

Nuevos aires para el musical

Construcción narrativa del musical en *Glee* y en *Smash*

Marina Locatelli

amarinalocatelli@gmail.com

El musical como género en la televisión

El género musical se manifestaba hasta hace pocos años, casi exclusivamente, en el cine y en el teatro. En cambio, *Glee*, la serie musical televisiva por excelencia, se ha convertido en poco tiempo en un suceso multimediático, que incluye discos, giras y película.

Si bien habitual en el formato de *reality*, el musical sólo había tenido una aparición esporádica en la ficción televisiva, usualmente como un número aislado, casi ornamental, que se insertaba dentro de algún capítulo, o vinculado a programas pensados para el público infantil. Rara vez se había constituido, como hasta este momento, en la principal característica de una ficción dirigida a una audiencia masiva, ni se había empleado la música en la televisión como una forma de accionar de los personajes más allá del simple hecho performativo (como era el caso de *Fama* [1982], para dar un ejemplo). Por ende, las series musicales televisivas, aunque muy exitosas en términos de audiencia, no han sido estudiadas en profundidad y habilitan un campo fértil para la investigación. Describir y analizar el funcionamiento semiótico de este tipo de discurso producido por la cultura e inscripto dentro del conjunto de las prácticas de la vida cotidiana puede resultar a futuro una tarea enriquecedora.

¿De qué hablamos cuando hablamos de series musicales? Apuntes para una clasificación.

Cuando hablamos de series musicales en la televisión debemos remitirnos a categorías de diferentes ámbitos ante la falta, al menos en nuestro idioma, de metadisursos teóricos sobre este tipo específico de fenómeno cultural. Es en la misma novedad de las series musicales donde reside la dificultad de su definición teórica. Primero es preciso pensar qué es una serie y, luego, qué es un musical. Tal vez uniendo ambas proposiciones se puede estar en el camino correcto hacia una definición, aunque esta sea, por el momento, sólo provisoria.

Para acercarnos a la noción de “serie”, es útil recurrir a la idea de “formato” proveniente de los estudios académicos sobre la televisión:

“Por formato se entiende... una “tipología de producción”, caracterizada por específicas modalidades o declinaciones de un cierto número de componentes estructurales. En el área de la ficción televisiva..., la identificación y la distinción de los diferentes formatos remiten a componentes estructurales como el número de partes (desde una sola como en el caso de la *TV movie* hasta los millares de los seriales); la duración (25 o 50 minutos u otro tipo de unidades horarias más o menos estándar), la periodicidad (cotidiana, semanal...) y la morfología de los segmentos (episodios independientes, capítulos que continúan o una mezcla de ambos); la fórmula narrativa (conclusión final, apertura ilimitada, vía intermedia entre el serial abierto y el cerrado...)” (Buonnano, 2005:20)

En este sentido, tanto *Glee* como *Smash* comparten con producciones de otros géneros la categoría de “serie”, puesto que consisten en estructuras episódicas (22 capítulos por temporada en el caso de *Glee*, y 15 en el caso de *Smash*) con una periodicidad semanal y una duración aproximada de 44 minutos por emisión. Ambas, además, proponen para cada episodio y para cada temporada líneas narrativas que se cierran y otras tantas que quedan abiertas, procedimiento habitual en este tipo de formato televisivo.

Con respecto al adjetivo de la categoría “serie musical”, el tema se torna más ríspido. Primero, debemos señalar que el musical se trata de un *transgénero*, en el sentido que le da Oscar Steimberg (Steimberg, 1993) como un género que tiene manifestaciones en diferentes medios o lenguajes. Luego, es preciso apuntar que la etiqueta “musical” proveniente del cine no posee una definición unívoca. Rick Altman señala que, para la industria, el musical es un film cuya música emana de la diégesis (es decir, del mundo ficcional creado por la película), en oposición a aquellos otros en los cuales la música parece surgir de ningún lado. Sin embargo, añade, esta definición industrial del género es extremadamente limitada (Altman, 1987: 12).

Por otra parte, Leonardo D’Espósito sostiene que “una de las reglas de oro del musical... es que los momentos clave de la historia... se resuelven en los cuadros. Para expresar lo que siente y lo que quiere, e incluso para relacionarse de modo tal que el film toma una nueva dirección, la gente canta o baila. En los musicales que no se toman el género en serio, esto no pasa” (D’Espósito, 2007: 6). Mientras tanto, Eduardo Russo apunta que “de acuerdo con la percepción del espectador común (...), hay comedia musical cuando se interrumpe el desarrollo de una historia de ficción para que sus personajes comiencen a cantar y/o bailar en un ‘cuadro’ que dura lo que un tema musical” (Russo, 1998: 172).

Entonces, es posible establecer, teniendo en cuenta estas aproximaciones a la noción de “musical”, que las series televisivas estudiadas cumplen con ciertas convenciones y horizontes de expectativas del género. *Smash* incluye alrededor de cuatro cuadros musicales por episodio; *Glee*, el doble; es decir que el cuarenta o el cincuenta por ciento de la narración de cada capítulo se realiza a través de números musicales. En ambas series, estos números llevados a cabo por los distintos personajes son, en muchas oportunidades, momentos nodales del relato, momentos que definen el curso de la trama, que caracterizan a los protagonistas, o que resuelven o intensifican conflictos narrativos.

Afinando la puntería: diferencias en la enunciación

Un rasgo diferencial de fácil aprehensión entre ambas series es la escena enunciativa que cada una de ellas construye, porque, si bien las dos están abocadas al género musical, cada una de ellas recorta un enunciatario particular y crea un efecto de realidad bien distinto.

En el caso de *Glee*, cada episodio comienza con la frase: “*Here’s What You Missed on Glee*” (“Aquí está lo que te perdiste de *Glee*”), dicha por un narrador que apela directo a la audiencia y que, con humor, relata los momentos más importantes de episodios pasados haciendo comentarios muchas veces sarcásticos sobre los personajes. Este es el caso de una enunciación que se revela a sí misma, se muestra, no se oculta. En cambio, al inicio de *Smash* el narrador sólo dice: “*Previously on Smash*” (“Anteriormente en *Smash*”), y a continuación se muestran pequeños momentos o escenas de los episodios previos que hacen al mejor entendimiento del presente capítulo, sin intervención alguna de la voz en off, sin ningún comentario sobre las imágenes (como hace la narración de *Glee*), sino con una buscada invisibilidad de la enunciación.

A partir de esta primera diferencia y de otras características (como el empleo del humor, el uso de estereotipos muy cristalizados, la mirada a cámara y la inclusión de personalidades mediáticas, en el caso de *Glee*; y la filmación en locaciones reales, o la mención de nombres y hechos verídicos vinculados con el teatro, en el caso de *Smash*), se hace evidente que los dos programas recortan un público diferente: *Smash* se dirige a una audiencia adulta, mientras que la serie juvenil apunta a un enunciatario más amplio, y se vincula sobre todo con la platea adolescente a través del uso de un lenguaje próximo a ella, del vestuario, de la recurrencia de temas musicales de gran éxito en la actualidad, o de motivos temáticos concernientes al despertar del primer amor.

Otra cuestión que las diferencia es el grado de realismo que emana cada una. *Smash* acentúa su efecto de realismo al usar locaciones reales, al mezclarse con el drama, al fortalecer el verosímil social. Por el contrario, el grado de realismo en *Glee* es menor porque favorece el verosímil del género por sobre el social, porque al relacionarse con la comedia y con la ironía crea una distancia que rompe constantemente la transparencia del relato. Otra vez, estamos en presencia de una enunciación manifiesta.

La diégesis en el musical televisivo

La historia del musical clásico cinematográfico se divide, grosso modo, en dos grandes subgrupos: aquellas películas que justifican sus números musicales porque la historia se desarrolla en el teatro/cine/music-hall, (es decir, nos referimos a los denominados musicales de *backstage*), y aquellas que no lo hacen. Este segundo subgrupo ha sido considerado en muchas oportunidades por los historiadores del cine y por fanáticos del género como la maduración, el punto cúlmine del musical. Son esas películas en las que los personajes, sin alguna razón aparente, comienzan a bailar y cantar, dejando de lado el corsé que restringía al musical a desarrollarse entre bambalinas y llevándolo a cualquier tipo de escenario. A este grupo pertenecen sin dudas las creaciones de Gene Kelly y Stanley Donen, quienes han sido llamados “los fundadores del musical moderno”, pues supieron ensanchar las barreras que circunscribían a los musicales clásicos, tanto en sus aspectos expresivos como temáticos.

En el caso de las series televisivas objeto de esta investigación, se podría decir que las dos se ubican en ese universo de musicales de *backstage*: en ambos casos, aunque de forma distinta, los cuadros musicales están justificados desde la diégesis. En el mundo ficcional de los personajes es completamente lógico que se pongan a cantar y a bailar, unos porque ensayan en un grupo coral del secundario, y los otros porque forman parte de una compañía teatral que está armando una nueva obra.

En *Smash* –por ejemplo, en el quinto episodio de la primera temporada– la narración juega, insertando en lo que sería el ensayo de uno de los números musicales de la obra

la realización efectiva de ese cuadro musical sobre el escenario, con vestuario, decorados, extras y coreografía incluidos, para luego, hacia el final, volver al ensayo. Otras veces, los números que no están directamente vinculados con el proceso de armado del musical son justificados a través de la salida de amigos a un bar o a un karaoke, lugares en los que el verosímil no se riñe con el canto y el baile, o mediante alguna ensoñación de la protagonista (como es el caso de fantasía india, con reminiscencias al cine de Bollywood que se muestra en el episodio doce).

Se podría decir, teniendo en cuenta los procedimientos narrativos anteriores, que esta serie es en cierto sentido más conservadora o más apegada al musical de *backstage* que *Glee*, por cuanto esta última, aunque también posee números musicales que están justificados por la diégesis, apela tan seguido al absurdo que la verosimilitud que intenta conseguir finalizando cada cuadro musical en el salón de ensayo del coro se ve en constante peligro. Desde esta perspectiva, *Glee* se acerca mucho al musical moderno, a aquel en el que los personajes, gente común y corriente, estallaban en cantos y bailes sin que mediara ningún escenario o bambalinas. Por ejemplo, en el décimo episodio de la tercera temporada, la consejera educativa, en pareja con el director del coro, se pregunta mientras almuerza con dos colegas por qué Will Schuester no le propone casamiento y, acto seguido, comienza a cantar “Wedding Bell Blues”, una canción que habla sobre los deseos de una novia, y lo hace hasta que se da cuenta, parada en frente de su novio, de que acaba de proponerle casamiento. Otro ejemplo es la canción “School’s Out” que canta el personaje de Puck luego de pelearse con una docente en el capítulo dieciocho de la misma temporada. En esta canción, que se justifica desde la diégesis porque el muchacho termina de cantarla en el salón de ensayo frente a sus demás compañeros del coro, y los estudiantes comienzan a cantar de la nada, haciendo bailes y destrozos por los pasillos del colegio, se muestra a Puck andando en moto por McKinley, disfrazado como Alice Cooper, quemando guitarras eléctricas y bailando en el campo de football con las porristas. En otras oportunidades, los mismos personajes hacen referencia a que cada vez que sienten ganas de cantar parece haber músicos cerca dispuestos a acompañarlos con sus instrumentos. Es así como se juega con el verosímil del género y se lo tensiona tanto que resulta imposible sostener la justificación intradiegetica, lo cual no hace sino redundar en una mayor originalidad –o por lo menos en un mayor atrevimiento– a la hora de armar los números musicales y narrar con ellos.

Canciones: lo nuevo y lo viejo

El grueso de las canciones que aparecen en *Smash* son originales, hechas específicamente por el equipo creativo de la serie para el musical dentro del musical. Son canciones referidas a la vida de Marilyn Monroe, con una impronta muy teatral, de acuerdo a la temática del programa. Sin embargo, suele aparecer algún hit actual en cada episodio, aunque nada agregue a la trama y huela sospechosamente a relleno.

Por otra parte, en su investigación sobre *Glee*, Barrie Gelles (Gelles, 2011: 104-105) señala que se realizaron 132 canciones en la primera temporada y 138 en la segunda, la mayoría de las cuales eran temas que están sonando actualmente en la radio y la televisión internacional y que se ubican en los primeros puestos de *charts* como el de *Billboard*. Pero, al mismo tiempo, la serie hace un uso recurrente de hits de décadas anteriores, de temas olvidados y hasta menospreciados (en este sentido el episodio titulado “Bad Reputation” de la primera temporada es ejemplar porque gira en torno a canciones que sufren hoy de una mala reputación), y de canciones provenientes del musical teatral y del musical cinematográfico. En cada episodio, el director del coro le

asigna a sus alumnos la tarea de pensar en canciones relacionadas con alguna temática puntual (ya sea canciones que contengan la palabra *Hello* en su título, canciones hechas por mujeres, baladas románticas, etc.) y es de esta manera como van convergiendo en cada capítulo distintos géneros y estilos musicales.

Además, otro recurso musical interesante utilizado aquí es el *mash-up*, procedimiento por el cual se mezclan dos canciones conocidas que terminan conformando una nueva. Cuando el profesor Schuester se da cuenta que su alumna Rachel cree estar enamorada de él decide cantarle una canción que le haga notar lo imposible de ese amor. Para ello realiza un *mash-up* entre dos canciones muy populares, alterando sutilmente algunos de sus versos. Las canciones son “Don't Stand So Close to Me” (No te pares tan cerca mío) de 1980, del grupo británico The Police y “Young Girl” (Jovencita) de Gary Puckett & The Union Gap, del año 68.

Por otra parte, más allá de la explotación de canciones relacionadas con la cultura de masas (por ejemplo, los éxitos de grandes bandas de rock de todos los tiempos como The Beatles, The Rolling Stones o Queen) y con la audiencia adolescente (como los nuevos hits de Lady Gaga o Katy Perry), *Glee* le ha dado un nuevo impulso al musical teatral (de alguna manera, lo ha popularizado entre la audiencia más joven que lo desconocía), utilizando canciones provenientes de musicales canónicos como *Los miserables*, *Evita*, *Wicked*, *West Side Story* o *Funny Girl*.

Homenajes y transposiciones

Nuevamente, es *Glee* quien justifica el empleo de este subtítulo ya que los homenajes y las transposiciones son procedimientos narrativos recurrentes en el programa. En relación a los homenajes, la serie revisita con frecuencia la discografía de algún artista o repasa algún disco bisagra. En el episodio titulado “The Power of Madonna”, íntegramente dedicado a la blonda cantante, varios de los protagonistas entonan “Like a Virgin” mientras dan sus primeros pasos en el amor físico. Otro ejemplo es el capítulo “Britney/Brittany”, en el cual varias canciones y coreografías de Britney Spears son llevadas a cabo por los integrantes del coro bajo los efectos de la anestesia que reciben en el consultorio del dentista. La misma Britney Spears participa fugazmente en este episodio.

Con respecto a las transposiciones, un ejemplo curioso es el que se da en episodio dieciocho de la tercera temporada. Allí, la canción “The Rain in Spain” que cantan juntos Eliza Doolittle (Audrey Hepburn) y Higgins (Rex Harrison), en el musical *My Fair Lady*, como corolario de las clases de dicción, es cantada con una impronta muy rockera por el grupo de varones para ayudar a uno de ellos a estudiar geografía y así poder graduarse. Este es un uso *aggiornado* y novedoso en el medio televisivo de canciones canónicas de musicales clásicos.

Conclusiones preliminares

Si bien la historia de la televisión cuenta con algunos ejemplos de series animadas musicales dedicadas a los más pequeños (*Alvin and the Chipmunks*), o de series musicales protagonizadas por ídolos juveniles como los Jonas Brothers (*Jonas L.A.*), o con cuadros musicales insertos en un capítulo (*Grey's Anatomy*, *Doctor House*) o en muchos capítulos (*Eli Stone*, *Ally McBeal*) de series no musicales, *Smash* y, en particular, *Glee* parecieran ofrecer nuevos aires al género musical.

Diferenciadas por el público que cada una recorta, por la enunciación que cada una propone, por el uso de la música que cada una hace, *Smash* y *Glee*, aunque deudoras de los grandes musicales, tanto de Hollywood como de Broadway, conforman, de distintas maneras, una nueva propuesta narrativa que revitaliza el género y que, por la masividad de su audiencia, ya son de gran influencia en el mundo mediático.

Con armas que les son propias y otras tantas copiadas de lenguajes como el cine y el teatro, las series televisivas musicales van construyendo su propia identidad, en la medida que van creando y desarrollando nuevas y mejores formas de incluir el canto y el baile dentro de su narración, no como mero momento digresivo, sino como elemento nodal de la trama. En este sentido, tanto *Glee* como *Smash* son perfectos ejemplos de esta cierta tendencia del musical televisivo.

Bibliografía

Buonnano, M. (2005) “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana”, en *DeSignis*. N° 7-8, Barcelona: Gedisa. 19-30.

D’Espósito, L. M. (2007) “La felicidad auténtica de lo falso”, en *El Amante/Cine*. N° 185. Buenos Aires. 4-7.

Gelles, B. (2011) “*Glee* and the ‘Ghosting’ of the Musical Theatre Canon”, en <https://novaajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/viewFile/66/59>. Fecha de consulta: 07/06/2012.

Russo, E. A. (1998) *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Steimberg, O. (1993) “Texto y contexto del género”, en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Nota Biográfica

Marina Locatelli es estudiante del último año de la carrera de Licenciatura en Crítica de Artes en el IUNA. Actualmente, se desempeña como adscripta en la materia Crítica y Estética especializada en cine, a cargo de Mabel Tassara y dictada en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Además, colabora como redactora de *El Amante/Cine*, revista mensual especializada en crítica de cine, y ha participado de diferentes publicaciones digitales como *Imaginación Atrapada*, *Revista Contrapicado* y *Cineismo*.