciado el carácter machista y patriarcal no solo de la industria cinematográfica, sino también de sus modos de representación. Laura Mulvey señalaba en 1976 que « el aparato cinemático no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva » (Mulvey, 2011: 22). Según Mulvey, la mujer asume un rol pasivo en la representación fílmica, condicionada por su subordinación a la figura del hombre.

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey, 2001: 366).

Aunque Mulvey enfoca su análisis desde la perspectiva en que la mujer es representada en el cine como objeto del deseo sexual masculino, lo cierto es que sus conclusiones también son aplicables a la forma en la cual el cine, a partir de los años 1930, muestra a la mujer como una espectadora pasiva subordinada a las competencias artísticas del hombre. Esta pérdida de independencia y de libertad individual la encontramos también en los contenidos musicales y narrativos presentes, por ejemplo, en el cine de los hermanos Marx. Polly Potter (Mary Eaton) reivindica sus deseos sexuales y su libertad para elegir pareja pro-

tagonizando una coreografía muy llamativa en *The Cocoanuts* (Florey y Santley, 1929). Sin embargo, apenas ocho años después, Judy Standisch (Maureen O' Sullivan) se muestra en *A Day at the Races* (Wood, 1937) como una mujer sumisa que ya no canta ni baila y que solo tiene que esperar sentada en una mesa a que su pretendiente la corteje con una interpretación musical fastuosa (Sanjuán Mínguez, 2016).

Una interpretación musical cinematográfica

En 1931, Tobis Klangfilm presenta un documento sonoro en el que el Willem Mengelberg dirige a la Concertgebouw Orchestra, interpretando conocidas obras de Carl Maria von Weber, Georges Bizet y Héctor Berlioz en un concierto filmado en los estudios situados en Épinay-sur-Seine, cerca de París, con unos decorados que reconstruyen la sala de la orquesta en Ámsterdam. El planteamiento visual intenta reproducir la experiencia de la escucha musical en vivo de una forma similar a la que habíamos encontrado en las *Phonoscènes* de Alice Guy o los cortos Vitaphone, incluido el que presenta la obertura *Tannhäuser* de Richard Wagner interpretada por la New York Philharmonic Orchestra dirigida por Henry Hadley (Dupar, 1926). En ningún momento se insertan planos de los espectadores, pero sí que podemos escuchar sus aplausos cuando reciben al director de orquesta mientras se dirige hasta el podio. Antes de comenzar el concierto, Mengelberg pronuncia unas palabras en neerlandés, dirigiéndose a las diferentes localidades del teatro, con las que expresa sus deseos de que los espectadores escuchen el concierto « con el mismo entusiasmo que ponen los músicos en su interpretación ».

A lo largo del concierto encontramos diferentes planos de la orquesta desde diversos ángulos, perspectivas y posiciones de cámara, así como un buen número de insertos frontales del director en un plano medio sobre fondo negro, a veces iluminado con un haz triangular. Resulta evidente que estos planos se filmaron *a posteriori* con la finalidad de mostrar el rostro y los gestos del director. La mayoría de estos planos no se corresponde con las posiciones de los espectadores en la sala, por cuanto la cámara se sitúa en una posición elevada, en el mismo escenario junto a la orquesta, o en entre la sección de instrumentos de viento. Al final del concierto, Mengelberg se gira para saludar a los supuestos espectadores a la vez que los músicos de la orquesta se levantan ante una sonora ovación presentada mediante una utilización imaginativa del fuera de campo. De esta forma, el sonido de los aplausos posibilita la materialización de un público que nunca llegamos a ver, un público tan heterogéneo como queremos imaginar.

Al igual que sucede en *Moonlight Sonata*, la interpretación musical es presentada mediante la utilización de recursos cinematográficos, entre los que destaca la mirada omnisciente. Estos recursos implican un pacto ficcional con el espectador que cuestiona la propia ontología de la interpretación musical, así como la veracidad de la representación. La diferencia más significativa entre las

interpretaciones de Paderewski y Mengelberg es la ausencia visual de los espectadores en el documento de Tobis Klangfilm.

Los recursos narrativos presentes en este documento lo acercan al cine de ficción, denotando que este lenguaje visual estaba influenciando la forma en la cual vemos y escuchamos la música. Sin embargo, la ausencia visual de los espectadores parece cuestionar la veracidad de la representación musical. Tal vez por este motivo, el concierto ofrecido por Mengelberg se volvió a editar en una fecha posterior que no hemos podido determinar, con el título *Dr. Willem Mengelberg en het Concertgebouwwerkest*, insertando numerosos planos de espectadores filmados en la sala neerlandesa y suprimiendo la alocución inicial del director de orquesta, una alocución infrecuente en los conciertos en vivo. Al comienzo de esta nueva versión vemos unos planos exteriores del edificio en el cual tiene su sede la orquesta y, a continuación, nos muestran a un buen número de espectadores de diversa consideración social entrando a la sala, ocupando sus localidades y aplaudiendo la entrada en escena de Mengelberg. Durante la interpretación musical también se incorporan planos largos de unos espectadores que escuchan con gran atención el concierto.

La presencia de estos espectadores otorga una mayor credibilidad y realismo a la interpretación musical desde la perspectiva cinematográfica, un realismo que, de forma paradójica se construye a partir de imágenes filmadas en dos localizaciones y espacios temporales diferentes: los estudios situados en Épinay-sur-Seine, en París, y la sala del Concertgebouw, en Ámsterdam. De esta forma, el cine contribuyó a construir la figura del espectador musical pero también la interpretación musical necesitó de los espectadores para otorgar realismo a una representación performativa de aspiraciones cinematográficas. A fin y al cabo, según defiende Carolyn Abbate (2004), la única experiencia musical real es la experiencia de la interpretación en vivo (citado en Cook, 2013: 328).

Conclusiones

El desarrollo del lenguaje cinematográfico y de la tecnología fílmica propició diversos cambios de paradigma en todo lo relacionado con la filmación de la interpretación musical. Estos cambios también nos revelan las diferentes consideraciones artísticas y socioculturales con las que se han mostrado a los espectadores que contemplan esas interpretaciones dentro del propio film. Las *Phonoscènes* de Alice Guy o los films *Vitaphone* ya mostraban la necesidad de contar con el público, aunque solo fuera simulado, para otorgar una mayor veracidad a la representación. La consolidación del cine sonoro y del modo de representación institucional fomentó la consideración narrativa de los números musicales pero también la presencia de unos espectadores que se comportaban de forma diferente según la sala y el tipo de música representada. Las aspiraciones artísticas del cine, cuyas salas anhelaban a convertirse en el equivalente de los teatros operísticos europeos desde la época de los *Picture Palace*, y las imposiciones morales, artísticas y sociales del Código Hays, propiciaron no solo

la importancia cada vez mayor de la música clásica centroeuropea como música incidental, sino también la presencia de destacados intérpretes musicales cuyos espectadores contemplaban la música en absoluto silencio y en una actitud corporal inmóvil para lograr la máxima concentración auditiva. El film *The Jazz Singer* muestra el contraste, y la fractura, entre los heterogéneos espectadores activos a nivel corporal de la música popular, derivada de los espectáculos anteriores al cine, y el público hierático que asiste a una revista musical en Broadway. Las películas en la estela de *Moonlight Sonata* incluyen a los espectadores dentro de la *performance* musical con la pretensión de ensalzar la figura del intérprete pero también aspiran a mostrar al público de las salas de cine cómo deben comportarse ante una representación musical según el paradigma sociocultural configurado en esos años. Un paradigma que, en su representación patriarcal y machista, margina e infravalora al público femenino, cuestionando su capacidad de comprender y disfrutar con los eventos artísticos. En este sentido, el cine del primer tercio del siglo XX configura y construye al espectador de las representaciones musicales según los condicionantes socioculturales y económicos de esos años.

Obras citadas

- ANDRÉS BAILÓN, Sergio DE, *El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios posteriores a este periodo*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- ARCE, Julio, « Del kinetófono a *El misterio de la puerta del sol*. Los comienzos del cine sonoro en España », *Revista de Musicología*, XXXII, 2, 2009, DOI : [10.2307/41959289](https://doi.org/10.2307/41959289).
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- BUTLER, Judith, « Actos performativos y construcción del género », *Debate feminista*, nº 18, diciembre 1998, p. 296-314.
- CHIANTORE, Luca, *Malditas palabras*, Barcelona, Musikeon Books, 2021.
- COOK, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013.
- HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- KRAMER, Lawrence, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Los Angeles, University of California Press, 2002.
- LÓPEZ CANO, Rubén, « Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros », *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Salamanca, SIBE-Fundación Caja Duero, 2008.
- MONROY, Vicente, *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*, Madrid, Clave Intelectual, 2020.
- MULVEY, Laura, « Placer visual y cine narrativo », *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- _____, (consultado el 3.10.2021): « Cine, feminismo y vanguardia », *Youkali. Revista crítica de las artes y del pensamiento*, nº 11, Tierra de nadie ediciones, 2011. <http://www.youkali.net/>

[youkali11-a-LMulvey.pdf](#)

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois, 1987.

RINK, John (Ed.), *La interpretación musical*, Madrid, Alianza Música, 2011.

SANJUÁN MÍNGUEZ, Ramón (consultado el 12.06.2021): « La *performance* musical en la representación filmica del género en los años del Código Hays », *Cuadernos de Etnomusicología*, n° 8, 2016. <https://bit.ly/3tXQUFT>

TAGG, Philip, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press, Inc, 2013.

_____, (consultado el 15.10.2021): *Analysing popular music: theory, method and practice*, 1981. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

