

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Cómo no mirar

Autor/es:
Vila, Santiago

Citar como:
Vila, S. (2000). Cómo no mirar. La madriguera. (33):96-96.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41921>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Cómo no mirar

Calle 54

Fernando Trueba

España, 2000

Suele resultar significativa la mirada del cine sobre otras expresiones artísticas: los films sobre pintura, teatro, baile... definen, en su encuentro dialógico, los contornos respectivos de ambos medios (el cine y el otro arte), lo que produce un conocimiento mutuo. El musical es un género aplicable a muy diversas formas cinemato-

vo: el film puede verse como una demostración *a contrario* acerca de cómo mirar espectáculos musicales en el cine.

Recientemente, hemos tenido oportunidad de ver en *La carta* (*A carta*, 1999) cómo Oliveira filma varios conciertos, de la pianista María Joao Pires y del cantante Pedro Abrunhosa. La cámara, inmóvil a la distancia oportuna en cada caso, permite la fascinación hipnótica esencial para el disfrute del espectáculo; *permite la mirada* sobre unos seres que producen música en lugares concretos, recuperando la curiosidad intrínseca al cine desde los Lumière. Por el contrario, el montaje ultracorto de primeros planos en el film de Trueba *im-*

pede la mirada, expresando un desasosiego visual semejante al de un espectador que no cesara de moverse en su asiento. Este constante e injustificado cambio del punto de vista trabaja contra la continuidad de la imagen sonora y constituye, paradójicamente, un estorbo óptico para la percepción auditiva. Tanto la constante presencia sonora

de la voz en *off* del director como la planificación visual se interfieren entre la música y el espectador, constituyendo un velo que arrebató toda huella de realidad a lo mostrado y no completado. El espacio está asimismo abstraído, reducido a pequeñas porciones de fondos planos de color uniforme. La desconcertante irrealidad que produce esta eliminación demuestra que el diálogo *cuerpo-escenografía* es imprescindible en el musical; la mirada fílmica debe poder observar cómo la música

transforma el espacio por la acción de los intérpretes (instrumentistas, bailarinas, cantantes, objetos o formas incluso).

Toda planificación, toda mirada, expresa una filosofía. El film de Trueba atomiza la complejidad del espectáculo en una serie de imágenes instantáneas, aisladas y unívocas. Nunca vemos en el mismo espacio músicos y bailarines, ni el conjunto de los músicos, ni siquiera un cuerpo entero: el bailarín de flamenco es troceado mediante planos que detallan separadamente las acciones de sus manos y de sus pies; a cambio, un inoportuno recorrido por la pierna de la pianista Eliane Elías erotiza gratuitamente su concierto. La obstinada fragmentación compite con el tiempo propio de cada pieza musical imponiendo otro ritmo, monótono en su constante movilidad: el gesto final de Tito Puente, en que opone a su anterior agitación en la batería su repentina inmovilidad con el brazo extendido, resulta anulado al descomponerlo en tres planos con tres puntos de vista diferentes (frontal, lateral y cenital). El dúo pianístico de Bebo y Chucho Valdés es asimismo negado por la sistemática planificación campo/contracampo, que nos hace dudar de la coexistencia de sus cuerpos en el mismo espacio; duda que se extendería al film entero respecto a la supuesta coincidencia temporal de los intérpretes filmados y la música registrada. La referencia estilística más evidente sería la de los video-clips musicales, cuya pobreza espacial comparte y cuyo objeto es también publicitar un producto de consumo extrafílmico: en este caso, promocionar los discos, programas radiofónicos y conciertos producidos por Fernando Trueba. El posible sentido del film remitiría, en todo caso, a un *fuera* del cine.

Santiago Vila



gráficas, pero podríamos considerar "musical" un film o secuencia en que *se produce una mirada sobre el efecto de la música en el espacio fílmico*. Según ha declarado su director, *Calle 54* es un musical: "Un musical sobre música, sobre cómo se crea, sobre como surge". El film mismo se autodenomina "musical" mediante un texto-etiqueta sobreimpreso a las últimas imágenes. Sin embargo no lo es en absoluto, hasta el punto de que entender *por qué no es un musical* resulta muy instructi-