

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

As time goes by: El paso del tiempo en Música y lágrimas

Autor/es:

Pena, Jaime J.

Citar como:

Pena, JJ. (1995). As time goes by: El paso del tiempo en Música y lágrimas.
Vértigo. Revista de cine. (12):36-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43039>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



AS TIME GOES BY: EL PASO DEL TIEMPO EN Música y Lágrimas

36
V

Jaime J. Pena

Hay algo que siempre me ha llamado la atención en *MUSICA Y LAGRIMAS* (*THE GLENN MILLER STORY*, 1954). Difícilmente emparentable con la serie de westerns que Anthony Mann realizó por esos años —producidos también por Aaron Rosenberg para la Universal— y que constituyen la cumbre de su obra, *MUSICA Y LAGRIMAS* no deja de ser un producto que bien podría ser despreciado como en exceso convencional y respetuoso con la figura de su biografiado, aparentemente demasiado académico, podríamos decir. Pese a ello y a que sea casi imposible de reivindicar bajo los presupuestos de la teoría del autor, como decía, hay algo que encuentro sorprendente en esta película. Este algo tiene mucho que ver con una narración fuertemente elíptica a la que no le preocupa tanto ofrecer datos sobre la vida de su protagonista como componer una especie de *digest* con retazos de su biografía y fundamentalmente de su obra. *MUSICA Y LAGRIMAS* no trata de la vida de Glenn Miller tal y como equivocadamente su título original nos parece prometer. El protagonismo recae ante todo en su música y, si acaso,

en su personalidad —muy influida, todo hay que decirlo, y ésta podría ser una de las tesis de la película, por su amante esposa, Helen¹. Es, desde este punto de vista, una biopic atípica y un tanto inclasificable en la que incluso se prescinde de las habituales informaciones cronológicas, salvo algunas de carácter estrictamente diegético. Otras convenciones, como las derivadas de la adscripción de este tipo de películas al género del melodrama, son sistemáticamente torpedeadas. Tiene buena parte de la culpa en todo ello la peculiar utilización que lleva a cabo este film de algunos de los códigos de escritura empleados por el cine clásico para representar el paso del tiempo, fundamentalmente la elipsis, pero también el *collage*². Con ello no pretendo afirmar que *MUSICA Y LAGRIMAS* proponga una ruptura con el modo de representación hollywoodense, ni mucho menos. Sólo que el predominio de unos determinados mecanismos narrativos posee una finalidad predeterminada que se manifiesta en el mensaje último que esta obra de Anthony Mann parece encerrar.

(1) *MUSICA Y LAGRIMAS* está realizada diez años después de la muerte de Glenn Miller (1904-44), una fecha relativamente próxima, sobre todo si la viuda vivía. De hecho muchas de las personas que lo conocieron intervienen como estrellas invitadas —Louis Armstrong, Gene Krupa, Ben Pollack, etc.— o como asesores de la producción —es el caso de Chummy MacGregor.

(2) Sobre todo, si tenemos en cuenta que no es el propio paso del tiempo el tema de la película, tal y como sucede, pongamos por ejemplo, el algunas películas de Ettore Scola.

I

El arranque de la película resulta paradigmático en su utilización de la elipsis como principal recurso narrativo. En los diez primeros minutos asistimos a cinco secuencias que describen los inicios de Glenn Miller: los vaivenes de su economía, representados por tres visitas consecutivas a un prestamista y sus primeras peripecias como arreglista, ejemplificadas en uno más de sus fracasos y, por fin, en su primer éxito con la orquesta de Ben Pollack.

La imagen del trombón de Miller en el escaparate del prestamista es la clave que nos dará a entender la delicada situación financiera del músico. Éste es el plano que abre la película (Foto 1). Glenn Miller acude a desempeñar su útil de trabajo, pero aún así el dinero no le alcanza para comprarle un collar a "su chica". La segunda de estas secuencias parte del mismo plano del escaparate, tras la pérdida de un empleo por el fracaso de sus arreglos, con el trombón nuevamente empeñado. Una vez que Pollack lo contrata, Miller puede acudir por tercera vez al prestamista, desempeñar su instrumento y, ahora sí, comprar el collar. En esta ocasión Mann prescinde del plano del escaparate, pero volverá a él en otra ocasión, ya durante la etapa neoyorquina del músico, como único indicio de sus penurias tras el abandono de la orquesta de Pollack.

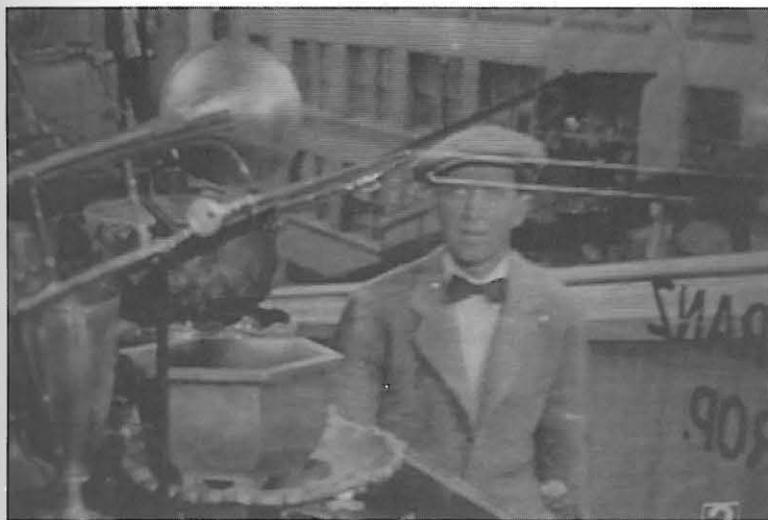
Intercaladas entre estas tres secuencias se si-

tuan los dos intentos de que sus arreglos sean aceptados por las orquestas. La puesta en escena del fracaso del primer intento y del éxito representado en la segunda secuencia se produce fuera de campo, mediante un off sonoro. En el primer caso, sobre el plano exterior de un club oímos una interpretación musical que se interrumpe bruscamente; Glenn Miller y su compañero Chummy MacGregor salen apurados cargando con sus instrumentos; la música se reanuda con una interpretación más melódica y tradicional. En la segunda de estas secuencias, Miller ha entregado sus arreglos a una nueva orquesta. Sin esperanza de que vayan a ser utilizados abandona el local de ensayos. Mientras se aleja comienza a oír su música y Chummy sale corriendo por una puerta reclamando su presencia.

No hay mayores explicaciones. El estilo musical de Glenn Miller, perfectamente reconocible por todos los públicos en la época de realización del film, simplifica extraordinariamente la narración. Desde este punto de vista *MUSICA Y LAGRIMAS* sí es un film musical, aún cuando no haya "números musicales" propiamente dichos y las actuaciones que aparecen en pantalla —por muy numerosas que nos puedan parecer, sobre todo en la segunda mitad— nunca carezcan de alguna justificación dramática, por mínima que sea. Si en lugar de un músico, estuviésemos asistiendo a la biografía de un autor teatral y los fragmentos musicales fuesen sustituidos por representaciones teatrales, el efecto sería casi el mismo. La diferencia estriba en que la música de Miller siempre está diegetizada —salvo cuando figura como fondo de los *collages*— y, en virtud de su popularidad, puede sustituir a la palabra. Es por ello que buena parte de las elipsis estarán basadas en la música, como es el caso de la utilización casi como *leit-motifs* de los temas "Jarrita marrón" y "Moonlight serenade". Pero, sin duda, el mejor de estos ejemplos es el del hallazgo definitivo del sonido cuya búsqueda había guiado la carrera de Miller.

Esta conquista será el único momento en el que Mann ceda ante la tentación de mostrar el instante mismo de la creación —imagen recurrente de cualquier biografía cinematográfica de un artista y que Mann había esbozado parcialmente en la secuencia del "bautismo" de "Moonlight serenade". Conformen este fragmento cuatro secuencias encadenadas que culminarán con la sentencia de Helen, la esposa de Glenn Miller: "*¡Aquí está el sonido!*"⁽³⁾. En la primera de ellas asistimos a uno de los últimos ensayos de su nueva orquesta. El trompetista sufre un accidente fortuito y debe ser reemplazado. Acuciado por la falta de tiempo y de un sustituto adecuado, Miller opta por adaptar los arreglos para un clarinete. La segunda secuencia nos muestra al músico trabajando por la noche en la preparación de las nuevas partituras (Foto 2). Encadenado: la orquesta interpreta "Moonlight serenade" con el clarinetista sustituyendo al trompetista —la secuencia parte de un primer plano del clarinete (Foto 3) se-

Fotos 1 y 2



(3) Todas las referencias a diálogos o a titulares periodísticos están tomadas de los subtítulos de la copia de *MUSICA Y LAGRIMAS* emitida por la 2 de TVE.

Foto 3



guido de un *travelling* de retroceso que lo integra en el conjunto orquestal. Miller sonríe. Nuevo encadenado: actuación de la orquesta interpretando la misma melodía (Foto 4). Miller no puede disimular su satisfacción y el público les dedica una espontánea ovación.

Aquí se sitúa un punto de inflexión de la película. Hasta este momento la narración avanzaba a grandes saltos, cubriendo un arco temporal indeterminado que, a tenor de los diálogos, podríamos cifrar en unos ocho años pese a que, hasta ahora, no ha habido ninguna precisión cronológica. El caudal de información se incrementará considerablemente a partir de este momento, justo cuando Glenn Miller alcanza el éxito. Tienen la culpa tres *collages* que, a partir de titulares de prensa, nos informan de la resonancia pública de su música.

II

El primero de los *collages* describe la ascensión de Glenn Miller a partir, como decía, de titulares periodísticos sobreimpresos a imágenes de discos, tocadiscos, actuaciones de la orquesta, aplau-

sos del público, etc. (Foto 5). Este *collage* culmina con un titular que nos informa del “*Éxito sin precedentes de Glenn Miller en el casino de Glenn Island*”, para encadenar con un plano general de dicho local y con la llegada del músico rodeado de admiradores. Tras la secuencia que tiene lugar en el interior del casino —básicamente una actuación musical que comprende una mínima anécdota dramática—, se sucede el segundo de los *collages*, de escasa duración y que podría considerarse como una coda del primero. Las imágenes utilizadas son similares —discos, gente bailando, etc.— y el titular periodístico reza lo siguiente: “*Glenn Miller en cabeza por tercer año consecutivo*” (Foto 6). Esto da paso a una nueva secuencia que implica la mayor elipsis temporal de toda la película, lo que obliga a que los diálogos estén condicionados por la obligación de suministrar abundante información adicional. Implícita y explícitamente se nos dice que: la familia Miller celebra su décimo aniversario de boda y vive en una gran mansión; el matrimonio ha adoptado a un niño y a una niña; nuestro protagonista actúa en la radio y en un hotel, al tiempo que saca considerables beneficios de las ventas de discos. Estas poderosas elipsis se han sucedido una y otra vez a lo largo de la película, de tal modo que sucesos potencialmente muy melodramáticos eran pasados por alto en beneficio del desarrollo de la carrera profesional de Glenn Miller. Éste fue el caso, por ejemplo, de la huida de Helen de Boulder tras abandonar a su prometido o del aborto que sufre y que le impedirá tener hijos —por otro lado, el espectador también desconocía que se encontraba embarazada. A pesar de ello los *collages* apenas van a implicar, en lo esencial, un cambio del registro narrativo. Vicente Sánchez-Biosca escribía a este respecto:

“...allí donde irrumpe un *collage*, casi siempre el sistema verosímil heredado de la no-

Foto 4



vela decimonónica hubiera colocado una elipsis, con lo que se demuestra que el collage, lejos de ser elíptico, está (...) sustituyendo a una elipsis. Su función consiste en comprimir el tiempo y, dado que la elipsis ha sido naturalizada en el período en el que el collage se generalizaba, el uso de éste denuncia una voluntad de no omitir nada, un deseo de no callar aunque ello sea a costa de comprimir violentamente innumerables acciones.”⁴

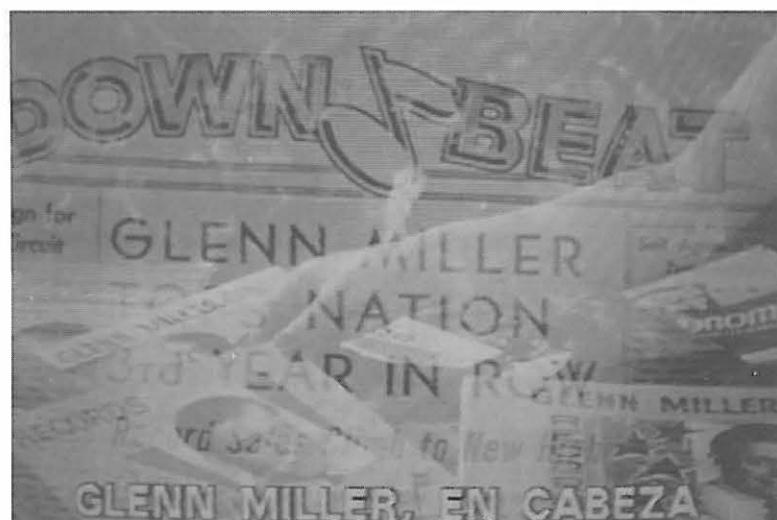
La información que suministran estos dos *collages* se circunscribe al ámbito público de Glenn Miller, casi virgen hasta el momento. Es como si existiese un deseo de *documentar* su éxito, por lo tanto no sólo “no omitir nada”, sino subrayarlo recurriendo a pruebas irrefutables. Dado que el ámbito personal o familiar no posee la misma relevancia que su música tampoco es preciso abundar en más datos. Es más, en muchos casos, una mínima anécdota dramática sirve como disculpa para la interpretación de un nuevo y largo tema musical. Es decir, es demasiado patente la sobreabundancia de información musical en contraste con la escasez de aquella de contenido dramático. Por ejemplo, Miller y su orquesta están grabando la música de una película. En esta secuencia se nos quiere informar del trabajo de Miller en el cine, pero para ello se reproduce un número musical en su integridad⁵. Es más, cuando al finalizar la grabación aparece Helen con una carta en la que se le notifica a Miller su incorporación al ejército, descubrimos que el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en la cual morirá Glenn Miller, nos había sido ocultado —si acaso, la presencia de un soldado en una secuencia anterior podía hacernos sospechar algo anómalo, pero, con todo, se trataba de una presencia demasiado discreta y difícil de percibir en una primera visión.

Tras su ingreso en el ejército, su traslado a Europa y varias actuaciones más —entre ellas una accidentada presentación de “In the mood” interrumpida por un bombardeo—, tiene lugar el tercero de los *collages*, como los anteriores bajo otra de sus composiciones, pero de contenidos y fines muy distintos. El primer titular es lo suficientemente explícito: “Comienza la invasión aliada” (Foto 7). Las primeras imágenes corresponden a fragmentos documentales del desembarco en Normandía. Sigue con nuevos titulares: “Los ejércitos aliados entran en Francia”, que culminan con escenas de la liberación de París. Como puede verse, la datación cronológica es en este caso inequívoca. También por vez primera se alude a unos hechos históricos que no tienen como protagonista a Glenn Miller. Como veremos, el motivo no es otro que situar su destino trágico dentro de un contexto heroico, una gesta colectiva en la que su participación no fue meramente anecdótica, en la medida en que su música contribuyó a elevar la moral de las tropas aliadas.

III

Estamos en 1944, han pasado por lo tanto dos años desde su alistamiento. Una secuencia en el hogar de los Miller nos permite recapitular sobre alguna de sus circunstancias personales —su ascenso a comandante— y, lo que es mucho más importante, Helen anuncia que la orquesta va a realizar un programa especial de Navidad desde París. La fijación de una fecha límite conlleva un desarrollo dramático en los minutos finales de *MUSICA Y LAGRIMAS*⁶. Los grandes arcos temporales, unido a la ausencia de algún *leit-motiv* extra-musical habían proscrito hasta ahora la utili-

Fotos 5, 6 y 7



(4) Vicente Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991), p. 59.

(5) El número se titula “Tuxedo junction” y bien podía pertenecer a la película *LA ORQUESTA VIVES*, una producción de la Fox del año 42 dirigida por Archie L. Mayo cuya música estaba interpretada íntegramente por la orquesta de Glenn Miller.

(6) Sobre la utilización de la fecha límite (*deadline*) en el cine clásico pueden consultarse: David Bordwell & Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 1995), pp. 364-65; David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (London, Routledge, 1988), pp. 44-46; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London, Routledge, 1986), pp. 156-204.



Fotos 8 y 9

zación de este mecanismo narrativo tan habitual en el cine clásico. Tan sólo en la secuencia que aquí describimos como del “hallazgo del sonido” se esbozaba una tímida fecha límite cuando Miller se veía en la obligación de ultimar los arreglos de la orquesta ante la inminencia de su debut. Si en ese caso se trataba de generar un pequeño suspense, en éste que ahora nos ocupa se nos cita para un último acontecimiento —un previsible *happy end*— que no podrá desarrollarse tal y como estaba previsto por la ausencia de su principal protagonista. En medio quedará una gigantesca elipsis que la narración apenas se atre-

verá a desvelar. Veamos la sucesión de las secuencias:

1. Helen anuncia el concierto de Navidad que Glenn Miller dará desde París. Lento encadenado: el rostro de Helen va siendo sustituido por la niebla que cubre un aeropuerto (Foto 8).
2. Miller sube a uno de los aviones y parte hacia París para preparar el concierto.
3. La orquesta llega a París. No se sabe nada del avión en el que viajaba su director.
4. Conversación entre dos generales:
 - ¿Sabe lo de Glenn Miller?
 - Nos han informado hoy.
 - ¿Lo sabe su familia?
 - No comunicaremos las bajas hasta después de Navidad.
 - Su orquesta actúa mañana. No podemos dejar que se entere así. ¿Le importa que la llame yo?
5. Encadenado: la familia Miller en el salón junto al árbol navideño (Foto 9). Los niños juegan. Chummy le dice a Helen: “*Aún faltan dos minutos para la actuación*”. Helen les recuerda que el general Arnold la llamó en persona. Comienza el programa radiofónico a los acordes de “Moonlight serenade”. Helen no puede contener las lágrimas (Foto 10). El primer tema es un arreglo especial de Miller sobre el tema “Jarrita marrón”. Una ahora sonriente Helen se aproxima al escritorio donde se encuentran un retrato de su marido y la jarrita marrón que éste le había regalado (Foto 11).

Claramente, la elipsis de la muerte de Glenn Miller no tiene aquí como finalidad aligerar la duración temporal de los hechos ni simplificar dramáticamente el relato. Lo más llamativo es que ni siquiera se menciona la palabra muerte ni se llega a ofrecer una explicación del accidente. Glenn Miller desaparece físicamente del relato, éste es lo único que se puede afirmar. Es más, incluso la noticia de su muerte comunicada por el general Arnold a Helen es de nuevo elíptica y, por consiguiente, despreciada desde un punto de

Foto 10





vista melodramático. Y ello pese a que la sucesión secuencial hacía prever lo contrario: el general va a realizar la llamada telefónica; encadenado a la sala de la familia Miller; esperamos que en ese momento suene el teléfono, pero no, se ha producido una elipsis y ya es el día del concierto, por lo tanto un día después.

Podríamos hablar casi de una ausencia (intencionada) de clausura. Los acontecimientos finales parecían querer conducir el relato hacia un *happy-end* —la victoria aliada, a los sonos de la música de Glenn Miller. Imposibilitado éste, se rechaza también la clausura trágica —la música y las lágrimas del título español. El relato podría haber concluido antes, sin ir más lejos con sus primeros éxitos, pero un hecho como el de su

muerte —que en su época conmocionó a América y que, diez años después, aún permanecía fresco en la memoria colectiva— no podía ser eludido. El avión de Glenn Miller desaparecerá fantasmagóricamente entre las brumas del Canal de la Mancha —las mismas brumas que nublan el rostro de Helen (Foto 8)—, pero su música permanecerá. Desde este punto de vista sí cobra sentido la elipsis de la muerte. Es ésta una elipsis metafórica de la inmortalidad del artista. Lo que no se ha dicho no puede ser demostrado y en consecuencia deja paso al nacimiento de la leyenda. Una de las frases finales es lo suficientemente explícita al respecto: “*Si la orquesta de Glenn Miller sigue sin Glenn Miller, eso significa que la música de Glenn Miller perdurará*”. ☺



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **SECUENCIAS. Revista de Historia del Cine** por un año (dos números) a partir del número.....

El pago se hará mediante:

- Talón nominativo a nombre de
SECUENCIAS. Revista de Historia del Cine
- Transferencia a la cuenta corriente:
0104/0240/0300021976

NOMBRE

APELLIDOS

DIRECCIÓN POSTAL

**Suscripción anual (dos números): 1.750 Pts. [España]
15 \$ [Extranjero]**