

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTACIÓN, INNOVACIÓN Y VANGUARDIA EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DEL USO NARRATIVO Y EXPRESIVO DEL SONIDO*

RICARDO JIMENO ARANDA

JOSÉ ANTONIO JIMÉNEZ DE LAS HERAS

CONTEXTO, EVOLUCIÓN Y CONCIENCIA AUTORAL EN ROUBEN MAMOULIAN

La figura de Rouben Mamoulian como cineasta está indisolublemente asociada al periodo de esplendor del cine clásico americano y, en concreto, a la etapa de inicios del cine sonoro y de la consolidación de los géneros cinematográficos en los años treinta, cuando dirige una serie de films de notable interés en términos estéticos, técnicos y narrativos. En cualquier caso, Mamoulian continúa siendo un realizador incómodo para el análisis, por su ubicación en un término medio, un tanto ambiguo, entre los considerados grandes directores del periodo y los que podrían denominarse artesanos con talento con algún largometraje de importancia histórica —un técnico brillante en palabras de Weinrichter (1993: 52)—, lo que explica su permanente situación de indefinición entre el olvido y la reivindicación continua, casi intermitente; centro de atención puntual y esporádica

por parte de ciertos estudios y artículos, tanto en el extranjero¹ como en España², y bastante denostado desde la óptica crítica general, con algunas excepciones (Vila, 2001: 20-22).

Rouben Mamoulian, nacido en 1897 en Tiflis (Georgia, entonces Imperio ruso), se integra, por edad, en la generación de los pioneros americanos nacidos en las últimas dos décadas del siglo XIX, al igual que Raoul Walsh, King Vidor, John Ford y Howard Hawks, y en la de los cineastas emigrados de una Europa convulsa, tal como Fritz Lang o William Dieterle, con la diferencia sustancial de que sus primeras obras para el cine están realizadas con posterioridad a la llegada del sonoro y de que su llegada a Estados Unidos se produce a mediados de los años veinte, tras su éxito como director teatral en Londres. Es su popularidad como director escénico lo que le abre las puertas de Hollywood y es la posibilidad de realizar films sonoros, para ser exactos, lo que termina de tentarle.

Mamoulían alternará en las tres siguientes décadas su labor como director teatral con la realización de películas bajo contrato con las grandes productoras de Hollywood. Su intención estilística se pone de manifiesto en el proceso de creación, superando la temática de sus obras (que, además, en su mayor parte son *remakes* de largometrajes mudos o sonoros previos), e incluso más allá de los resultados globales y tangibles de su producción cinematográfica, sujeta a los condicionantes de las convenciones industriales y narrativas del cine de Hollywood. El director rasga dichas reglas en un plano de abstracción intelectual —con clara influencia de las vanguardias europeas— y de experimentación técnica asociada a esa búsqueda, a partir de la elaboración de la puesta en escena, de la utilización del sonido o del empleo del color, no solo por realizar el primer film completamente en color de la historia del cine, *La feria de la vanidad* (Becky Sharp, Rouben Mamoulían, 1935) o por

su voluntad pictórica expresa, sino por la propia intención intelectual de reflexionarlo por escrito en un artículo de 1935 que bien podría considerarse como un manifiesto sobre el color en el cine —«*Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs*» (Algunos problemas ligados a la realización de películas en color) (Mamoulían, 1986: 53-55)—, en el que concluye con una aseveración casi análoga a la que Sergei M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov (1989: 476-479) planteaban sobre el sonido en el artículo «*Contrapunto orquestal*» (1928), después de poner en valor dicho recurso: «El cine no debe caer en esta nueva trampa. No debe tratar el color como haría un nuevo rico. El color no debe ser sinónimo de exceso. La moderación y la selección son la esencia del arte» (Mamoulían, 1986: 55). De un modo más o menos intenso, más revolucionario en sus inicios o manierista, esta vocación autoral de estilo impregna formalmente toda su obra.

Imagen I. Rouben Mamoulían en el rodaje de *La feria de la vanidad* (Rouben Mamoulían, 1935)



Mamoulian rueda sus primeros cinco títulos bajo contrato con Paramount Pictures: el melodrama musical *Aplauso*, el film de *gangsters* *Las calles de la ciudad* (*City Streets*, 1931), el largometraje fantástico *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), la comedia musical *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932) y el melodrama romántico *El cantar de los cantares* (*The Song of Songs*, 1933). Posteriormente, rueda para Metro-Goldwyn-Mayer, y al servicio de Greta Garbo, uno de los mayores éxitos de su carrera, la película histórica *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933). Su siguiente film, la adaptación de Lev Tolstói *Vivamos de nuevo* (*We Live Again*, 1934), le provoca un cierto fracaso crítico y comercial, del que se recupera gracias a la ya citada *La feria de la vanidad*. Sus siguientes tres largometrajes, realizados para productoras diversas, son las obras menos conocidas de su carrera: la comedia musical ambientada en México *El alegre bandolero* (*The Gay Desperado*, 1936); el extraño híbrido entre aventura, melodrama, *western* y musical con aire circense *La furia del oro negro*; y la adaptación teatral de Clifford Odets, situada en el mundo del boxeo, *Sueño dorado* (*Golden Boy*, 1939).

A partir de 1940 se inicia su etapa como director en la productora Twentieth Century-Fox, para la que realiza tres películas: el clásico del cine de aventuras *El signo del zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940); su barroco *remake* a todo color *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1941), con una idea estética que recoge como inspiración buena parte de los hitos de la pintura española desde El Greco, pasando por Velázquez y Goya, hasta Sorolla y otros pintores decimonónicos menores dedicados a la tauromaquia; y la *screwball comedy* *Anillos en sus dedos* (*Rings on Her Fingers*, 1942). Su periodo en el estudio concluye al ser despedido del rodaje del mítico film *noir* *Laura* (1944), que concluirá su productor, Otto Preminger³. Los dos últimos títulos de su carrera, *Summer Holiday* [Vacaciones de verano] (1948) y *La bella de Moscú* (*Silk Stockings*, 1957), separados casi por una década, son musica-

les producidos por Arthur Freed para MGM. Pese a los enfrentamientos con el equipo, el productor respeta su independencia artística para experimentar con el uso del color en ambos casos y con la utilización del formato panorámico CinemaScope en el segundo.

LA VOLUNTAD DE AUTONOMÍA DE MAMOULIAN EXPLICA, EN PARTE, SU PARCIAL FRACASO COMO CINEASTA EN TÉRMINOS DE CONTINUIDAD, SUS PROGRESIVAS DIFICULTADES PARA IMPONERSE EN EL SISTEMA —EN EL QUE SE HABÍA INTRODUCIDO COMO WONDER BOY, AL MODO EN QUE LO HARÍA UNA DÉCADA DESPUÉS ORSON WELLES

La voluntad de autonomía de Mamoulian explica, en parte, su parcial fracaso como cineasta en términos de continuidad, sus progresivas dificultades para imponerse en el sistema —en el que se había introducido como *wonder boy*, al modo en que lo haría una década después Orson Welles (Bourget, 2007: 72)—, particularmente a partir de la segunda mitad de los años treinta, así como su imposibilidad para llevar a término varios de sus proyectos, incluso habiéndose iniciado el rodaje de los mismos. Se explica así también, y simplemente, su progresivo abandono del medio como resultado conjunto de su desencanto con la industria y de la desconfianza de esta misma para encargarle películas, habida cuenta de la complejidad de su carácter artístico. En este sentido, el estilo y la idiosincrasia de Mamoulian siguen planteando algunas incógnitas en torno al resultado de su indudable disposición creadora e innovadora en el desempeño de su obra cinematográfica, un compendio llamativamente breve en comparación con la filmografía de otros directores coetáneos: tan solo dieciséis películas en un intervalo de casi tres décadas, y más de la mitad concentradas en la primera de ellas.

Partiendo de estas consideraciones previas sobre la naturaleza autoral del cineasta y sus constantes estéticas y narrativas, que se reproducen de modo coherente en toda su obra, el objetivo de este artículo consiste en analizar los elementos expresivos puntuales que desafían o se desvían de los usos convencionales —estéticos y narrativos— del Hollywood del periodo clásico y que pueden hallarse en la mayor parte de las películas del director.

Estos elementos expresivos son diversos, pero nos centraremos fundamentalmente en la aportación de Mamoulian en el campo del sonido, teniendo en cuenta la voluntad simbólica y experimental asociada a la narración y las referencias puntuales a otras de sus innovaciones cinematográficas (como el uso del color o del montaje), relacionadas también con movimientos de vanguardia anteriores, como el expresionismo o incluso el surrealismo.

El estudio, a partir del análisis filmico de su obra, se centrará de modo nuclear en los primeros largometrajes del cineasta, concretamente en *Aplauso*, *Las calles de la ciudad*, *El hombre y el monstruo* y *Ámame esta noche*, films en que los recursos sonoros aparecen con mayor grado de experimentación e innovación, sin perjuicio de la alusión a otras obras de su filmografía que añaden o reiteran algunos de estos aspectos.

INNOVACIONES SONORAS: EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA Y CREACIÓN DE CONVENCIONES NARRATIVAS

La relación, *a priori* experimental, entre la imagen y el sonido es el elemento sustancial de las primeras películas del director. Al acercarse al mundo del cine —un medio todavía incipiente para él, que experimenta, además, un profundo periodo de cambio técnico y expresivo—, Mamoulian, curtido en el teatro, intenta precisamente desarrollar por todos los medios una puesta en escena *anti-teatral*, utilizando todos los recursos de los que dispone: planificación, montaje y uso del sonido. Pese a

declarar que, para él, el cine es básicamente un medio visual (Higham y Greenbug, 1969: 146), y precisamente por tratar de mantener la independencia y la autonomía estética de las imágenes, Mamoulian va a convertirse en uno de los principales innovadores con la técnica del sonido en la transición entre el mudo y el sonoro, y lo que resulta especialmente interesante es que lo va a hacer de un modo absolutamente consciente, casi obsesivo, como autor interesado en modelar los nuevos recursos: «Lo fascinante era poder usar el sonido de un modo imaginativo. No creo en el naturalismo en el cine o en el teatro. Creo en la estilización, que, si se logra apropiadamente, es mucho más real que la propia realidad» (Gallagher y Amoruco, 1982: 16).

En este sentido, su primer largometraje, *Aplauso*, un melodrama sobre el mundo del espectáculo, con la singularidad de mostrar los entresijos del *burlesque*⁴, que se centra en la relación entre una actriz decadente (Helen Morgan) y su hija (Joan Peers), a la que ha alejado de su entorno, es una obra extraña dentro de esa etapa de transición (todavía, como muchos otros largometrajes de este periodo, combina escenas mudas y escenas sonoras). Mamoulian, que está bajo contrato con Paramount, rueda en los estudios de la productora en Nueva York y solicita permanentemente avanzar sobre las alternativas de la técnica sonora, llegando a plantear la posibilidad (antecedente del estéreo, que luego utilizará en *La bella de Moscú*) de grabar en dos canales de audio (para poder recoger el sonido de los objetos que sujetan dos personajes en términos separados de una misma escena), algo que no logrará (Robinson, 1961: 125). Pero, en particular, y este continúa siendo el gran hito del film, se afana en desarrollar una puesta en escena con la cámara en permanente movimiento, tanto en las secuencias mudas como en las sonoras, tal y como explica el propio cineasta: «En esos primeros días del sonoro, la gente pensaba que las películas tenían que ser todo diálogos, hablar, hablar, hablar. Yo quería hacer cosas que no se podían ha-

cer en el teatro. Quería utilizar una cámara móvil» (Robinson, 1961: 125).

Desde el punto de vista puramente tecnológico, el director logra que se cree una cabina aislante que permite a la cámara moverse con libertad sin interferir en las tomas sonoras (García Fernández, 1982: 626); desde el punto de vista de la puesta en escena, Mamoulian rueda todas las escenas intimistas con diálogos sobre *travelling* partiendo del plano general hasta el primer plano. Incluso el diálogo entre la joven (Joan Peers) y el marinero con el que inicia una relación, se filma con un *travelling* que muestra solo las piernas de los personajes. Es un ejemplo de cómo la voluntad de que la cámara esté en movimiento durante el diálogo, y la dificultad técnica para lograrlo en términos convencionales, termina alumbrando una escena de vanguardia en la que nunca vemos los rostros de los personajes que hablan.

En la parte musical, las actuaciones del *burlesque* están filmadas de modo casi enloquecido; la cámara va recorriendo la escena en continuidad, con leves insertos casi expresionistas (o de un naturalismo extremo que llega a ser hiperrealismo) que muestran el carácter vulgar del espectáculo y de las bailarinas, a través de las imágenes de los dientes picados de las coristas o de sus figuras rechonchas lejanas al estándar del *glamour*. La gama de encuadres múltiples puede observarse también en la comparación entre la fórmula inicial, en planos generales cenitales, del parto de la protagonista, frente al plano secuencia del suicidio del mismo personaje, con la cámara recorriendo la estancia desde el plano general hasta el plano detalle de un vaso con somníferos. El movimiento físico de los encuadres y su variedad termina alumbrando la idea poética y simbólica de la circularidad, desde el nacimiento hasta la muerte de los dos personajes principales, hija y madre, que, además, se han pasado (amargamente) el testigo artístico como estrellas del *burlesque*. En definitiva, la idea de la

Imágenes 2 a 5. Aplauso (Rouben Mamoulian, 1929)





Imágenes 6 a 8. *Las calles de la ciudad* (Rouben Mamoulian, 1931)

movilidad no termina en sí misma como anteposición al estatismo. El cineasta busca una idea expresiva e incluso en algunos casos simbólica que, además, pueda facilitarle la propia aplicación de la técnica sonora inicialmente compleja. La experimentación casi vanguardista del cineasta —utilizando también como herramienta sustancial el montaje— aparece también en la representación de un sueño traumático del personaje de la hija, en el que las imágenes del espectáculo se encadenan con las de su paso por un convento, estableciendo una relación temática y estética peculiar que remite al surrealismo y que constituirá el primer *collage*-soliloquio del director, refinado en sus largometrajes posteriores.

En conjunto, el planteamiento de la arquitectura sonora del film —sin abandonar el contexto narrativo— casi parece una respuesta al «Contrapunto orquestal», publicado un año antes por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov (1989: 476-479). *Aplauso* utiliza efectivamente el sonido como contrapunto visual, introduciendo toda suerte de usos expresivos infrecuentes, desde lo onírico, en la aludida secuencia del sueño, hasta el naturalismo casi documentalista, como en la escena en la que el paso real de una avioneta interrumpe el diálogo entre los personajes en lo alto de un rascacielos. Mamoulian conocía y admiraba el cine del Eisenstein y también hay constancia de que *Aplauso* causó notable impresión en el cineas-

ta soviético, que asistió a un pase del largometraje durante su estancia en los Estados Unidos a comienzos de los treinta (Goodwin, 2001: 95).

La inventiva y el riesgo estético asumido por Mamoulian en su primera película se mantendrá en su siguiente cinta, *Las calles de la ciudad*, obra maestra del cine de *gangsters*, que lanza al estrellato a Gary Cooper y a Sylvia Sidney, y que prácticamente inaugura la serie junto con *El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931), *Hampa dorada* (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks, 1932), con las que comparte una narración elusiva e indirecta de los crímenes —como puede verse desde la secuencia inicial, contada en elipsis, del asesinato de un fabricante clandestino de cerveza—, cuyo efecto es precisamente la intensificación de una atmósfera de violencia y amoralidad.

No obstante, más allá de la instauración de las claves del género gansteril, *Las calles de la ciudad* introduce algunos aspectos esenciales de la experimentación personal del cineasta, que están en relación con sus intereses creativos respecto al uso del sonido, ya demostrados en *Aplauso*. Al igual que en este film, cuando se desarrollan escenas con profusión de diálogos se procura buscar alguna solución alternativa que anule la convención estática de los planos fijos para los diálogos. Pero, en este caso, Mamoulian pone en escena una idea

singular, de corte verdaderamente surrealista, como solución para rodar una conversación entre dos personajes secundarios. Las imágenes de las estatuas de porcelana de dos gatos se suceden en una dinámica de plano/contraplano, mientras se escucha el diálogo en *off* de los dos personajes. Es un ejemplo perfecto de montaje de contrapunto, que, pese a las declaraciones del propio director indicando lo contrario (Higham y Greenbug, 1969: 151), ni siquiera contiene un simbolismo concreto. Se trata de una simple digresión visual no asociada de forma expresa a ningún elemento narrativo, una idea aleatoria y disparatada, puramente experimental.

LA UTILIZACIÓN NARRATIVA DEL SONIDO COMO RECURSO EXPRESIVO Y PSICOLÓGICO ES REVOLUCIONARIA. EL DIRECTOR ENSAYA IDEAS QUE INTRODUCEN POR PRIMERA VEZ EL MONÓLOGO INTERIOR

En esa misma línea, la utilización narrativa del sonido como recurso expresivo y psicológico es revolucionaria. El director ensaya ideas que introducen por primera vez el monólogo interior, como en la escena en que la protagonista (Sylvia Sidney), injustamente encerrada en prisión, reflexiona sobre su pasado y su situación. La voz en *off* del personaje, con diálogos previos, se superpone sobre un primer plano suyo, con la cámara avanzando y retrocediendo sobre ella, como si quisiera acompañar ese intermitente proceso mental. El cineasta explica de forma concreta cómo concibió esa idea: «Shakespeare utilizaba los soliloquios para dotar de expresión oral a los pensamientos. Luego, el soliloquio se quedó anticuado. Pero se trata de un medio expresivo maravilloso, así que decidí utilizar un primer plano de Sylvia Sidney, sola en la cárcel, y sobreimpresionar sobre él todas sus ideas y recuerdos. Una vez más, todo el mundo

insistió en que era imposible y en que el público no comprendería nunca lo que estaba ocurriendo [...]. Como es lógico, este empleo de pensamientos audibles se ha convertido hoy en una convención» (Robinson, 1961: 125).

El planteamiento del monólogo interior, que aparece por primera vez en este film, volverá a ser utilizado en el siguiente título de Mamoulian, *El hombre y el monstruo*, con la función de reforzar toda la idea de subjetividad dual que preside la primera adaptación sonora de la famosa novela de Robert Louis Stevenson *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) y que, como advierte Arquero (2015: 12), introduce una gama de «planos sonoros subjetivos», que utilizan, por ejemplo, el eco como recurso para dotar de densidad a los recuerdos, idea luego convencional, pero insólita en su época, o los propios latidos del corazón como diapasón durante la escena de la transformación, en la que la composición de efectos sonoros y contrapuntos introducen toda suerte de grabaciones realistas y artificiales para conseguir dicha atmósfera, incluyendo los propios latidos del corazón de Mamoulian (Vila, 2001: 52). La subjetividad alcanza su cénit en dicha escena, en la que Jekyll se transforma por primera vez en Hyde. La plasmación visual se articula en un plano secuencia, en el que la cámara llega a girar 360° sobre su eje, que muestra simbólicamente la transformación a través de un espejo, con un juego de desenfokes. Los rostros que va adquiriendo Jekyll hasta la conversión final en Hyde son dignos del expresionismo más literal e incluso remiten al imaginario de la FEKS, la Escuela del Actor Excéntrico soviética. Mamoulian obtiene la cumbre de su experimentación técnica y poética poniendo en juego todos los recursos posibles, desde la utilización de filtros lumínicos de colores en la sucesión de primeros planos hasta el empleo de un fondo sonoro atonal y extradiagético, que culmina con un retroceso de la cámara y el encadenado del plano del personaje con la superposición de escenas pasadas, que entroncan con la idea del montaje de atracciones *eisensteniano*.

El largometraje conjuga, en este sentido, su adscripción al género fantástico en competencia directa con los exitosos films de «monstruos» de la productora Universal del mismo año, reconstruyendo una atmósfera directamente expresionista. No obstante, el interés de Mamoulian trasciende dicho planteamiento genérico y se dirige a la captación psicoanalítica de la esencia de la novela, transponiendo la dualidad racional y atávica del ser humano, poniendo el foco de forma sutil, pero notablemente explícita para la época, en un erotismo perverso que se construye desde la represión de Jekyll hasta la pasión atávica y desatada de Hyde. El elemento sexual es el preponderante en la bestia resultante siendo en ambos el objeto de su deseo el personaje de la prostituta encarnado por Miriam Hopkins. Estos dos sentidos provocan toda una gama de escenas impensables con posterioridad a la instauración del Código Hays en

1934. Por ejemplo, la escena en que Jekyll conoce a la prostituta es toda una declaración de intenciones: la subjetividad del ego reprimido se representa en la frontalidad del plano en que el personaje femenino se quita las medias y las ligas y las lanza a los pies del doctor, que las recoge con su bastón. En la conversación inmediatamente posterior sobre los deseos reprimidos entre Jekyll y su amigo, Mamoulian mantiene sobre ambos, en un plano superpuesto, la pierna de la prostituta balanceándose como un péndulo sobre los dos personajes masculinos, como símbolo de que Jekyll está pensando en sexo, pese a estar hablando de otra cosa; de nuevo, el montaje alterno sonoro y visual para construir el pensamiento íntimo. El director recurre a la extremidad femenina aislada —no será la última vez en su carrera, pues volverá a tener notable y diversa importancia en varios films posteriores, como *El cantar de los cantares*, *Anillos en*

Imágenes 9 a 12. Sinfonía urbana. Ámame esta noche (Rouben Mamoulian, 1932)



sus dedos y, desde luego, *La bella de Moscú*—, como símbolo del erotismo y la sexualidad, y lo utiliza visualmente de un modo insólitamente vanguardista, puesto que la pierna termina siendo el símbolo pendular de la pulsión sexual y de la propia dualidad del personaje de un modo transparente y expreso.

Junto a la voluntad de mantener el dinamismo visual, pese a la compleja técnica del sonido en sus inicios, la idea del monólogo interior y la utilización psicológica o emocional del sonido, Mamoulian recurre también a la utilización poética o musical de los efectos sonoros sincrónicos. El ejemplo sustancial en su carrera es la construcción de la banda sonora musical a partir de efectos sonoros, es decir, de ruidos diegéticos producidos en la escena. Este es el sorprendente comienzo de *Ámame esta noche*, única comedia musical de Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald que no dirigió Ernst Lubitsch, que tiene la estructura de un pícaro cuento de hadas, donde el despertar de la ciudad de París, mostrado inicialmente con una técnica casi documental —a partir de planos de exteriores reales filmados en la orilla izquierda del Sena—, se convierte en una sinfonía urbana cuando los diferentes vecinos y comerciantes comienzan rítmicamente a desarrollar toda suerte de ruidos, como prólogo a la aparición del sastre protagonista (Maurice Chevalier), entonando la canción de obertura. Mamoulian había desarrollado la idea para la puesta en escena de la obra de teatro *Porgy*, en 1925: «un hombre roncando, un martillo, una mujer barriendo [...] conduje todo como en una sinfonía: un ritmo de cuatro por cuatro, luego seis por ocho, luego sincopado, y finalmente con un ritmo de charlestón» (Higham y Greenbug, 1969: 147). Y este planteamiento quedaría trasplantado a todos los montajes musicales de *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en el número denominado *Morning Sounds*, que acredita además de a Gershwin y al autor de la obra original, DuBose Heyward, al propio Mamoulian como autor. Esta secuencia será, de hecho, la única rodada

por Mamoulian que se mantiene en el film *Porgy y Bess* (*Porgy and Bess*), dirigido por Preminger en 1959, del que Mamoulian fue despedido, resultando, por tanto, la última secuencia dirigida por él, lo que constituye casi un cierre simbólico —si bien no acreditado— de su obra, habida cuenta de la importancia de dicha idea musical en su carrera.

La utilización de efectos sonoros con ese planteamiento musical será recurrente en el director, de un modo más o menos expreso o surrealista, llegando al paroxismo al utilizar los gruñidos y gemidos de los animales de una granja como contrapunto coral a uno de los números musicales interpretados por Irene Dunne en *La furia del oro negro*. Incluso en un planteamiento no expresamente musical, pero sí claramente rítmico, según el propio planteamiento del cineasta en torno al ritmo, el uso de los efectos sonoros como banda sonora sincopada se utiliza ya —en sustitución evidente de la música extradiegética— en diversos momentos de *Las calles de la ciudad*, al emplear una progresión de sonidos compactos que se enlazan entre sí, del mismo modo que encadenan las imágenes (el ruido de las ruedas de los camiones que portan la cerveza, la cadena de embotellado, los disparos de la feria, el sonido ambiente de algarraba, los telares en los que trabajan las prisioneras, de nuevo los camiones).

Precisamente, una de las constantes del cine de Mamoulian en sus primeros films es la práctica ausencia de música de acompañamiento o extradiegética. Es decir, casi siempre que la banda sonora contiene música, esta viene justificada o está integrada en la acción, porque es cantada o interpretada en la escena, o porque se escucha en la radio, por ejemplo. Esta idea de no dissociar la música de la propia narración como elemento complementario permite usar la música con un sentido narrativo directo, bien creando continuidad entre escenas, o bien utilizándola como recurso emocional indirecto.

Durante la década de los treinta, Mamoulian recurre a esta posibilidad de forma diversa, siem-

pre con una complejidad mayor de la observada a simple vista. En la aludida *Ámame esta noche*, la partitura de Rodgers y Hart contiene una canción, *Isn't It Romantic?*, que se convertiría en un éxito del estándar americano y que se utiliza narrativamente para conectar a los dos personajes protagonistas (el sastre y la princesa), inicialmente enfrentados. La unión de escenas y secuencias se produce a través de la variedad de intérpretes que va teniendo la pegadiza canción, oída y repetida por múltiples personajes. La canción es entonada inicialmente por Chevalier; será un taxista quien la silbe; posteriormente, un viajero del tren; luego, un batallón de soldados desfilando; y, finalmente, un gitano itinerante, hasta que llegue a oídos de la lánguida princesa y se convierta en un recurso significativo para conectar a los personajes.

En un sentido menos artificial, pero con la infrecuente función de elipsis temporal sonora, Mamoulian había utilizado ya en *Las calles de la ciudad* un recurso parecido: los personajes van escuchando música en la radio del coche en una escena. Se produce un corte, y vemos, con el fondo sonoro silencioso, a un grupo de *gangsters* silencioso; la recuperación paulatina de la música en *off* (en continuidad con la escena previa) será lo que anuncie la llegada de los protagonistas, poniendo en alerta a los *gangsters* y al espectador. Es decir, la música o el sonido cumplen, así, el rol narrativo de la referencia alusiva al espacio fuera de cuadro, creando continuidad o unidades de sentido con la misma fuerza (e incluso mayor originalidad) que las imágenes. Mamoulian seguirá utilizando este recurso en años posteriores, si bien de un modo más tópico



Imágenes 13 a 14. *La bella de Moscú* (Rouben Mamoulian, 1957)

y asumido, como cuando en *La furia del oro negro* la música extradiegética, que remite a la canción preferida de la protagonista (Irene Dunne), le recuerda a su marido (Randolph Scott) que ella le ha abandonado. No obstante, la aparente sencillez del recurso no es tal si se admite que, en este caso, la música (extradiegética) está cumpliendo el mismo rol que el diálogo en *off* en el monólogo interior, es decir, representar el pensamiento del personaje.

Curiosamente, la idea del monólogo interior (visual, auditivo o combinación) como corriente de pensamiento de un personaje expresado explícitamente en la pantalla se convertirá en un modo de marcar el punto de inflexión dramático en buena parte de la obra del director. La utilización de ese *collage* visual y sonoro como punto de giro es una constante en muchos de los largometrajes del director desde el primero, *Aplauso*, pasando por *Las calles de la ciudad*, *El hombre y el monstruo*, *El can-*

tar de los cantares, *Vivamos de nuevo* o *La furia del oro negro*. Incluso en *La bella de Moscú*, esa idea de transformación interior queda representada en el citado número *Silk Stockings*, cuando el planteamiento marxista de la protagonista (Cyd Charisse) se derrumba ante el materialismo parisino capitalista simbolizado en unas medias de seda.

LA TÉCNICA Y LA PUESTA EN ESCENA AL SERVICIO DEL LENGUAJE POÉTICO

El análisis de la relación atípica entre las imágenes y el sonido en el cine de Mamoulian de los primeros años treinta, el valor narrativo de la utilización de la técnica sonora más allá de lo descriptivo y sincrónico, como elemento sustancial del relato o como metáfora emocional o poética, pone de manifiesto el interés del cineasta —su voluntad artística— por explorar el lenguaje cinematográfico, más allá de las convenciones establecidas por la propia industria, en muchas ocasiones reticente a la introducción de cambios e innovaciones.

Dicha voluntad queda patente desde su primer film, en el que se niega en redondo a seguir el planteamiento mecánico de las primeras *talkies*, respetando los planos fijos y teatrales para grabar los diálogos con mayor comodidad. Sin embargo, dicha exploración con el sonido no es una idea aislada en esta primera película, sino que se reproduce, evoluciona y amplía en sus siguientes obras (particularmente en las del periodo Paramount) hasta componer casi un corpus completo de recursos narrativos asociados al sonido: la idea intuitiva del sonido o la música diegética y extradiegética; el monólogo interior o soliloquio, gracias al uso introspectivo de la voz en *off*; el sonido como elipsis temporal narrativa o como elemento de continuidad entre secuencias; y, en lo referido al ritmo musical, la posibilidad de utilización poética de los efectos sonoros o de los sonidos provenientes de la naturaleza y su variación en la creación de sinfonías urbanas sonoras, que casi se convierten en el contrapunto acústico de los documentales mudos de vanguardia sobre

temática urbana de Dziga Vertov —*El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, 1929)— o Walter Ruttmann —*Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt, 1927)—, una apreciación comparativa notablemente interesante, ya apuntada por Vila (2001: 70).

No obstante, más allá de la propia utilización o valor (narrativo o estético) de dicha técnica sonora y del propio montaje de sonido, el interés último de Mamoulian, según él mismo expresa, es la creación de un ritmo poético y simbólico que alumbre un conjunto heterogéneo, pero equilibrado, en la propia película, que refuerce, de hecho, la propia imagen a través de una lógica creativa en la utilización del recurso sonoro: «Creo que el cine es, en primer lugar, un medio visual. El sonido es secundario. Puedes introducir toda la filosofía que quieras, pero si la película no llega en términos visuales, se queda corta» (Higham y Greenbug, 1969: 146). Curiosamente, uno de los mejores ejemplos de su destreza en el uso del sonido es precisamente su construcción de una atípica escena, cuasi muda, de *La reina Cristina de Suecia* —la recordada escena de Greta Garbo acariciando los objetos de la habitación en la que ha pasado la noche con su amante—. Aquí, el sonido vale en tanto que su ausencia refuerza la intensidad de las imágenes y el valor simbólico de los objetos que Garbo acaricia para recordarlos en el futuro, para poder atesorar en su mente dichas imágenes, en lo que casi constituye una metáfora de la voluntad creadora (de imágenes) de Mamoulian. Es decir, los recursos, las acciones del cineasta y su utilización solo están al servicio de esa búsqueda de la pregnancia, de la sensación en el espectador. Dice el realizador:

El cine debe ser poético, debe integrar todos los componentes del arte. Debe mostrar la verdad interior de un modo estilizado, no simplemente la verdad “real”. Debe tener también ritmo. Cuando era niño, nuestro profesor de física elemental decía: cuando un regimiento de soldados cruza un puente de piedra, siempre se les ordena romper el paso, porque si desfilaran al mismo paso, el poder de la vibración

rítmica podría destruir el puente. Permaneció en mi mente que el ritmo puede tener un gran poder: si puede destruir, también puede construir. Y puede construir una gran tensión y emoción en una película (Higham y Greenbug, 1969: 146).

Este es el concepto de ritmo buscado por el cineasta. La trascendencia de la voluntad creadora de Mamoulian, con sus aciertos y con sus fracasos, dentro de su breve filmografía es la exploración permanente de los recursos propios del cine para ponerlos al servicio de esa acción poética fílmica. Sus hallazgos estéticos y narrativos integrados en la puesta en escena, el montaje, la banda sonora o el uso del color, en un equilibrio inestable entre el realismo y la fantasía, dan como resultado una obra peculiar en tránsito entre la vanguardia y la convención consolidada en la industria de Hollywood; una convención que, en algunas ocasiones, fue primero una idea innovadora y atípica de Mamoulian, puesta en marcha en clave experimental antes de ser adoptada como estándar narrativo del cine clásico americano. ■

NOTAS

- * Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por los autores del artículo.
- 1 Mamoulian ha sido objeto de algunas monografías, sobre todo estadounidenses. En Europa los enfoques críticos tradicionales han sido bastante extremos, siendo defendido, por ejemplo, con bastante ardor por la revista *Positif*, y, particularmente, por Jean-Loup Bourget, y tratado con bastante desidia por *Cahiers du Cinéma*.
 - 2 Dentro de la obra académica dedicada al cineasta cabe destacar una tesis doctoral española de la Universitat de València, elaborada por Santiago Vila y luego transformada en la monografía *Rouben Mamoulian: el estilo como resistencia* (Vila, 2001), de notable interés, aunque obvie el análisis de dos largometrajes —*Applause* (Applause, 1929) y *La furia del oro negro* (High, Wide and Handsome, 1937)— debido, seguramente, a la imposibilidad de acceder a las fuentes.

- 3 La versión oficial sobre la responsabilidad en la autoría de *Laura* es polémica, aunque algunas fuentes atribuyen buena parte del film a Mamoulian y otras explican que Preminger comenzó el rodaje desde cero (Vila, 2001: 239).
- 4 *Show* con estrellas maduras, recibidas por un público vulgar.

REFERENCIAS

- Arquero Blanco, I. (2015). De vuelta a la ficción sonora. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 54, 155-168. Recuperado de https://webs.ucm.es/info/especulo/Narrar_en_la_era_digital_Especulo_54_UCM_2015.pdf
- Bourget, J.-L. (2007). Bella manera, belle jeunesse. *Positif*, 555, 72-74.
- Eisenstein, S., Pudovkin, V., Aleksandrov, G. (1989). Contrapunto orquestal. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifestos del cine* (pp. 476-479). Madrid: Cátedra.
- Gallagher, J. A., Amoruco, M. A. (1982). An Interview with Rouben Mamoulian. *The Velvet Light Trap*, 19, 16-22.
- García Fernández, E. C. (coord.). (1982). *Historia Universal del Cine*, vol. V. Planeta: Madrid.
- Goodwin, J. (2001). Eisenstein: Lessons with Hollywood. En A. LaValley y B. P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration* (pp. 91-108). New Jersey: Rutgers University Press.
- Higham, C., Greenbug, J. (1969). *The Celluloid Muse. Hollywood Directors Speak*. Nueva York: The New American Library.
- Luhrssen, D. (2013). *Mamoulian. Life on Stage and Screen*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Mamoulian, R. (1986). Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs. *Positif*, 307, 53-55.
- Robinson, D. (1961). Painting the Leaves Black. An Interview with Rouben Mamoulian. *Sight and Sound*, 30(3), 123-127.
- Vila, S. (2001). *Rouben Mamoulian. La resistencia como estilo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Weinrichter, A. (1993). Un técnico brillante. Rouben Mamoulian. *Dirigido por...*, 216, 52-55.

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTACIÓN, INNOVACIÓN Y VANGUARDIA EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DEL USO NARRATIVO Y EXPRESIVO DEL SONIDO

Resumen

El artículo analiza la obra del cineasta norteamericano de origen ruso Rouben Mamoulian, que se desarrolla durante el periodo de esplendor del cine clásico norteamericano y se caracteriza por un equilibrio singular entre el canon estético y narrativo de la industria de Hollywood y las singulares aportaciones e innovaciones (el uso del sonido, del color, del montaje o del formato) que introduce en sus películas. El artículo se centra, particularmente, en la utilización del sonido en clave narrativa y expresiva, y en el sentido poético y simbólico que abundan dichas experimentaciones, teniendo como especial referencia los primeros cuatro títulos del director: *Aplauso* (Applause, 1929), *Las calles de la ciudad* (City Streets, 1931), *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931) y *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932).

Palabras clave

Rouben Mamoulian; cine sonoro; vanguardia cinematográfica; sonido; uso expresivo del sonido.

Autores

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984) es profesor de Historia del Cine del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense y Premio Extraordinario de Doctorado por la Complutense. Es autor de una tesis sobre cine político y tiene varias publicaciones sobre cine e ideología. Contacto: rijimeno@ucm.es.

José Antonio Jiménez de las Heras (Madrid, 1971) es profesor de Narrativa Cinematográfica del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado y doctor en Comunicación Audiovisual. Vicedecano de estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Información y Director de la Plataforma de Divulgación Científica de la UCM. Contacto: joseantj@ucm.es.

Referencia de este artículo

Jimeno Aranda, R., Jiménez de las Heras, J. A. (2019). Rouben Mamoulian: experimentación, innovación y vanguardia en Hollywood a través del uso narrativo y expresivo del sonido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 61-74.

ROUBEN MAMOULIAN: EXPERIMENTATION, INNOVATION AND THE AVANT-GARDE IN HOLLYWOOD THROUGH THE NARRATIVE AND EXPRESSIVE USE OF SOUND

Abstract

This article analyses the work of the Russian-born American filmmaker Rouben Mamoulian, made during the golden era of classical Hollywood cinema, characterised by a unique balance between the aesthetic and narrative conventions of the Hollywood industry and the unique contributions and innovations (the use of sound, colour, editing and format) introduced by the filmmaker into his films. The article focuses particularly on the use of sound for narrative and expressive purposes, and on the poetic and symbolic meaning revealed by these experimentations, with special reference to the director's first four titles: *Applause* (1929), *City Streets* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), and *Love Me Tonight* (1932).

Key words

Rouben Mamoulian; Sound Film; Avant-Garde in Cinema; Sound in Cinema; Expressive Use of Sound.

Authors

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984) is a professor of film history with the Department of Communication Theory and Analysis at Universidad Complutense de Madrid (UCM). He holds a degree in Audiovisual Communication and Political Science from UCM and received the Extraordinary Doctorate Award for his PhD at the same institution. He is the author of a thesis on political cinema and has published numerous works on cinema and ideology. Contact: rijimeno@ucm.es.

José Antonio Jiménez de las Heras (Madrid, 1971) is a professor of film narrative with the Department of Communication Theory and Analysis at Universidad Complutense de Madrid (UCM). He holds a bachelor's degree and a PhD in Audiovisual Communication. He is currently the Vice-Dean of Students at the Faculty of Information Sciences and Director of the UCM Scientific Dissemination Platform. Contact: joseantj@ucm.es.

Article reference

Jimeno Aranda, R., Jiménez de las Heras, J. A. (2019). Rouben Mamoulian: Experimentation, Innovation and the Avant-garde in Hollywood through the Narrative and Expressive Use of Sound. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 61-74.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

