

S

¿MAME ESTA NOCHE Y LA ESTABILIZACIÓN NARRATIVA EN EL MUSICAL (1)

VICENTE JOSÉ BENET

TECNOLOGÍA Y ESTABILIZACIÓN DEL RELATO CLÁSICO

La historia del primer cine musical de Hollywood y su relación con la incorporación del sonido se ofrece como un interesante momento de condensación de problemas técnicos, narrativos, de producción y recepción de los textos que replantean cuestiones habitualmente debatidas por los historiadores del cine. Enumerando brevemente alguna de ellas, la aparición del musical hizo que se compaginaran la innovación tecnológica del sonoro con una serie de tradiciones espectaculares (el vodevil, la opereta, los musicales de Broadway, etc.) hasta ese momento secundarias en el ámbito cinematográfico (2). Esta innovación tecnológica (3) determinó, en principio, una adecuación del sistema industrial en sus ámbitos de producción, distribución y exhibición. Supuso además un momento de inflexión estilística y formal en el modo de entender el espectáculo. También ofreció un cambio de las estructuras intertextuales y de recepción de los filmes por el público que dio una nueva configuración a ese

(1) Este artículo ha sido posible gracias a una beca de la Conselleria de Educació de la Generalitat Valenciana que me permitió realizar una estancia en la Universidad de Wisconsin Madison durante el verano de 1995. Quisiera mostrar mi agradecimiento especialmente a mi amigo Tom Cullen, estudioso de la música popular norteamericana, por sus enseñanzas que espero poder utilizar en trabajos posteriores. Las páginas que siguen están dedicadas en él.

(2) Es interesante señalar cómo la innovación tecnológica del sonido plantea problemas jurídicos y profesionales que marcan una etapa de desconcierto (aproximadamente en el periodo entre 1926 y 1928) en el que ni siquiera aparece claro el uso del nuevo dispositivo para filmes de largometraje. No sólo se trataba de reorganizar un sistema de producción y exhibición, sino concebir un nuevo tipo de trabajo y narraciones que pudieran integrar componentes de tradiciones espectaculares hasta entonces no tratadas conjuntamente. Rick Altman, en su artículo «Pensar (de otra manera) la historia del cine» (*Archivos de la Filмотeca*, nº 22, febrero de 1996), pp. 6-19., analizando algunos

problemas de la incorporación del sonoro, relata la anécdota de cómo algunos célebres cantantes de *music-hall* o *vodevil*, incorporados a las primeras películas sonoras, entendían como trabajos distintos el cantar y el actuar, de modo que si tenían que hacer ambas cosas en un mismo filme exigían dos salarios, uno por cada tipo de trabajo.

(3) El aspecto de la innovación tecnológica del sonido, la extendida lectura mitificadora de su puesta en funcionamiento por la Warner Bros (relatos heredados de historiadores de la primera generación como Lewis Jacobs) y las distintas reacciones que despertó han sido objeto de una enorme bibliografía en los últimos años. Al respecto pueden consultarse como textos introductorios fundamentales los de Rick Altman, *Sound Theory/Practice* (Londres, Routledge, 1992), Douglas Gomery, «The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry» en Tino Balio (ed.), *The American Film Industry* (Madison, University of Wisconsin Press, 1985), pp. 229-251, y David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), pp. 298 y ss.

espacio de transición entre el texto y la cultura que es el sistema de géneros. Por último, y donde vamos a intentar centrarnos en este artículo, condujo a una revisión de la manera de entender el relato, produjo un replanteamiento de las características y las fuerzas que debían impulsar la narración de modo que ésta fuera capaz de ordenar las tensiones planteadas por los nuevos registros a los que acabamos de hacer alusión (tecnológicos, culturales, intertextuales, de expectativas de recepción) hasta poder configurar un modo de representación ajustado al sistema de producción de Hollywood.

En suma, la incorporación del sonido al cinematógrafo supuso una acumulación de tensiones reveladoras de la diversidad de factores que han de ser tenidos en cuenta por la historia del cine más allá de lo que plantean los criterios teleológicos de voluntad homogeneizadora. En un momento en el que las nuevas tendencias historiográficas pretenden partir de la investigación empírica y rigurosa, Rick Altman propone hablar de modelos de crisis para plantear una tarea de historización que ha de centrarse más en las indeterminaciones de los momentos concretos que en las abstracciones generales (4). La idea de un modelo estable y monolítico de Cine Clásico, sustentadora de muchas posturas historicistas desde los años treinta a los sesenta, ha sido ya suficientemente criticada por la tradición de los últimos veinte años que ha tenido como objeto de estudio el cine de Hollywood (5).

Una de las fuentes de estas tensiones en el periodo de la incorporación de sonido fue, según vamos a intentar analizar en el presente trabajo, la revisión de las estrategias narrativas fundamentales desarrolladas durante el periodo mudo y la nueva definición de géneros cinematográficos. La aparición de géneros claramente marcados por el uso del sonido, como fueron los casos del filme de gánsters o el musical, supuso algo más que el alumbramiento de un nuevo imaginario ligado al recién incorporado modo de concebir las narraciones a través de la articulación de la palabra y la aparición de la música. Condujo también, en nuestra opinión, a una confrontación con la propia tradición narrativa y espectacular del Hollywood anterior. Los dos modelos fundamentales del cine mudo: el melodrama y el *slapstick*, fueron revisados y depurados para encontrar un planteamiento más acorde a las nuevas necesidades narrativas y al nuevo diseño de los elementos imaginarios. Ambos sistemas genéricos, de procedencia semejante y ligados a la diversión popular (6), estaban afirmados sobre patrones narrativos fijos y tipificados. Por este motivo permitían una amplia explotación de la vertiente imaginaria o especta-

(4) Rick Altman, «Pensar de otro modo la historia del cine» (*Archivos de la Filмотeca*, nº 22, Febrero de 1996).

(5) Los modelos homogéneos y linealistas del cine clásico, desde Jacobs a Noël Burch (y la extensión de su idea del Modelo de Representación Institucional), determinaron una discusión extendida durante más de dos décadas por historiadores más recientes (Bordwell, Gunning, Gomery, Jenkins, Gledhill, etc.) en la que podemos observar que las interpretaciones teleológicas no han resistido el enfrentamiento con la investigación histórica rigurosa ni con el análisis textual.

(6) Las estructuras melodramáticas ligadas a la diversión popular (de procedencia teatral sobre

todo) fueron inmediatamente aceptadas por el cinematógrafo. Pero no hay que olvidar que el melodrama, como efecto que es trabajado en otros ámbitos de la cultura, es una manifestación constante de los relatos del siglo XIX y XX. Peter Brooks, en su importante libro *The Melodramatic Imagination* (Nueva York, Columbia University Press, 1984) pone en relación este tipo de efecto estructural del relato con la composición de obras de Balzac o James. Por otro lado, y fuera del marco de la diversión estrictamente popular, no se escapa a nadie la importancia del relato melodramático y sus posibilidades espectaculares en ámbitos como el de la ópera durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.



Ziegfeld Follies,
Vincente Minnelli y
otros, 1946

cular (el componente efectista del melodrama en la puesta en escena y la interpretación, la pirueta o el tortazo, del *slapstick*) que se mantuvo en vigencia durante el periodo silente de manera más o menos estable.

Un buen ejemplo para observar las tensiones del periodo y la estructura narrativa del filme clásico podría encontrarse en el funcionamiento de los patrones melodramáticos. Más allá de su identificación con el «cine de mujer», el melodrama provenía de una tradición teatral y folletinesca que se extendió, en las primeras formulaciones genéricas del filme mudo (7). El término «melodrama» se utilizó para definir filmes de todos los espectros genéricos por el simple hecho de compartir efectos como el rescate en el último minuto o el enfrentamiento del héroe a una trama criminal en los más diferentes contextos, desde las intrigas palaciegas al salvaje oeste, los barrios marginales de Chicago, o un barco pirata (8). Su pervivencia en el sonoro, referido al cine de gánsters por ejemplo, puede rastrearse en las críticas del periodo o en títulos de filmes tan significativos como el de *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, W.S. van Dyke, 1934), pero

(7) Para un desarrollo de estas ideas, véase Lea Jacobs, «El cine de mujer y la poética del melodrama» (*Archivos de la Filmoteca*, nº 19, Junio de 1995), pp. 65-69.

(8) Lea Jacobs, «El cine de mujer y la poética del melodrama», p. 66. Para un recorrido del uso

del término en el cine mudo Jacobs se vale del texto de Steve Neale, «Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term Melodrama in the American Trade Press», en *The Velvet Light Trap*, vol. 32, 1993, pp. 66-89.

sobre todo, hay claras huellas textuales de la existencia de estos patrones melodramáticos en los primeros filmes de gánsters anteriores a 1934, como *La Ley del hampa (Underworld)* (Josef von Sternberg, 1926) o incluso los célebres del ciclo de Warner Bros de 1930 a 1933 (9). En cuanto a las transformaciones del *slapstick*, la incorporación del sonido supuso un nuevo replanteamiento del uso del gag físico, del ritmo del relato y del tipo de interpretación de los actores, así como la integración de los momentos cómicos en la estructura narrativa, como analiza Henry Jenkins con gran detalle en un importante trabajo (10). Quizá sea sintomático el caso de Charles Chaplin, sobre todo por las dificultades que tuvo de incorporarse a las nuevas expectativas narrativas propiciadas por el sonido, mientras intentaba mantener, a contracorriente, la pureza del relato basado en la combinación de los elementos del melodrama y del *slapstick*.

En este proceso de precisión histórica del periodo que tratamos va cobrando forma un problema planteado por Bazin: la continuidad que se puede encontrar, en la concepción del montaje y la puesta en escena, en el paso del mudo al sonoro (11). En lo que se refiere al desarrollo de unos paradigmas fundamentales de representación de la imagen fílmica, en la técnica de la planificación o el montaje por ejemplo, el añadido del sonido supone para Bazin una concepción menos maleable de la imagen y la puesta en escena, una mayor determinación por los requerimientos del realismo. Pero esto se presentaría como una evolución (en el sentido baziniano) de algo establecido desde el periodo mudo, que sin embargo tendría que dejar de lado algunos de los ejemplos extremos de espectacularidad a través de la deformación expresiva o el excesivo peso simbólico de la imagen.

Desde luego, creemos que en parte de ese cambio, de esa orientación hacia el producto estandarizado de los años treinta, no hay que dejar de lado la definitiva reordenación de la industria y del sistema monopolístico de los estudios que también potencia la innovación del sonido. Pero nos queremos ocupar de los elementos que se refieren a la concepción del relato y a la reelaboración del sistema genérico que establece paradigmas de recepción y gusto determinantes en la concepción del cine hollywoodense. En este sentido, y como elemento interesante para definir esta transición en su alcance narrativo, Christine Gledhill ha analizado el proceso de modernización del melodrama en los últimos años del cine mudo, abriéndose a patrones narrativos cada vez más complejos y relacionados con la psicologización de los personajes y con el peso que van cobrando distintos valores sociales o de comportamiento que conducen a un énfasis

(9) Nos ocupamos del análisis de este problema en nuestro libro *El tiempo de la narración clásica. Los filmes de gánsters de Warner Bros 1930-1933* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1992). De este aspecto concreto nos ocupamos con profundidad en el artículo «El tiempo de la crueldad: el efecto melodramático en el filme de gánsters» que aparecerá próximamente en el número 25 de *Archivos de la Filmoteca*.

(10) Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*

Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic (Nueva York, Columbia University Press, 1992), especialmente el capítulo 4.

(11) André Bazin, «Evolución del lenguaje cinematográfico. Evolución de la planificación cinematográfica a partir del sonoro», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1990), pp. 90 y ss. Esa posición ha sido desarrollada en un análisis textual por Bordwell, Staiger y Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*.

en el relato hacia problemas concretos del gusto de cada tipo de público (12).

El funcionamiento del sistema de géneros después de la incorporación del sonido tuvo que hacer posible un tipo de trabajo del relato a partir del cual se pudieran recuperar aquellos efectos espectaculares e imaginarios del cine mudo de los que hablaba Bazin mediante su integración en un tipo de discurso de mayor realismo (en el sentido baziniano). La manera en la que entendemos que se produciría este proceso sería comparable a la que Tom Gunning utilizó para hablar, en otro momento de crisis de la historia del cine, del paso de unos valores de atracción a una orientación narrativa basada en unos procesos de integración de los componentes heterogéneos de los que fue un ejemplo señero el trabajo de David W. Griffith para la Biograph entre 1909 y 1911 (13).

El proceso fundamental de integración y de narrativización al que nos vamos a referir será (no olvidemos que unido a un ajuste del proceso de monopolio definitivamente asentado tras la reorganización de los estudios a finales de los años veinte) el establecimiento de los géneros cinematográficos. A través de su formulación los patrones narrativos que determinan las estructuras episódicas y condensadoras del melodrama o del *slapstick* pasarán a establecer un nuevo tipo de relatos en los que el trabajo narrativo se centra en la verosimilitud psicológica de las acciones de los personajes, en los que aparece un sistema de motivaciones sometidas al aspecto procesual de la narración. En definitiva, se trata de dotar a los relatos de una temporalidad que excluya la densidad del momento, del gesto, de la pirlueta, y propague sus efectos en el cuerpo general del relato. Un sistema en el que éstos se construyen de acuerdo con el trabajo configurador del tiempo, tal y como lo había hecho la novela naturalista a finales del XIX. Para conseguirlo se desplegarán unos sistemas de simbolización que pretenden, precisamente, llevar a cabo la gestión del tiempo narrativo. En este sentido, el efecto de integración narrativa deberá contar también con un tipo de imaginario, con una elaboración espectacular que acompaña a cada género y que configura un marco de lo verosímil a través de su extensión por la cultura de masas y su capacidad de

(12) Christine Gledhill, «Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* and King Vidor's *The Crowd*» 129-167. Su tesis es la de una progresiva tendencia a la modernización de los viejos patrones del melodrama. Es sintomático observar cómo los modelos escogidos para el análisis por Gledhill son precisamente dos filmes mudos de 1927 en los que se anuncian aspectos de la consolidación de los nuevos patrones narrativos después del sonoro. No sólo innovación tecnológica, sino también tendencia interna supeditada al cruzamiento de unos modelos de procedencia popular con el arte de masas.

«Mi tesis es que la americanización, y Hollywood en particular, facilitaron la modernización del melodrama mediante una transformación que dependía de su relación con el realismo más que una antítesis a él», en Jane Gaines (ed.), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars* (Dur-

ham-Londres, Duke University Press, 1992), p. 131.

(13) Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (Urbana-Chicago, The University of Illinois Press, 1991). El concepto de integración narrativa propuesto por Gunning lo asumimos con el conveniente matiz histórico. Por supuesto no consideramos como planteamientos semejantes la integración narrativa frente al cine de atracciones o de los primeros tiempos y las nuevas estrategias de narrativización del primer cine sonoro. Sin embargo creemos que el concepto de integración narrativa es fundamental para entender las reformulaciones genéricas que han de ir disolviendo progresivamente algunos de los paradigmas del melodrama o del *slapstick* y el replanteamiento, además del nivel narrativo, del aspecto espectacular e imaginario de los filmes posteriores a 1927.

obtener una respuesta que dote de sentido a dichas propuestas espectaculares desde el lugar donde se reciben, es decir, desde la experiencia del público. Los géneros establecen unos sistemas de diferencia, variación y cambio (14) que se extienden socialmente y generan un ámbito de expectativas que exceden el nivel de los textos concretos y nos conducen a la dimensión intertextual en el que son recibidos. Por este motivo, la definición de un sistema genérico que establece variaciones en los patrones narrativos desde el marco imaginario es uno de los grandes problemas de la teoría narrativa que es despertada por el problema de la llegada del sonido al cine.

Quizá no haya un género más interesante para el análisis de estos problemas que el musical. Es un producto directo de la innovación tecnológica y no conoce una tradición genérica previa en el cine, aunque algunos de sus registros narrativos provengan del vodevil, la opereta y el teatro. Desarrolla varias tipologías o subgéneros bastante codificados e independientes (15) y, sin embargo, parece ofrecerse como una gran unidad debido a las coincidencias en su concepción como relatos y en la manera en la que lo espectacular sirve para imponer una huella de reconocimiento del género.

EL ESPECTÁCULO MUSICAL Y EL RELATO DE HOLLYWOOD

La literatura que se ocupa de analizar los musicales se ha centrado frecuentemente en observar la relación entre las estructuras espectaculares relacionadas con la aparición de la música y/o la danza, por un lado, y la elaboración de un relato sometido a unas motivaciones y una lógica causal, por el otro. Esta relación es la que marca la característica fundamental de su definición genérica, y en las disrupciones espectaculares se trabaja un efecto intertextual que permite la asimilación dentro de los registros de lo verosímil de dichas rupturas de la linealidad narrativa.

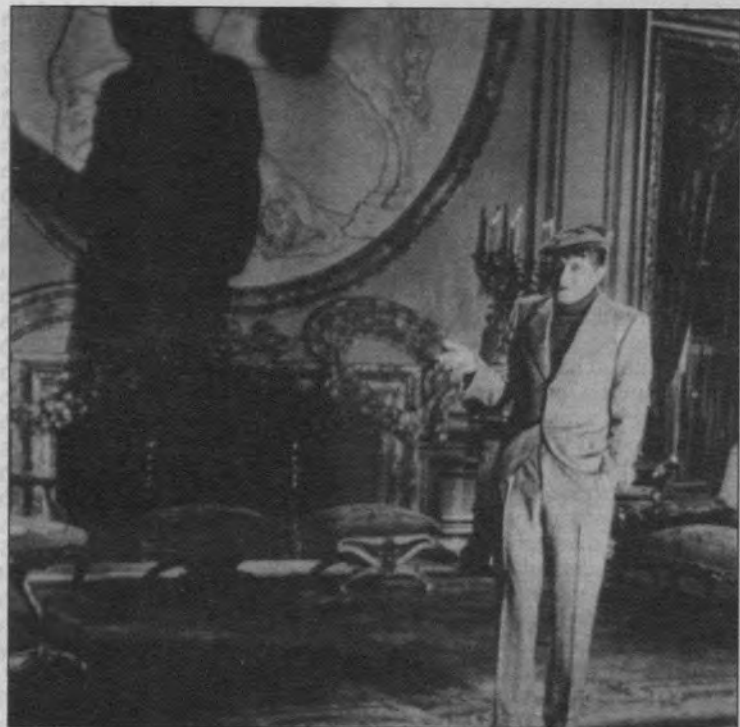
La incorporación como efecto cultural de esas disrupciones en el marco de la recepción de los textos tiene distintos niveles de interpretación. Jane Feuer, por ejemplo, destaca que la puesta en escena es uno de los lugares donde ese efecto de verosímil se trabaja de una manera sistemática a través de la elaboración narrativa. De este modo, afirma Feuer: «durante los interludios narrativos (...) se nos anima a que compartamos el punto de vista de los personajes, pero durante los interludios musicales se nos conduce a que en realidad pasemos a formar parte del público del filme; un tipo de identificación muy diferente y mucho más próximo. (...) Puesto que la perspectiva de los personajes ha sido fijada a través del relato (o a través de nuestra familiarización previa con la estrella del filme), es perfectamente posible para nosotros experimentar una identificación doble o separada durante la representación sin tener que sentir esta separación en nuestra consciencia como desconcertante» (16) La relación entre espectá-

(14) Steve Neale, «Questions of Genre» (*Screen*, vol. 31, nº 1, primavera de 1990), p. 56.

(15) En su canónico trabajo sobre el musical de Hollywood, Rick Altman distingue con detalle las distintas tradiciones que dan lugar a los tres grandes subgéneros: el de cuento de príncipes y princesas, el folklórico y el relacionado con el mundo del espectáculo. Rick Altman, *The American Film*

Musical (Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1987).

(16) Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (Londres, British Film Institute, 1982), p. 29. (Traducción nuestra, hemos traducido «performers» por «personajes» perdiendo el matiz del original inglés que los refiere tanto al nivel espectacular como narrativo musical).



Maurice Chevalier en
Ámame esta noche
(*Love Me Tonight*),
1932

culo e interludios narrativos (o narración e interludios musicales, depende del punto de vista) aparece así como un espacio en el que son posibles dos tipos de identificación: una particular para el espectáculo, previamente preparada a través de la designación de un lugar del espectador en la representación (en el *backstage musical*, el subgénero centrado en las aventuras para poner en marcha un espectáculo musical, a través de la aparición del patio de butacas de un teatro o incluso a través de la presencia de espectadores diegéticos en un número musical que tiene lugar en la calle —como en *Un Americano en París* (*An American in Paris*), tal y como analiza Feuer—) y otra narrativa, pendiente de la correspondencia entre el trayecto del héroe y nuestra relación con el espectáculo a través de la focalización, el punto de vista, o los efectos de lo que se ha llamado identificación secundaria (17).

Es curioso que ambos tipos de identificación puedan ser separados de manera tan sencilla por Jane Feuer. Presentados como sistemas independientes de trabajo del lugar del espectador con respecto al relato, parecen sugerir que es posible preparar dos tipos distintos de economía de la identificación que no está claro que se puedan hacer compatibles en el cuerpo de un mismo texto. Sin embargo estos planteamientos nos alejan de una visión integrada del relato y el espec-

(17) Véase Jean-Louis Baudry, *L'effect cinéma* (París, Albatros, 1978).

táculo, precisamente del tipo de trabajo que pretendía el Modelo Clásico desde Griffith, tal como analizó Tom Gunning. Frente a los fenómenos de atracción, los momentos de emergencia espectacular, se debía crear un dispositivo, una concepción del montaje (en sentido teórico) que permitiera reconducir esos momentos particularmente atractivos del espectáculo a través del cauce de una narración. El musical parecía por lo tanto hacer pervivir, en el momento de su eclosión después de la incorporación del sonido, un problema que se había estabilizado desde los primeros años diez a través de las pautas narrativas y de puesta en escena provistas fundamentalmente por el melodrama.

En este sentido, la postura defendida por Rick Altman para el musical resulta bastante más operativa desde nuestro punto de vista ya que parte de la base de que sí que hay un paradigma claramente dominante: el narrativo. La propuesta de Altman comienza en un nivel muy empírico, pero que tiene el interés de no descartar en ningún momento la dimensión intertextual y cultural del propio género como elemento que le dota de especial coherencia. De este modo, la estructura narrativa del musical no se asentaría sobre un proceso lineal o causal relacionado con el trayecto de un héroe, sino sobre un doble sistema de enfoque narrativo recorrido por dos estrellas de sexo opuesto y valores divergentes. Muchas de las opciones del relato vendrían previamente definidas por el marco de expectativas trabajado por el género desde sus orígenes. Desde los cortos de números musicales que servían para presentar la innovación tecnológica y para completar el programa de la sesión de cine hasta los musicales que integraban los números en un relato se produce un intenso proceso de asimilación que ocupa al menos los tres primeros años del musical (18). Pero en lo que se refiere a las peculiaridades narrativas del género, la manera de conducir la trama se ajustaría, según Altman, a un proceso en el que una serie de oposiciones absolutamente enfrentadas en un principio serían sometidas de manera progresiva por el relato mediante un acortamiento de las diferencias hasta un encuentro final. De este modo no nos hallaríamos ante una estructura de los segmentos trabajada desde los paradigmas de la causalidad y la progresión (una estructura tipo $A \rightarrow B \rightarrow C\dots$) sino por el paralelismo y el enfrentamiento ($A/B, C/C'\dots$).

Este tipo de estructura tendría, para Altman, una serie de consecuencias determinantes en el lugar que ocupa el musical dentro del sistema de géneros de Hollywood. Por un lado, el personaje ocuparía un espacio central en la trama pero no tanto por el recorrido del que es responsable como por sus atributos imaginarios, por la manera en la que encarna su lado de la dualidad extrema que ha de dar sentido al relato, por los elementos simbólicos (de orden social, sexual, cultural...) que representa. Por otro lado, este tipo de estructura narrativa (en la que la trama tiene poca importancia como elemento configurante) permitiría y facilitaría la entrada de lo espectacular, de los aspectos más relacionados con el *show*, que podrían interrumpir el relato con

(18) Algunos de los primeros largometrajes del musical no fueron más que una sucesión de números hilvanados por una presentación o gag en el que se presentaban a las estrellas vinculadas a grandes estudios (*Paramount on Parade*, Janis, 1930, o *Show of Shows* —Warner, J. Adolff, 1929—).

Sin embargo la extrema independencia del registro espectacular con respecto a las necesidades del relato muestra una interesante pervivencia en productos tan tardíos como *Ziegfeld Follies* (MGM, Vincente Minnelli y otros, 1946).

mayor facilidad. Hasta cierto punto, los momentos de irrupción de lo espectacular serían puntos de inflexión en la construcción del relato y vendrían a ofrecer una periódica recapitulación del estado de la narración: «La trama (...) tiene, para comenzar, poca importancia; sin embargo, las oposiciones desarrolladas en los aparentemente gratuitos números de baile o de canción son instrumentales y permiten establecer la estructura y el sentido del filme. Sólo cuando identificamos las dualidades constitutivas del filme podemos descubrir la función del mismo» (19). Aunque Altman llega a comparar la dualidad con un fenómeno antropológico de la cultura americana que va más allá de lo narrativo, lo que nos interesa de su propuesta es la decidida posición que plantea de debilidad de la trama y del relato frente a la dimensión espectacular, de modo que la entrada de éste es fácil y poco complicada. Por este motivo, es sintomático en Altman que, al contrario de lo que ocurre con el libro de Feuer, sus análisis no tienden a recorrer la complejidad de la puesta en escena y del montaje para definir los pasos y las transiciones. Su recuento es fundamentalmente empírico y analiza un tipo de registros de transición entre los dos niveles (el narrativo y el imaginario/espectacular) en los que no hay discriminación entre efectos técnicos y de montaje (lo que Altman denomina *Audio Dissolve* —del ámbito sonoro diegético a la música— o *Video Dissolve* —espacios en los que el mundo se convierte en escenario y transitamos del mundo diegético al ideal del espectáculo—) y los narrativos (el *Personality Dissolve* —cambios de actitud de los personajes, que transitan inmediatamente de héroes de un relato a cantantes y bailarines—).

A pesar del interés del libro de Altman, sus formulaciones narratológicas en la definición del relato musical quedan limitadas, en nuestra opinión, por su afán de establecer un corpus en el que se puede recorrer toda la historia del cine a través de un género concreto. El aspecto fundamental con el que no estamos de acuerdo es precisamente la tesis de la debilidad interna del relato. Debido a ella lo espectacular tendría una capacidad disruptiva poco traumática con respecto a la continuidad. Síntoma bastante elocuente de este tipo de configuración narrativa sería el tratamiento del relato musical. Para Altman en el género queda planteado como algo que parece contradecir la lógica de cualquier modelo narrativo del cine de Hollywood, cuando afirma: «[La] estructura de doble foco exige del espectador que sea sensible no tanto a la cronología y a la progresión (pues la resolución del enfrentamiento entre el personaje masculino y el femenino es totalmente convencional y por ello perfectamente predecible) sino a la simultaneidad y a la comparación» (20). Parece que, en vez de la integración, de la elaboración de un modelo narrativo que permita la coherencia del relato a través de la trama, se produce un trabajo del mismo en el que se dejan abiertas fisuras importantes que apoyan la entrada de lo espectacular. Esas fisuras provendrían del planteamiento de una estructura de «doble foco», levantada en términos de igualdad entre ambos polos a partir de la cual se pueden integrar los números musicales, aparentemente disruptivos en una estructura en progresión pero nada traumáticos si los concebimos en una estructura de simulta-

(19) Rick Altman, *The American Film Musical*, p. 27.

(20) Rick Altman, *The American Film Musical*, p. 19.

neidad. En suma, la conclusión de la propuesta de Altman nos podría hacer pensar que el tiempo no configura la trama del relato, sino que se mantiene una especie de «congelamiento», de estabilidad que no aleja demasiado al punto de llegada del de partida. Los números musicales podrían interrumpir ese relato congelado en cualquier momento, su función sería la de ilustrar de manera espectacular los encuentros y desencuentros de los protagonistas que éste no acaba de resolver y podría mantener así una cierta independencia de la (precaria) progresión de la trama.

Nos es difícil concebir el modelo narrativo del cine clásico de Hollywood desde unas premisas que limiten la capacidad integradora del relato a través de una elaboración interna del tiempo narrativo. El proceso de integración narrativa desde Griffith pasó por un sometimiento de lo espectacular al efecto configurante del tiempo. Es quizá por ello (además de su carácter inherentemente espectacular) por lo que la estructura melodramática se convirtió en dominante en el primer relato de Hollywood. El *slapstick* menos narrativo fue el que mantuvo durante el periodo las energías de un espectáculo precariamente configurado, basado en las estructuras repetitivas, la simultaneidad y un cierto vaciado del tiempo. Pero queremos discutir en este artículo que la incorporación del sonido al cine supuso una revisión de los géneros trabajados durante el periodo mudo mediante una depuración de los elementos melodramáticos y espectaculares a través, entre otras cosas, de su integración cada vez más poderosa en un sistema narrativo asentado en tramas progresivas, en la psicologización de los personajes y en el papel configurante (en el sentido de Ricoeur) del tiempo narrativo, que dota a los relatos de su coherencia. Pasaremos a intentar observar estos problemas en el análisis de uno de los filmes más célebres del primer musical y uno que parece encajar (es uno de sus modelos de análisis) en la estructura de «doble foco» de Altman, la producción de Paramount de 1932 *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*).

ÁMAME ESTA NOCHE, NARRACIÓN CLÁSICA Y CORRELATO MUSICAL

Ámame esta noche (*Love Me Tonight*) pertenece al subgénero que Altman ha denominado musical de «cuento de hadas» o *fairy tale musical*. Lubitsch, en sus primeras producciones sonoras como *El Desfile del amor* (*The Love Parade*), *Monte Carlo* o *The Smiling Lieutenant*, había desarrollado este tipo de historias ligeras de amoríos en las imaginarias cortes europeas que tenían su origen en la opereta y que tuvieron un apreciable éxito en los primeros años del cine musical. Dentro de este contexto, el filme de Mamoulian destaca por su voluntad de experimentación con distintos elementos sonoros, desde la creación de ambientes basados en construcciones rítmicas del sonido al trabajo de las voces interiores y la subjetividad. Pero también ofrece un interesante aspecto reflexivo con respecto a la estructura narrativa de la opereta que se manifiesta, ya en 1932, en ciertos síntomas de autoparodia que anunciaban su agotamiento como modelo, como acabamos de manifestar. En lo que tiene que ver con su construcción narrativa, y siguiendo la tesis de Altman, nos encontramos ante un caso bastante convencional de narración desarrollada a través de un doble foco: el representado por el contraste (social, iconográfico, musical, sexual, de construcción de personaje) entre la princesa Jeanette (Jeanette MacDonald) y el sastre conquistador Maurice (Maurice



Chevalier) (21). Es evidente que esas condiciones de partida sirven para asumir la propuesta de Altman, sin embargo un análisis más detenido del texto puede servir para ofrecernos una reflexión de alcance narratológico mayor y referida a la configuración temporal y a la estructuración interna del relato.

Una de las escenas más célebres del filme es la del comienzo. Su concepción es directamente antinaturalista y reflexiva, mostrando un trabajo del sonido de un modo particularmente complejo. El planteamiento de la escena se basa en un sistema de acumulación a través de la correspondencia de la banda sonora y la banda imagen, pero esa acumulación se presenta de modo estilizado. La intención fundamental es moldear la escena de acuerdo con unos parámetros rítmicos que acaben creando una coherencia sonora apoyada sobre la banda imagen. Es evidente que se produce un efecto distorsionante con respecto a lo que había sido la opción dominante del trabajo del sonido al montaje del filme clásico. Si la propuesta habitual había sido incorporar la banda sonora a la función recompositiva del montaje de la banda imagen, es decir, como elemento que venía a apoyar los efectos del *raccord* desde la descomposición previa del espacio y el tiempo, la

Ámame esta noche
(*Love Me Tonight*),
Rouben Mamoulian,
1932. Los actores
principales posan en
el plató

(21) El hecho de que el nombre de los actores principales y los de los personajes coincidan puede ser entendido como un primer rasgo reflexivo de la construcción narrativa. En cierto modo, su

caracterización como personajes va a acentuar tanto sus rasgos convencionales que, al menos en mi opinión, se puede llegar a entender como un exceso paródico.

propuesta de Mamoulian es inversa. La banda sonora es la que reclama unas imágenes que la soporten, de manera que el punto de partida es el efecto rítmico del sonido y a continuación las imágenes deberán esforzarse por reconducir ese proceso y revestirlo de una cierta continuidad. De este modo, la preeminencia de la banda sonora en el inicio del relato plantea, antes de su interpretación narrativa, un margen de reflexión interesante.

Este efecto, que pretende describir desde la banda sonora el despertar de la ciudad de París, ya había sido utilizado por Mamoulian en un montaje teatral de *Porgy* en Broadway en 1927 (22). Se trata de una escena en la que un espacio de unos planos estáticos y dominados por el silencio acaba convertida en una sinfonía de ruidos acompasada por el movimiento de los figurantes que pueblan las calles de París. Sin embargo, lo importante en una escena en la que los rasgos de la enunciación quedan claramente marcados, es observar sus transiciones hacia un tipo de relato más estable y menos autorreflexivo. Estamos en el inicio de la película, un momento en el que la narración no ha comenzado a desplegar las conexiones que han de ir configurando la trama. Desde este punto de vista, el relato se permite un nivel de autoconsciencia que deberá ir perdiendo en beneficio del espectador en su despliegue posterior.

Por este motivo, resulta interesante observar algunas de las características de este mismo desarrollo de la narración. En un análisis detallado de la escena distinguiríamos en principio cuatro grandes bloques fundamentales:

- a- 4 planos. 1. PG de París en el que se distingue la Torre Eiffel y un paisaje de techos y chimeneas. 2. Una vista del Sena. Un puente y un banco. Se puede ver a algún transeúnte al fondo del encuadre, pero la sensación es de vacío en las calles. 3. Una calle desierta, súbitamente recorrida por un ciclista. Preside el encuadre la catedral de Notre Dame. 4. Un banco y una calle desierta de nuevo. Todos los planos se caracterizan por sus composiciones pictóricas (han sido comparados con las imágenes de René Clair) (23) y sus contraluces muy fuertes, incidiendo en la impresión del amanecer. [Durante los cuatro planos, la banda sonora ha estado dominada por el silencio roto por el tañer de seis campanadas dando la hora].
- b- 20 planos, que nos conducen al barrio de Maurice, escenario que recorrerá en su primera escena. 1. Picado de la calle. Composición que rompe el equilibrio de los planos anteriores. Un figurante deja unas herramientas en el suelo y comienza a trabajar con un pico. [En la banda sonora empieza la acumulación de sonidos rítmicos que van a servir para construir un efecto fascinante de montaje sonoro]. 2. *Raccord*. PE del obrero picando el suelo. 3. Plano picado de un vagabundo durmiendo [se añaden los ronquidos al trabajo de la banda sonora]. 4. Se abre una puerta de una casa y la mujer que sale barre el suelo [compone un sonido rítmico que apoya de manera sincopada al del obrero con el pico]. 5. Chime-

(22) Véase Mark Spergel, *Reinventing Reality. The Art and Life of Rouben Mamoulian* (Metuchen-Londres, The Scarecrow Press, 1993), pp. 62 y ss. (23) Tom Milne, *Rouben Mamoulian* (Bloomington, Indiana University Press, 1970),

p. 51. Altman, por otra parte llega demasiado lejos en nuestra opinión al decir que se trata de una reconstrucción sonora del género de las «sinfonías urbanas» de los años veinte.

- neas que comienzan a funcionar. *Zoom* de aproximación [sonido metálico de las chimeneas]. 6. Unas ventanas de la fachada de un edificio se abren. Algunos figurantes se asoman [se perciben el llanto de un bebé]. 7. Un carpintero se pone a limar una tabla. 8. PG de la calle. Unos niños marchan al colegio. 9. Un tendero levanta la puerta metálica de su frutería. 10. En contrapicado se observa a unas mujeres tendiendo y venteando las sábanas [Todos estos elementos se van superponiendo sobre el magma sonoro, cada vez más elevado]. 11. Unos zapateros empiezan a clavetear unas suelas a ritmo sincopado. 12. Un afilador comienza su trabajo. 13. El montaje se acelera. La gente recorre las calles y el ruido es la amalgama de los que se nos ha presentado individualmente. 14. Una mujer, en una ventana, golpea una colcha para quitarle el polvo. 15. Un hombre sale con un carro. 16. Un taxi cruza la calle haciendo sonar su bocina. 17. Se abre una ventana. Frontalidad. Hay una joven que observa la calle. Junto a ella, un gramófono. Lo pone en marcha y comienza una música diegética que, al mismo tiempo, va a servir para ordenar el carácter caótico de los ruidos que se han ido amalgamando. [Se inicia aquí un trabajo curioso de la banda sonora: melodía y ruido, ritmo y percusión de los ruidos cotidianos se funden perfectamente y se inicia lo que podríamos denominar en términos de Altman un proceso de *audio-dissolve*]. 18. Una mujer tendiendo en contrapicado. 19. Mismo plano que b.1 pero ahora la calle aparece abarrotada de gente. [La gente que comenzó en b.17 parece ordenar definitivamente el caos sonoro].
- c- Después de un encadenado pasamos de nuevo una ventana (como en b.17) tomada frontalmente. La cámara inicia un movimiento de aproximación y penetra por la ventana. Se puede observar una pared en la que se dibuja, como si fueran unas grietas, la silueta reconocible de Maurice Chevalier rematada por su sombrero de paja. Comienza una panorámica que acaba con la aparición del propio Maurice, que se está poniendo un jersey y comienza a cantar *The Song of Patee*.
 - d- Siguiendo con la canción, Maurice sale a la calle y saluda a los vecinos mientras pasea. Hay efectos de caracterización en la letra de la canción (seductor, caradura, simpático...). Llega hasta su taller de sastrería y se mete en la trastienda. Un reloj situado en lo alto de la entrada al vestidor señala las 8 menos diez. Inserto del reloj. El minuterero se pone a las ocho en punto.

Todo el segmento tiene una absoluta precisión temporal que va desde las 6 hasta las 8 de la mañana. Vemos el despertar de la ciudad y sus gentes y el inicio de la vida cotidiana. Pero hay más cosas igualmente importantes. Dos al menos que consideramos fundamentales: por un lado los procesos internos de borrado, sobre todo el que trabaja con el plano 17 del segmento b, cuando una mujer pone en funcionamiento el gramófono y eso dispara la absorción por parte de la diégesis (y a través de la música) de ese magma sonoro que parecía escapar de la misma. Por otro lado, esa estabilización y absorción por la diégesis mediante la música de lo que era un trabajo rítmico y externo al relato va a permitir la transición hacia el tercer segmento, el que tiene que ver con la aparición del protagonista. Obviamente, hay una serie de correspondencias compositivas y de ruptura con la exterioridad del ambiente de la calle entre el plano frontal de la ventana de la muchacha del gramófono y la ventana de Maurice, pero hay una

cosa quizá más importante. Por el movimiento de cámara, por la fusión de la música del gramófono con los ruidos y finalmente su asimilación en la primera canción que canta Maurice (*The Song of Páree*) tenemos unos rasgos fundamentales de lo que va a ser importante en la adecuación entre banda sonora y sentido en el filme: la energía sexual de Maurice, su tremendo dinamismo, que surge directamente de esa ciudad que se pone en marcha como una gigantesca máquina (esta metáfora de la máquina trabajada desde la banda sonora será repetida, con la adecuación sonido-imagen, en la escena final del filme con la persecución de la locomotora por parte de Jeanette). Es esa energía, el dinamismo transferido por la música, lo que impregna al personaje de Maurice como su primer rasgo y viene a confirmar sus otros aspectos imaginarios que acaban de dotarle de sentido. Desde este punto de vista, la escena de arranque ha tenido también una función narrativa fundamental en lo que tiene que ver con la descripción profunda del personaje, puesto que le ha investido de una entidad funcional en la construcción del relato.

El sonido, por lo tanto, se plantea así como un complejo efecto de montaje que soporta la constitución narrativa del personaje. La energía que transmite la ciudad queda enfocada por la canción de Maurice y por el movimiento de cámara que nos conduce hacia el elemento catalizador de la misma: el cuerpo del actor. A partir de esa energía podrá desplegar sus dotes de seducción tan necesarias por el planteamiento del conflicto narrativo. Tom Milne ya señaló la importancia narrativa de las letras de las canciones de Rodgers y Hart, más importante de lo habitual en este caso concreto (24). El relato queda marcado desde el inicio en uno de sus frentes. El magma sonoro, sometido a un ritmo que incluso se ha ido desdibujando por la acumulación, ha pasado a convertirse en canción, y el arranque narrativo penderá decisivamente de este papel de la música, auténtico elemento integrador que marca la pauta de los momentos de condensación de problemas narrativos.

Quizá el caso que mejor puede ilustrar esta dependencia de la configuración de la trama y la música sea la secuencia de *Isn't It Romantic*. Situada casi al principio del relato, cuando éste todavía está centrado en la caracterización del personaje de Maurice y su entorno, va a servir como catalizador de todos los problemas narrativos referidos, también de forma reflexiva, a la propia estructuración del relato. Encontramos en ella, como acabamos de decir, la caracterización de los personajes principales, pero también el trayecto que se ha de recorrer, la iconografía correspondiente a cada uno de ellos, el dispositivo simbólico que los acompaña y por lo tanto la mención implícita (por el evidente contraste del aparato imaginario) a los conflictos que después ha de explotar el relato. Se trata de un segmento con el que acaba la fase expositiva de la narración y se apuntan los problemas que después ha de revestir el relato de las conexiones necesarias. En el registro imaginario, la diferencia de clases y ambientes es el material simbolizado que se perfila claramente en la secuencia. Pero en lo que tiene que ver con la coherencia narrativa del relato se plantea, a través de la letra de las canciones, un problema en profundidad que define el deseo de los personajes y por lo tanto la puesta en marcha de la historia: el conflicto entre la histérica y el seductor, claramente perfilados por el texto que cantan los actores. Un texto que es caracterizador del personaje, del conflicto narrativo e intriga de predestinación de la

(24) Tom Milne, *Rouben Mamoulian*, pp. 52-53.



resolución final. Pasemos a una descripción detallada de los cinco segmentos en los que podemos descomponer la secuencia:

- a- La canción comienza con Maurice. La letra hace referencia al arte de coser en relación con el amor. Para segmentar la planificación al ritmo de la canción y de los estribillos se utiliza un biombo con tres espejos desde el que se trabaja el raccord con el juego de panorámicas que saltan de espejo a espejo al final de cada estribillo de la canción ofreciendo distintos perfiles del rostro de Maurice. Un cliente a quien le ha cosido un traje de novio [Bert Roach] retoma el hilo de la letra de la canción.
- b- El cliente sale a la calle tarareando la melodía. Se cruza con un taxista y un hombre con pinta bohemia, un músico. El artista toma el taxi. Taxista y músico recogen la melodía y la continúan.
- c- El músico en el tren intenta componer una letra mientras canta la melodía. Unos soldados que están en el mismo vagón le escuchan y se ponen a cantar también.
- d- Los soldados desfilan por el campo cantando la canción con aire de marcha militar. Un gitano les observa y sale corriendo.
- e- Se ha hecho de noche. El zíngaro interpreta la melodía con su violín en el campamento. La música cobra un aire más romántico. Desde el grupo de gitanos comienza una panorámica que finaliza encuadrando un castillo situado a lo lejos.
- f- En un balcón del castillo la princesa Jeanette canta la canción *Isn't It Romantic*. Se cierra el círculo narrativo teniendo en cuenta,

Ámame esta noche
(*Love Me Tonight*),
Rouben Mamoulian,
1932

además, que hay una conexión (un trayecto, una intriga de predestinación) que parte de Maurice y llega hasta Jeanette. En este sentido, la letra de la canción también señala el sentido narrativo de dicho trayecto. Mientras Maurice hace manifiesto sin mayores tapujos su vigor sexual, Jeanette canta que está esperando la llegada de su príncipe azul que la tomará con sus fuertes brazos y la amará. Esta intriga, base de la lectura en superficie del relato, será esencial para entender el progreso narrativo posterior.

Como se observará, se trata de una *passed along song*, algo bastante frecuente en el cine musical (25). De esta manera arbitraria, simplemente por contagio, la melodía va pasando de un figurante a otro de modo que, al final, pone en contacto de manera aparentemente lógica a los dos personajes que van a protagonizar el relato. Como modo de resumir en grandes rasgos lo que será el transcurso narrativo y sus principales conflictos, la canción y la puesta en escena son un auténtico sumario. En ella se recogen los elementos simbólicos que se trabajarán a partir de desdobles (26) que se ilustran en la banda imagen y en la sonora (de la ciudad al campo, del proletariado a la aristocracia, del día a la noche, del vigor a la delicadeza, de la realidad a la ensoñación, de la canción popular a la opereta) que se hacen finalmente patentes sobre todo en la propia letra de la canción. En ella está presente, repetimos, ese conflicto musical que, como es habitual en el género, lleva implícito el conflicto sexual, en este filme particularmente marcado (27).

Pero hay algunos aspectos más que nos interesan de esta curiosa escena. Por un lado algo de nuevo bastante reflexivo sobre la propia estructura del relato. En el fondo se trata de un comentario no exento de ironía sobre la construcción del mismo. En esta escena se pone de relieve la tensión entre azar y causalidad que es inherente a la forma narrativa clásica. El carácter fortuito a través del cual se pone en pie la historia es más que evidente. La canción se transporta por unos figurantes determinados, pero nada nos hace pensar que pudiera haber sido otro el cauce. De hecho, la razón por la que *Isn't It Romantic* pasa de la voz del sastre a la de la princesa, desde la mañana en la ciudad hasta la noche en el campo, está en una serie de elementos conductores que no tienen ninguna justificación causal más allá de la que se genera por el «transporte» de la canción. Y ese es precisamente el carácter reflexivo: el relato se basa sobre azares que devienen lazos causales a través del artificio narrativo. La operación que sirve para sustentar este paso encuentra su apoyo precisamente en la música, dispositivo que no sólo va cargado de información referida a los personajes, sino también elemento cohesionador del relato a partir del cual se construyen sus conexiones y su verosimilitud, aunque ambas se apoyen exclusivamente en el azar.

Es interesante insistir en que la operación es reflexiva puesto que pone de relieve el sistema desde el que se construye el texto. Esto

(25) Véase Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, p. 16.

(26) Este aspecto está trabajado también por Altman en *The American Film Musical*, pp. 154-155.

(27) El contraste entre estilos musicales para plantear el conflicto sexual es otra de las isotopías genéricas del musical, como señala Feuer, *The*

Hollywood Musical, p. 55. Por otro lado, como veremos un poco más adelante, el definitivo encuentro amoroso entre Jeanette y Maurice se producirá después de que éste haga la interpretación más «apache» de su repertorio, enfundado en su traje de hombre de los barrios bajos con el que acude a un baile de disfraces de palacio.

alcanza también a la suspensión de la temporalidad. En este momento en el que se trata de mostrar un espacio que lleva de uno al otro de los polos de atención del relato, el tiempo parece diluirse en el recorrido, de modo que pasamos de la mañana a la noche en una transición en la que la experiencia cronológica se suspende y se condensa en la duración de la canción. La integración del tiempo en el relato depende en gran medida de la música y la manera en la que las canciones van puntuando los momentos álgidos del mismo. De hecho son los momentos musicales los que nos conducen definitivamente a los aspectos fundamentales del conflicto narrativo. Cuando Altman hablaba de simultaneidad y comparación en su estructura narrativa dual del musical americano, daba a entender que los números musicales son momentos de convergencia de los dos polos y revelan el estatismo de su tratamiento temporal. Se plantearían así como momentos relativamente independientes del relato aunque más o menos justificados por éste y su densidad no plantearía excesivos problemas ante la estructura simple y repetitiva de la narración.

Esta propuesta, como dijimos anteriormente, se enfrenta con la manera en la que hemos entendido el tratamiento del tiempo en el filme clásico americano, más allá de las tipologías genéricas (28). La emergencia de lo espectacular está íntimamente relacionada con la aparición de los conflictos fundamentales del relato, y su función no es salpicarlo de número aislados, sino incidir en el momento del conflicto para permitir su despliegue, condensar los problemas y resolver los elementos que deben permitir el cierre del mismo. Es cierto que en *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*) estos rasgos de la aparición de lo espectacular se relacionan íntimamente con otros momentos en los que el relato reflexiona sobre su propia construcción, como hemos dicho más arriba. La enunciación se hace patente en esos momentos y determina los cambios en el desarrollo narrativo. La condensación de momentos nucleares del conflicto a través de la espectacularidad de los números musicales, la simbolización de los mismos mediante el montaje en el plano (sobre todo con el movimiento de la cámara), el uso subjetivo del sonido o las manipulaciones de la banda imagen y sonido permitirían mencionar infinidad de ejemplos en el cuerpo del filme. Incluso hay un curioso dispositivo narrativo que refuerza las intervenciones reflexivas de la enunciación sobre la construcción de la historia. Este se elabora a través de la presencia de unos personajes secundarios que remiten directamente a un intertexto sorprendente en este espacio a no ser que lo entendamos como un referente paródico. Las tres tías de Jeanette se prefiguran en su primera aparición como las brujas de Macbeth para finalizar con una iconografía casi más ajustada a la clásica de las tres parcas. Las tres tejen un tapiz a lo largo de la narración que servirá para construir el final a través de su despliegue ante la cámara, como encerrado iconográficamente el trayecto que hemos recorrido con los personajes en el cuerpo del filme, como lugar en el que el destino previsto para los personajes por los parámetros

(28) El estudio del funcionamiento del tiempo en el relato de Hollywood nos ocupó en nuestro libro *El tiempo de la narración clásica*. En aquel texto planteábamos una noción de configuración temporal del relato que pretendía romper los esquemas narratológicos habituales relacionados con la lógica causal. Aunque algunos de los postulados

que defendimos en ese libro no nos parecen adecuados hoy en día, la idea de la temporalidad en la estabilidad de la trama nos parece el elemento fundamental para consolidar la integración narrativa, sobre todo en un género caracterizado por la constante interrupción de lo espectacular.

genéricos encuentra su última sanción. De este modo, la emergencia de la voz narradora en los momentos nucleares del relato y su apoyo en el entramado construido por las canciones que los culminan van llevando progresivamente al conflicto principal hacia su resolución. El resto de los elementos sobre los que se apoya (las historias secundarias, los conflictos de superficie) se van degradando y extinguiendo y con este proceso elaboran el sentido configurante del tiempo del relato que ha de servir para construir un final que le dote de estabilidad.

Efectivamente, el lugar en el que el carácter integrador del tiempo se relaciona íntimamente con la construcción del relato es el final. La historia de *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*) despliega en su transcurso dos registros de trabajo. En profundidad, un conflicto sexual (muy explícito en ocasiones al ser una película anterior a la aplicación estricta del código Hays) que mueve irremediamente al encuentro de los dos personajes. Eso aparece expresado de manera directa en los momentos críticos del relato a través de las canciones, como en las escenas que hemos comentado o en el encuentro de los dos personajes por primera vez. Nada más conocer a Jeanette, Maurice le canta una canción (*Mimi*) en la que sin más preámbulos le pide directamente que tengan un hijo juntos. La tensión sexual que impulsa la narración y que ha de resolverse para su cierre se hace muy patente en los números musicales a través de las letras de las canciones, como también habíamos visto en el número de *Isn't It Romantic*. Pero esto ha de venir acompañado por conflictos de superficie que permitan que la narración se pueble de historias secundarias, encuentre dispositivos de simbolización que desplacen el problema principal y hagan emerger otros secundarios que retrasen su resolución, permitiendo una integración de la trama a través de la experiencia en el tiempo de esos registros diferentes. Como dicen todos los analistas del género, es obvio que casi siempre vamos a ver confirmado con la unión sexual el encuentro de los dos protagonistas al comienzo del conflicto. Pero el trabajo de esas dilaciones, esas historias y conflictos secundarios es otro: recubren de una capa simbólica (de la que forma parte esa tensión sexual de la que hablamos) la motivación esencial de todo relato: el deseo (que no hay que confundir con las motivaciones). Gracias a su presencia le pueden dotar del elemento esencial que ha de definir su integración: el final. Y eso es así porque, realmente, el conflicto principal nunca puede cerrarse realmente, es la degradación y el cierre de los secundarios el que permite que aceptemos que la cadena de conflictos desatada por un deseo que sirvió de motor impulsor del relato pueda tener un cierre que coincida con la clausura del mismo. Así es como entendemos el papel configurante del tiempo en el cine clásico: como un tipo de experiencia del relato que se sustenta sobre un cierto pacto para entender su cierre. El acuerdo se asienta sobre la traslación del conflicto esencial del mismo, disparado por la puesta en marcha del deseo, hacia unos conflictos simbolizados, secundarios, que se dilatan temporalmente y que, a través de su degradación y cierre, sirven para construir un final que pueda ser aceptado como resolución del conflicto principal.

En *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*) el deseo representado por los personajes se simboliza en primer lugar en histeria y donjuanismo y a continuación se traslada, y se hace más complejo, a través de los problemas de diferencia de clase social. Las líneas secundarias se despliegan a partir de este problema y acaban cobrando un peso tan importante que recubren por completo al conflicto principal hasta que

no puede concebirse un cierre si antes no se han cortado todos los conflictos secundarios. En un momento determinado del filme el relato ya parece dispuesto a cerrarse. Después de una canción en la que Maurice se ha presentado en su apogeo imaginario de apache, de hombre deseable por las mujeres, sale en busca de Jeanette al jardín, un espacio de exterior que supone una salida del marco opresivo del castillo donde vive enclaustrada la princesa (29). La encuentra desmayada en un banco y no puede resistir besarla. El beso despierta a Jeanette y responde con un bofetón. Esto se repite por dos veces y es comentado por la música extradiégética del momento con melodías claramente irónicas. Finalmente, Maurice se declara y sigue un beso apasionado. El conflicto sexual parece resuelto, sin embargo hay unas barreras que son inmediatamente puestas en alto en un momento en el que los conflictos secundarios que han servido para sostener el relato no han sido cerrados, concretamente el problema de la identidad, del que el espectador está perfectamente apercebido. ¿Qué ocurre si Maurice no es quien aparenta ser? Jeanette responde «whoever you are, whatever you are, whenever you are, I'll love you». Ambos se abrazan en un abrazo, celebran la alegría de amarse y cantan el tema principal del filme: *Ámame esta noche (Love Me Tonight)*. El sueño que tuvo una vez Maurice, alcanzar la luna con sus brazos, se sublima con la metáfora de un plano en el que la adivinamos entre unas nubes, creando un romántico efecto pictórico. Pero sabemos que no puede ser ese el final. En el momento en el que el conflicto principal del relato parece demandar su definitivo cierre, los elementos secundarios de la trama han de producir una dilación más porque no han sido resueltos. Ante el descubrimiento de que Maurice no es un aristócrata, como todos creían, sino un simple sastre, estalla el escándalo y comienza el final.

El cierre vuelve a suponer un momento paródico y reflexivo sobre la construcción del relato que desvela la postura de la enunciación que hemos venido describiendo. Su emergencia en este punto se abre a conexiones intertextuales que nos pueden llevar a una especie de pastiche de montaje en el que se combinan el rescate en el último minuto de Griffith con el constructivismo soviético. Al mismo tiempo, la banda sonora explora la subjetividad a través del uso de la canción que da título al filme respondiendo a un efecto de voz interior (combinada con un primer plano) de Jeanette. Por último, el montaje en el interior del plano superpone simultáneamente dos espacios y acciones (el desasosiego de Jeanette, la partida de Maurice) que tensa aún más el dramatismo y reclama la necesidad de resolución. Podemos reconocer seis segmentos de la acción.

- a- Jeanette sola en su habitación. El fondo sonoro es el de la canción *Love Me Tonight*, pero ahora trabajada como voz interior del personaje que orienta el conflicto.
- b- Maurice abandona el palacio. En picados muy escorzados se plasma la arrogancia de los criados, que le miran con desprecio.
- c- Presa de desasosiego, Jeanette ve partir a Maurice desde la torre.

(29) El castillo es otro de los espacios del filme que cobra un importante peso simbólico. Dominado por la figura del Duque, que controla tanto los intercambios económicos como los sexuales, se acaba convirtiendo en un espacio impregnado de

los signos de la histeria. Los encuentros amorosos de Jeanette con Maurice se producirán siempre fuera del marco dominado por la figura paterna, como el jardín, en la cabaña de caza o en la carretera donde se encuentran por primera vez.

- d. Mezcla de imágenes. Encadenado que superpone las imágenes de Jeanette en la torre con la partida de Maurice. Todo converge en un tiempo y en un mismo plano. Observamos cómo llega un tren y Maurice lo toma. Pasamos a un PP de Jeanette, imaginando la partida de su amado. Suena *Love Me Tonight*. Jeanette abandona la habitación y sale en busca de Maurice a caballo.
- e. Montaje alterno entre el tren y la persecución que hace a caballo Jeanette. Montaje muy enfático, que parece parodiar a Griffith y al cine soviético. Jeanette logra que el tren se detenga colocándose enfrente, Maurice baja y se abrazan mientras que el vapor de la máquina les envuelve hasta su desaparición en el encuadre.
- f. Las tías de Jeanette extienden el tapiz que ha estado tejiendo. Representa a un príncipe bajo el balcón de una princesa. Sobre el tapiz aparecen las palabras THE END.

Como se observará se plantean varias estrategias para el cierre, pero todas parten de una afirmación poderosa de la voz narradora que desde distintos frentes (ritmo del montaje, montaje en el interior del plano, uso de la banda sonora, simbolismo de los objetos, etc.) elabora un rotundo dispositivo de clausura del relato. Sin embargo la clausura sólo puede ser efectiva cuando se han agotado todos y cada uno de los conflictos secundarios trabajados por la propia narración, de modo que el propio relato pida un cierre al no haber más posibilidades de desarrollo. Y esa demanda no surge de la consumación del deseo que lo puso en pie, sino de la resolución del bloque de conflictos secundarios que han integrado a este deseo en una estructura temporal y lo han sometido a una simbolización a través de la cual se ha hecho comprensible e integrable en la economía causal.

CONCLUSIÓN

Creemos que *Ámame esta noche (Love Me Tonight)* puede ser un ejemplo más de las estrategias de construcción de la narración clásica de Hollywood en su momento de estabilización tras la incorporación del sonoro y la progresiva disolución de los parámetros narrativos fundamentales del melodrama. La diferencia con respecto a aquéllos se deriva del peso que cobran para la configuración temporal del relato una serie de conflictos secundarios que revestirán simbólicamente el conflicto principal. A diferencia de la dimensión metafórica del melodrama, el tiempo es algo que se trabaja desde un nivel constructivo o, mejor dicho, configurante de la trama. A través del desarrollo de esos conflictos se va construyendo un relato integrado que puede retener en su interior las energías espectaculares de los números musicales. Nos distanciamos por lo tanto de la visión cíclica, casi estática, del relato musical según Altman. Pensamos que no basta con la descripción de que nos enfrentamos a una estructura paralela de dos focos que se repiten con periodicidad y concluyen su recorrido convencionalizado porque no había nada que recorrer desde un principio. Más bien se trataría de un ejemplo más de las estrategias narrativas del cine de Hollywood de los años treinta, semejantes a las que se desarrollan a la vez en otros géneros como el filme de gánsters, el nuevo melodrama, las distintas tipologías de comedia o los filmes sociales. El sistema desarrollado sobre todo en un momento de crisis tras la incorporación del sonoro, el planteamiento de que la integración narrativa dependiera de la cohesión temporal, determinó la producción de un tipo de textos peculiares de la cultura de masas que ha definido nuestra expe-

riencia posterior de los relatos audiovisuales e incluso literarios. Un modelo explotado por la industria de Hollywood en el que la dimensión antropológica de la narración por un lado y la técnica y el montaje por otro se cruzaron para producir la que es, probablemente, la última gran forma clásica del relato.

ABSTRACT

This article aims to discuss some of the characteristics involved in the narrative construction of film stories after the arrival of the sound till the mid-thirties.

According to this, it analyses the film Love Me Tonight, regarding from the musical some of the strategies of narrative inclusion and temporal cohesion related to sound. This feature is also connected with the transformation of cinema genres during this period.

■ VICENTE J. BENET enseña Historia del Cine y Literatura Comparada en la Universitat Jaume I de Castellón. Es también redactor jefe de la revista *Archivos de la Filmoteca Valenciana*. Su trabajo se centra en los filmes de Hollywood de los primeros años treinta y en distintos aspectos de la cultura del periodo de entreguerras.