



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

*Departamento de didáctica de la expresión musical,
plástica y corporal*

TESIS DOCTORAL

**EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN
ESTADOS UNIDOS (1927-1960)
Y SU REPERCUSIÓN EN LOS
MEDIOS AUDIOVISUALES
POSTERIORES A ESTE PERIODO**

AUTOR: SERGIO DE ANDRÉS BAILÓN

DIRECCIÓN: DR^A D^A. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

Vº Bº de la directora

Dr^a. D^a. Matilde Olarte Martínez

Sergio de Andrés Bailón
Salamanca, julio de 2013



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

*Departamento de didáctica de la expresión musical,
plástica y corporal*

TESIS DOCTORAL

**EL CINE MUSICAL CLÁSICO EN
ESTADOS UNIDOS (1927-1960)
Y SU REPERCUSIÓN EN LOS
MEDIOS AUDIOVISUALES
POSTERIORES A ESTE PERIODO**

AUTOR: SERGIO DE ANDRÉS BAILÓN

DIRECCIÓN: DR^A D^A. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

Vº Bº de la directora

Dr^a. D^a. Matilde Olarte Martínez

Sergio de Andrés Bailón
Salamanca, julio de 2013

*A mis padres y a mi hermano,
por su constante presencia,
tanto en los buenos momentos
como en la adversidad*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de forma especial a Matilde Olarte y a Carmen Sevillano el apoyo que me han ofrecido a lo largo de estos años. Sin su insistencia para que finalizara este trabajo, a pesar de los numerosos desencantos y adversidades, esta tesis jamás habría visto la luz. También quiero mostrar mi gratitud hacia Juan Carlos Montoya por sus sugerencias y consejos encaminados a conseguir una estructura global coherente.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	p. 1
∞ Justificación y periodización: El musical clásico (1927-1960)	p. 1
∞ Estado de la cuestión	p. 5
∞ Metodología	p. 10
∞ Fuentes	p. 11
∞ Objetivos	p. 14
<u>CAPÍTULO 1: ORÍGENES DEL CINE MUSICAL: EL MUSICAL DE BROADWAY (1920-1940)</u>	p. 19
∞ Precedentes de la comedia musical	p. 20
∞ Comedia musical	p. 28
▪ The <i>melting pot</i> : diversidad de estilos	p. 29
▪ Tipos de números musicales	p. 37
<u>CAPÍTULO 2: MUNDOS IDEALIZADOS: LA ESTÉTICA DEL CINE MUSICAL</u>	p. 45
∞ El <i>art déco</i> y los ambientes idealizados	p. 47
∞ Las masas corales	p. 64
∞ El mundo de la fantasía	p. 76
▪ El <i>Technicolor</i>	p. 82
▪ Vincente Minnelli	p. 89
<u>CAPÍTULO 3: DIVERSIDAD DE ESTILOS MUSICALES</u>	p. 103
∞ Introducción	p. 103
∞ Los primeros musicales (1927-1933)	p. 109
∞ La serie Astaire-Rogers	p. 116
∞ Los años 40: La moda latina y el patriotismo	p. 141
▪ La moda latina	p. 142
▪ Patriotismo y <i>wartime musical</i>	p. 156
∞ Los años 40-50: Sentimientos de nostalgia	p. 163

- Recreación de épocas pasadas y *revival* de repertorio p. 165
 - Las *Ziegfeld Follies* p. 165
 - Repertorio de los grandes songwriters: Berlin, Gershwin y Kern p. 170
 - *Meet me in St. Louis, Singin' in the Rain* y *The Band Wagon* p. 177
- La pervivencia de la opereta p. 184
- Actualización de los clásicos p. 198
 - *Holiday Inn* p. 199
 - *Kiss me Kate* p. 200
 - *Anchors aweigh* p. 203
 - *An American in Paris* p. 205
 - *Kismet* p. 209
- Elementos de la música *folk* p. 212

CAPÍTULO 4: FUNCIONALIDAD DE LOS NÚMEROS MUSICALES

- ☞ Desde los orígenes del cine sonoro hasta 1939 p. 221
 - Las primeras películas (1927-1933) p. 223
 - El ciclo Astaire-Rogers p. 230
- ☞ Los años 40: Preeminencia del *show number* p. 242
- ☞ Los años 50: El musical integrado p. 255
 - Adaptaciones teatrales p. 256
 - Películas originales p. 272
 - *An American in Paris* p. 272
 - *Funny face* p. 276
 - *High Society* p. 279
 - *Singin' in the Rain* p. 281
 - *The Band Wagon* p. 283

CAPÍTULO 5: LA REPERCUSIÓN DEL MUSICAL TRADICIONAL

- ☞ Reutilización de canciones o estilos p. 287
 - Películas basadas exclusivamente en repertorio del musical clásico p. 288
 - *Everyone says I love you* p. 289
 - *De-Lovely* p. 295
 - *Love's Labour's lost* p. 305

☞ Citas aisladas al musical en películas o series de televisión	p. 310
☞ Recreación del musical tradicional dentro del rock clásico	p. 323
☞ Repertorio del musical clásico reutilizado como música incidental	p. 327
- <i>Manhattan</i>	p. 328
- <i>Evil under the Sun</i>	p. 332
- <i>Radio Days</i>	p. 337
- <i>Bullets over Broadway</i>	p. 344

<u>CONCLUSIONES</u>	p. 349
----------------------------	--------

<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	p. 359
----------------------------	--------

<u>CORPUS DE PELÍCULAS</u>	p. 371
-----------------------------------	--------

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Incluyo a continuación una lista de todos los fragmentos de partituras que aparecen en los diversos capítulos, citando la fuente de donde proceden, o señalando en su caso si es una transcripción mía.

CAPÍTULO 1

- ROMBERG, Sigmund: "One Kiss", from *The New Moon* [1928]. New York, Harms Inc, 1928.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 22
- ROMBERG, Sigmund: "Softly As In The Morning" from *The New Moon* [1928]. New York, Harms Inc, 1928.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 23
- HERBERT, Victor: "Italian Street Song", from *Naughty Marietta* [1921]. Witmark & sons, 1921.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 23
- ROMBERG, Sigmund: "Stout Hearted Man", from *The New Moon* [1928]. New York, Harms Inc, 1928.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 24
- GALLAGHER, Ed and SHEAN, Al: "Mr. Gallagher", from *The Ziegfeld Follies of 1922*, New York, Jack Mills & Inc, 1922.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 25
- GERSHWIN, George: *Lady be good* (1924):
- "Linger In The Lobby" - Transcripción propia. p. 30
 - "Fascinatin' Rhythm" - New York, Wb Music Corp, 1924. p. 30
 - "The Half Of It, Dearie, Blues" - New York, Wb Music Corp, 1924. p. 31
 - "I'd Rather Charleston" - Transcripción propia. p. 31
- GERSHWIN, George: *Girl Crazy* (1931), New York, New World music corp, 1952:
- "Bidin' My Time", pp. 15-19. p. 32
 - "The Land Of The Gay Caballero", pp. 101-104. p. 32
 - "Cactus Time In Arizona", pp. 132-137. p. 33
- GERSHWIN, George: "Clap Yo' Hands" - New York, Wb music corp, 1926. p. 38

CAPÍTULO 3

- JOPLIN, Scott: "Maple Leaf Rag"- *Joplin Ragtimes für Klavier* (Vol. I), Leipzig, Edition Peters, 1977, pp. 6-9. **p. 106**
- BERLIN, Irving: "Alexander's Ragtime Band"-New York, Ted Snyder Co, 1911. <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> **p. 106**
- GERSHWIN, George: *Delicious* (1931):
 "Delishious", *Rediscovered Gershwin*. New Jersey: Warner Bros. Publications Inc, 1991. **p. 111**
 "Katinkistcha"- Transcripción propia. **p. 111**
- GERSHWIN, George: "Song Of The Flame"- Transcripción propia. **p. 113**
- MUSSORGSKY, Modest Petrovich: "Bydlo", *Cuadros de una exposición*- Transcripción propia. **p. 113**
- WARREN, Harry & DUBIN, Al:
 "We're In The Money", New York, Remick music corp, 1933. **p.114**
 "The Shadow Waltz", New York, Remick music corp, 1933. **p. 115**
 <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> **p. 115**
 "Sanghai Lil'- Transcripción propia. **p. 115**
 "By A Waterfall", New York, Witmark & sons, 1933. **p. 115**
 <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> **p. 115**
- GERSHWIN, George:
 "Slap That Bass", from *Shall we dance* (1937), *Crazy for you. The New Gershwin Musical Comedy*, 1992, Warner Bros. Publications, pp. 34-38. **p. 119**
 "Let's Call The Whole Thing Off", from *Shall we dance* (1937)- Transcripción propia. **p. 120**
 "The Jolly Tar And The Milkmaid", from *Damsel in distress* (1937)- New York, Gershwin Publishing corp, 1937. **p. 125**
 "Put me to the test", from *Damsel in distress* (1937)- Transcripción propia. **p. 127**
 "A Foggy Day", from *Damsel in distress* (1937)- New York, Gershwin Publishing corp, 1937 **p. 128**
- BERLIN, Irving:
 "Top Hat, White Tail and Ties", from *Top Hat* (1935)- *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hald Leonard, 1991, pp. 102-106. **p. 129**
 "Let Yourself Go", from *Follow the Fleet* (1936)- Transcripción propia. **p. 130**
 "We Saw The Sea", from *Follow the Fleet* (1936)- Transcripción

propia.	p. 130
“Let’s Face The Music And Dance”, from <i>Follow the Fleet</i> (1936)- Transcripción propia.	p. 131
KERN, Jerome: <i>Swing time</i> (1936):	
“Pick Yourself Up”- Transcripción propia.	p. 135
“The Way You Look Tonight”- Transcripción propia.	p. 135
“A Fine Romance”- Transcripción propia.	p. 135
“ <i>Quodlibet</i> final- Transcripción propia.	p. 136
Never Gonna Dance”- Transcripción propia.	p. 138
HANDY, W.C: “St. Louis Blues”- New York, Handy Bros. music co, 1914. http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp	
	p. 139
GERSHWIN, George:	
“The Land of the Gay Caballero”, from <i>Girl Crazy</i> [1931], New York, New World music corp, 1952.	p. 142
“Just Another Rumba”- New York, Gershwin Publishing corp, 1937.	p. 143
YOUMANS, Vicent: <i>Flying down to Rio</i> (1933):	
“The Carioca”- New York, T. B. Harris co, 1933. http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp	p. 144
“Flying Down To Rio”, New York, T. B. Harris co, 1933. http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp	p. 146
BERLIN, Irving: “The Piccolino”, from <i>Top Hat</i> (1935)- <i>Irving Berlin Movie Songs</i> , Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 71-77.	p. 148
GADE, Jacob: “Jealousy”- New York, Harms Inc, 1926. http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp	p. 150
PORTER, Cole:	
“Begin the Beguine” (1935), <i>The Cole Porter Songbook</i> , New York, Simon & Schuster, 1959, pp. 68-75.	p. 152
“Night and Day” (1932), <i>Op. Cit.</i> , pp. 30-33.	p. 153
“I Love You” (1944), <i>Op. Cit.</i> , pp. 145-151.	p. 153
“I’ve Got You Under My Skin” (1936), <i>Op. Cit.</i> , pp. 95-99.	p. 154
BIZET, Georges: “L’oiseau est un amour rebelle”, <i>Carmen</i> - Transcripción propia.	p. 154
BERLIN, Irving:	
“Abraham”, from <i>Holiday Inn</i> (1942)- Transcripción propia.	p. 158
“Freedom”, from <i>Holiday Inn</i> (1942)- Transcripción propia.	p. 158

- “We’re On The Way To France”- Waterson, Berlin & Snyder co, 1918.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 160
- “Oh How I Hate To Get Up In The Morning”- Waterson, Berlin & Snyder co, 1918.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 160
- COHAN, George M: “Over There”- New York, Inc. Feist Building, 1917.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 160
- GERSHWIN, George:
- “Patriotic Rally”, from *Strike up the Band* (1927)- Transcripción propia. p. 162
- “Stand Up And Fight”, from *The Shocking miss Pilgrim* (1947)- Transcripción propia. p. 162
- BERLIN Irving: “A Pretty Girl Is Like A Melody”, from *The Ziegfeld Follies of 1919*- New York, Irving Berlin Inc, 1919.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 167
- GERSHWIN, George: “The Babbit And The Bromide”, from *Funny Face* (1927). Transcripción propia. p. 169
- BERLIN, Irving:
- “I’ll See You In C-U-B-A”, New York, Irving Berlin Inc, 1920.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 171
- “Puttin’ On The Ritz”- New York, Irving Berlin Inc, 1929.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 172
- “A Couple Of Swells” (1947) - *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 28-31. p. 174
- ARNE, Thomas: “Rule Britannia”- Transcripción propia. p. 174
- BERLIN, Irving: “Steppin’ Out With My Baby” (1947)- *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 94-97. p. 174
- MILLS, Kerry: “Meet Me In St. Louis”, New York, 48 West 29th Street, 1904. <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 177
- COLE, Bob: “Under The Bamboo Tree”- Jos W. Stern & co, 1902.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 178
- PORTER, Cole: “Be A Clown”, from *The Pirate* (1948)- *The Original legal musician fake book. Broadway*, Miami Beach, Hansen House, 1978, p. 327. p. 181
- HERB BROWN, Nacio & FREED, Arthur: “Make ‘Em Laugh”- *Singin’ in the rain*, CBS songs. p. 182

- SCHWARTZ, Arthur & DIETZ, Howard: "Dancin' In The Dark"- New York, Harms Inc, 1931.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> **p. 183**
- SCHWARTZ, Arthur & DIETZ, Howard: "Louisiana Hayride"- New York, Harms Inc, 1932.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> **p. 183**
- GERSHWIN, George: "Changing My Tune", from *The Shocking Miss Pilgrim* (1947)- Transcripción propia. **p. 185**
- STRAUSS Jr., Johann: *Kaiserwalzer* (1888), op. 473, cc. 77-84. **p. 186**
- GERSHWIN, George: "The Back Bay Polka", from *The Shocking Miss Pilgrim* (1947)- New York, Gershwin Publishing corp, 1946. **p. 187**
- KERN, Jerome:
- "Wedding In The Spring", from *You were never lovelier* (1942)- Transcripción propia. **p. 190**
- "These Orchids", from *You were never lovelier* (1942)- Transcripción propia. **p. 190**
- TCHAIKOVSKY, Piotr Illich: "Waltz Serenade", introducida en *Anchors Aweigh* (1944)- Transcripción propia. **p. 191**
- SCHWARTZ, Arthur & DIETZ, Howard: "I Love Louisa" (1931), introducida en *The Band Wagon* (1953). Transcripción propia. **p. 191**
- PORTER, Cole:
- "Wunderbar", from *Kiss me Kate* [1948]. *The original legal musician fake book. Broadway*, p. 64. **p. 193**
- "Paris Loves Lovers", from *Silk Stockings* (1955). Transcripción propia. **p. 194**
- "All Of You", from *Silk Stockings* (1955). *The Cole Porter Songbook*, New York, Simon & Schuster, 1959, pp. 200-203. **p. 194**
- "The Ritz Roll & Rock", from *Silk Stockings* (1955). Transcripción propia. **p. 196**

BERLIN, Irving:

“That International Rag”, New York, Waterson, Berlin & Snyder, 1913.
<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp> p. 197

“The Ocarina”, from *Call me Madam* [1950], New York, Irving Berlin Music Corporation, 1952, pp. 52-65. p. 197

“I Can’t Tell A Lie”, from *Holiday Inn* (1942). Transcripción propia. p. 199

PORTER, Cole: “Why Can’t You Behave?” from *Kiss me Kate* (1948). Transcripción propia. p. 201

ANÓNIMO: Pavana “La Cornetta”, Fitzallan Partbooks, c. 1530. Transcripción propia. p. 201

PORTER, Cole:

“Tom, Dick Or Harry” from *Kiss me Kate* (1948). Transcripción propia. p. 202

“I’ve Come To Wive It Wealthily In Padua” from *Kiss me Kate* [1948], New York, Tams-Witmark music library, pp.95-101. p. 202

“I Hate Men” from *Kiss me Kate* (1948). Transcripción propia. p. 202

JONES, Robert: “Farewell Dear Love”, *The First Booke of Songes or Ayres of foure parts with Tableture for the Lute*, London, 1600, nº XII. p. 203

GERSHWIN, George: *An American in Paris* (Ballet final):

Tema principal (cc. 1-4). Transcripción propia. p. 205

“La Sorella” (cc. 97-100). Transcripción propia. p. 205

cc. 203-218, *An American in Paris* [1928], ed. by Jancsovics Antal, Editio Musica Budapest, pp. 35-36. p. 207

Bocinas, cc. 52-57. Transcripción propia. p. 208

BORODIN, Alexander, arr. by WRIGHT, Robert & FORREST, George: “Stranger In Paradise”, *Kismet* [1955], Cherry Lane music co. inc (s.f.), pp. 63-68. p. 209

BORODIN, Alexander: *Le Prince Igor*: “Danzas Polovtsianas”, Acto II, nº 17, Leipzig: M.P. Belaieff, 1888, p. 197. p. 209

BORODIN, Alexander, arr. by WRIGHT, Robert & FORREST, George: “And This Is My Beloved”, *Kismet* [1955], Cherry Lane music co. inc (s.f.), pp. 142-148. p. 210

BORODIN, Alexander: *Cuarteto de cuerda n.º 2*, III, cc. 1-6; Leipzig, Ernst Eulenburg, (ca.1920), reimp, Mineola, Dover Publications, 1994, p. 213. **p. 210**

BERLIN: *Annie get your gun* [1946]. 1999 *Broadway revival*. New York, Rodgers and Hammerstein Theatre Library, 1999:

“Doin What Comes Naturally”, pp. 50-54. **p. 213**

“The Girl That I Marry”, pp. 66-71. **p. 214**

“They Say It’s Wonderful”, pp. 135-144. **p. 215**

“I’ve Got The Sun In The Morning”, pp. 211-228. **p. 215**

“Anything You Can Do”, pp. 246-264. **p. 217**

DePAUL, Gene and MERCER, Johnny: *Seven Brides for Seven Brothers* [1954]. *Conductor’s score*, MTI, New York (s.f.):

“Bless Your Beautiful Hide”, pp. 12-19 **p. 218**

“Wonderful Day”. Transcripción propia. **p. 218**

“Going Courtin’”. Transcripción propia. **p. 219**

“Sobbin’ Women”, pp. 156-167. **p. 220**

CAPÍTULO 4

RUBY, Harry & KALMAR, Bert: “The Country’s Going To War”, from *Duck Soup* (1933). Transcripción propia. **p. 229**

GERSHWIN, George:

“Finaletto act I”, *Strike up the band* (1927). Transcripción propia. **p. 229**

“Things Are Looking Up”, *Damsel in distress* (1937). Transcripción propia. **p. 240**

“Nice Work If You Can Get It”, *Damsel in distress* (1937). Transcripción propia. **p. 240**

PORTER, Cole: “Night And Day”, Warner Bros Inc, 1932. **p. 250**

BERLIN, Irving: “You’re Just In Love”, *Call me Madam* [1950], New York, Irving Berlin Music Corporation, 1952, pp. 118-122. **p. 270**

CAPÍTULO 5

BERLIN, Irving: "Let's Face The Music And Dance". Transcripción propia. **p. 309**

LLOYD WEBBER, Andrew:

"Potiphar", *Joseph and the amazing Technicolor dreamcoat* [1969], Hal Leonard, The really useful group LTD, 1994, pp. 28-31. **p. 311**

"King Herod's Song"- *Jesus Christ Superstar* [1971], Suffolk, Really useful group (s.f.), pp. 130-138. **p. 312**

JACOBS, Jim and CASEY, Warren: "Look At Me, I'm Sandra Dee", *Grease* [1972]. Vocal score, Milwaukee, Hal Leonard, 2000, pp. 75-80. **p. 315**

LLOYD WEBBER, Andrew: "Bathin' Beauty", *Love never dies* [2010], Really useful group, 2010. **p. 316**

LENNON, John & McCARTNEY, Paul: "Honey Pie" [*The White Album*-1968]. Transcripción propia. **p. 326**

LENNON, John: "Crippled Inside", *Imagine*. London, Wise Publications, 1971, pp. 14-18. **p. 326**

ÍNDICE DE EJEMPLOS AUDIOVISUALES (DVD ADJUNTO)

Dada la gran variedad de películas que cito y la dificultad para adquirir de forma sencilla muchas de ellas, he adjuntado un DVD a modo de anexo con los ejemplos de video que he considerado más significativos. En los distintos capítulos me remito, a pie de página, al ejemplo correspondiente: “DVD ejemplo nº 1”, etc. Esta es la lista de todos los ejemplos contenidos en dicho DVD:

1. “Katinkitschka”- *Delicious* (1931)
2. “Let’s Call The Whole Thing Off”- *Shall we Dance* (1937)
3. “Stiff Upper Lip”- *Damsel in Distress* (1937)
4. “Pick Yourself Up”- *Swing Time* (1936)
5. “The Way You Look Tonight”- *Swing Time* (1936)
6. “A Fine Romance”- *Swing Time* (1936)
7. Finale- *Swing Time* (1936)
8. “Never Gonna Dance”- *Swing Time* (1936)
9. “The Piccolino”-*Top Hat* (1935)
10. “Singin’ In The Rain”:
 - a. “Singin In The Rain”- *The Hollywood Revue of 1929* (1929)
 - b. “Singin’ In The Rain” – *Singing in the Rain* (1952)
11. “Broadway Rhythm”- *Singing In The Rain* (1952)
12. “The Back Bay Polka”- *The Shocking Miss Pilgrim* (1947)
13. “By Strauss”- *An American in Paris* (1950)
14. “Paris Loves Lovers” – *Silk Stockings* (1957)
15. “Ritz Roll & Rock”- *Silk Stockings* (1957)
16. “I Can’t Tell A Lie”- *Holiday Inn* (1942)
17. Ballet final- *An American in Paris* (1950)
18. “Blue Skies”- *The Jazz Singer* (1927)
19. “We’re In The Money” – *Gold Diggers of 1933* (1933)
20. “The Shadow Waltz”- *Gold Diggers of 1933* (1933)
21. “By A Waterfall”- *Footlight Parade* (1933)

22. Entrada a la fiesta del Zeppelin y Ballet Mecánico- *Madam Satan* (1930)
23. "Hooray For Captain Spaulding"- *Animal Crackers* (1930)
24. "The Country's Going To War"- *Duck Soup* (1933)
25. "No Strings"- *Top Hat* (1935)
26. "Isn't This A Lovely Day?"- *Top Hat* (1935)
27. "But Where Are You?"- *Follow the Fleet* (1936)
28. "Shall We Dance"- *Shall we Dance* (1937)
29. "I'll Capture Your Heart"- *Holiday Inn* (1942)
30. "Abraham"- *Holiday Inn* (1942)
31. "Be Careful, It's My Heart"- *Holiday Inn* (1942)
32. "I've Got Plenty To Be Thankful"- *Holiday Inn* (1942)
33. "Mack The Black"- *The Pirate* (1948)
34. "If You Knew Susie"- *Anchors aweigh* (1945)
35. Secuencia de la composición de "Night And Day" – *Night and Day* (1946)
36. "You're Just In Love"- *Call me Madam* (1953)
37. Descripción de Lisa (Leslie Caron)- *An American in Paris* (1951)
38. "'S Wonderful"- *An American in Paris* (1951)
39. "'S Wonderful"- *Funny Face* (1957)
40. "High Society"- *High Society* (1956)
41. "That's Entertainment"- *The Band Wagon* (1953)
42. "Just You, Just Me":
 - a. "Just You, Just Me"- *Marianne* (1929)
 - b. "Just You, Just Me"- *Everyone says I love you* (1996)
43. "Makin' Whoopee":
 - a. "Makin' Whoopee"- *Makin' Whoopee* (1930)
 - b. "Makin' Whoopee"- *Everyone says I love you* (1996)
44. Escena de ballet a orillas del Sena:
 - a. "Love Is Here To Stay"- *An American in Paris* (1951)
 - b. "I'm Thru With Love"- *Everyone says I love you* (1996)
45. "So In Love"- *De-Lovely* (2004)
46. "Well Did You Evah?"- *De-Lovely* (2004)
47. "Be A Clown":
 - a. "Be A Clown"- *The Pirate* (1948)

- b.** “Be A Clown” - *De-Lovely* (2004)
- 48.**Principio: “In The Still Of The Night”/ “Anything Goes”-*De-Lovely* (2004)
- 49.**Final: Medley / “Blow Gabriel Blow”-*De-Lovely* (2004)
- 50.**“There’s No Business Like Show Business”- *Love’s Labour’s Lost* (2000)
- 51.**“King Herod’s Song”- *Jesus Christ Superstar* (1973)
- 52.**Pirates:
 - a.** “I Am A Pirate King”- *The Pirates Of Penzance* (1879; versión televisiva de 1983)
 - b.** “Professional Pirate”- *Muppets Treasure Island* (1996)
- 53.**“Look At Me, I’m Sandra Dee”- *Grease* (1978)
- 54.**“Singin’ In The Rain”- *A Clockwork Orange* (1971)
- 55.**Medley de canciones de Cole Porter- *Sleuth* (1972)
- 56.**“You’re The Top”- *Evil under the Sun* (1982)
- 57.**“Anything Goes”- *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984)
- 58.**“The Way You Look Tonight”- *Peter’s Friends* (1992)
- 59.**“Get Happy”:
 - a.** “Get Happy”- *Summer Stock* (1950)
 - b.** “Get Happy”- *House* (07x15): “Bombshells”
- 60.**“We Put The Spring In Springfield”- *The Simpsons* (08x05): “Bart after Dark”
- 61.**Escenas finales- *Manhattan* (1979)
- 62.**Secuencias del asesinato- *Evil under the Sun* (1982)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Especialmente en el capítulo 2, dedicado a la escenografía, pero también en otras partes de esta tesis, he insertado ilustraciones que ayudan a comprender mejor el desarrollo teórico de los diferentes apartados.

CAPÍTULO 1

- Ziegfeld Follies: *Midnight Frolics*, 1925
<http://elcinedesolaris.blogspot.com.es/2012/03/las-seis-luces-de-ziegfeld-follies.html> p. 27
- Ziegfeld Follies: *Tableau vivant*, 1920
<http://what-floats-my-boat.tumblr.com/post/1307751524/billyjane-ben-ali-haggin-tableau-vivant> p. 27

CAPÍTULO 2

- Art decó*: Biombo con motivos chinescos p. 48
- Cartel para la feria universal de 1939 (Joseph Binder) p. 48
- Anuncio de un producto *Shell* p. 49
- Fachada del *Niagara Mohawk Building* (New York) p. 50
- The Gay Divorcée* (1934): Hotel de la playa p. 51
- Follow the Fleet* (1936): Sala de audiciones p. 52
- Shall we Dance* (1937): Ginger Rogers en la sala de fiesta p. 52
- Follow the Fleet* (1936): Fred Astaire con la telefonista p. 54
- Follow the Fleet* (1936): Cubierta del barco p. 54
- Top Hat* (1935): Recreación de una fantasiosa Venecia p. 55

<i>Swing Time</i> (1936): Sala de fiestas con fondo de estrellas	p. 56
<i>Shall we Dance</i> (1937): Sala de máquinas en el trasatlántico	p. 57
<i>Shall we Dance</i> (1937): Fred Astaire contempla el movimiento de los engranajes	p. 57
<i>Metropolis</i> (1927): Sala de máquinas en la ciudad subterránea	p. 58
<i>Follow the Fleet</i> (1936): Elementos orientales en el jardín	p. 59
<i>Follow the Fleet</i> (1936): Ginger Rogers en la sala de audiciones	p. 59
<i>Shall we Dance</i> (1937): Ginger Rogers lleva un vestido con motivos florales	p. 60
<i>Top Hat</i> (1935): Suelo con forma solar en “Cheek To Cheek”	p. 61
<i>Shall we Dance</i> (1937): Fred Astaire rodeado de falsas Ginger Rogers	p. 62
<i>The Lady from Shanghai</i> (1947): Rita Hayworth multiplicada por los espejos	p. 62
<i>The Gay Divorcée</i> (1934): Anuncios luminosos	p. 63
<i>Lord Byron of Broadway</i> (1930): coreografía pre-Berkeley	p. 65
<i>Gold Diggers of 1933</i> : “The Shadow Waltz”	p. 65
<i>The Gay Divorcée</i> (1934): disposiciones corales en “The Continental”	p. 66
<i>Nibelungen I</i> (1923): Soldados sosteniendo un puente	p. 67
<i>Nibelungen I</i> (1923): Tañedores de cuerno en el castillo	p. 68
<i>Nibelungen I</i> (1923): Escalinata de la catedral	p. 68
<i>The Gay Divorcée</i> (1934): Bailarines bajando las escaleras en “The Continental”	p. 69
<i>Metropolis</i> (1927): multitudes de obreros	p. 69
<i>Metropolis</i> (1927): María intenta salvar a los niños	p. 70
<i>Das Triumph Des Willems</i> (1934): “Bosque” de banderas nazis	p. 71
<i>Das Triumph Des Willems</i> (1934): Estandartes del partido nazi	p. 72
<i>Footlight Parade</i> (1933): “By A Waterfall”.	p. 73

<i>42nd Street</i> (1933): Cuerpo de baile formando la ciudad de cartón	p. 73
Comparación entre el comienzo de <i>42nd Street</i> (1933) y el público en el cabaret de <i>Metropolis</i> (1927)	p. 74
<i>Gold Diggers of 1933</i> : Bailarinas formando un violín gigante	p. 74
<i>Madam Satan</i> (1930): La Electricidad	p. 79
<i>Madam Satan</i> (1930): Ballet mecánico /Dinamo	p. 80
<i>Metropolis</i> (1927): Máquina accidentada / Moloch	p. 80
<i>Madam Satan</i> (1930): Disfraces de la fiesta en el dirigible	p. 81
<i>Madam Satan</i> (1930): Mujeres-reloj	p. 81
<i>King of Kings</i> (1927): Palacio de María Magdalena	p. 82
Comparación entre el final de <i>The King of Jazz</i> (1930) y las columnas de luz en <i>Olympia II</i> (1938)	p. 84
<i>The Wizard of Oz</i> (1939): El país de Oz	p. 85
<i>The Wizard of Oz</i> (1939): Corredor de bóvedas ojivales	p. 86
<i>The Wizard of Oz</i> (1939): elementos de art decó en Ciudad Esmeralda	p. 87
<i>The Pirate</i> (1948): Judy Garland con un vestido rojo	p. 90
<i>The Band Wagon</i> (1953): Cyd Charisse con un vestido rojo	p. 91
<i>The Pirate</i> (1948): Ensoñación de Manuela	p. 92
<i>An American in Paris</i> (1951): Danza del blues en la fuente	p. 93
<i>Gigi</i> (1958): "I Remember It Well"	p. 94
<i>Meet me in St. Louis</i> (1944): Escena de Halloween	p. 96
<i>The Phantom of the Opera</i> (1925): Aparición de la Muerte Roja	p. 96
Comparación entre <i>An American in Paris</i> y <i>Le Casino</i> de Raoul Dufy	p. 97
Comparación entre <i>An American in Paris</i> y <i>Chocolat dansant</i> de Toulouse-Lautrec	p. 97
Comparación entre <i>Gigi</i> y <i>Hotel de Paris</i> de Sem	p. 98

Comparación entre <i>Gigi</i> y <i>Tempête à l'approche</i> de Eugene Boudin	p. 98
<i>Yolanda and the Thief</i> (1945): Luz de ocaso en el ballet surrealista	p. 99
<i>Yolanda and the Thief</i> (1945): Ballet surrealista	p. 100

CAPÍTULO 3

<i>An American in Paris</i> (1951): Danza al estilo de George M. Cohan	p. 206
--	---------------

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y PERIODIZACIÓN: EL MUSICAL CLÁSICO (1927-1960)

Este trabajo pretende llevar a cabo un estudio del cine musical del período clásico o tradicional (1927-1960) desde una perspectiva fundamentalmente musical, es decir, referido a la parte musical en sí: estilos musicales, función de los números musicales dentro del contexto cinematográfico, etc. De esta forma llenamos el vacío existente desde este enfoque en la literatura sobre el género, que usualmente se centra en aspectos cinematográficos o sociológicos, considerando a la música como un elemento más de los que constituyen la realización fílmica.

El cine musical clásico (1927-1960) es un período específico dentro de la historia del cine. Autores como Altman, Feuer, Kenrick, Hemming y Sala¹ aluden de forma directa o soslayada a esta periodización.

¹ ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1987; FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*. Madrid, Edita Verdoux, 1992; HEMMING, Roy: *The Melody lingers on. The great songwriters and their movie musicals*. New York, Newmarket Press, 1999; KENRICK, John. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film*- <http://www.musicals101.com> [Consultada entre abril de 2007 y febrero de 2011]; SALA, Massimiliano: *From Stage to Screen. Musical Films in Europe and United States (1927-1960)*. Lucca, Brepols, Turnhout, 2012.

¿Por qué podemos hablar de la existencia de este período? En primer lugar, el estilo musical de estas películas se fundamenta en la mezcla de estilos procedente de la comedia musical teatral, que a su vez surge de la coexistencia de culturas existente en la ciudad de Nueva York a principios del siglo XX. Como explicaremos en el capítulo 1, las diversas etnias urbanas aportan a la música los estilos de sus lugares de origen: el vals vienés, el folk europeo, los ritmos sincopados de la música negra... Asimismo, estos números musicales están plasmados visualmente en sorprendentes decorados y complejas coreografías, realizadas e interpretadas por actores que aparecen durante todo el período o una importante parte del mismo. Sirvan como ejemplo Fred Astaire y Gene Kelly.

En segundo lugar, el cine musical clásico está dominado por la música de los grandes *songwriters* de los años 20-40: George Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter, Jerome Kern, Harry Warren, etc. Dichos autores fundamentan la riqueza y la originalidad de su estilo en la combinación de los tipos de música existentes en su entorno.

Por último, hemos de notar que la periodización podría crear cierta confusión en sus límites finales: durante los años 50 surgen en Broadway nuevas formas de hacer teatro musical: *My Fair Lady*, *West Side Story*, pero estas obras no trascienden al medio cinematográfico hasta los años 60. El público sigue prefiriendo los antiguos estilos. Y no se trata de un movimiento decadente. De hecho, las películas que son consideradas obras maestras del cine musical clásico surgen durante este último período: *An American in Paris*, *Singin' in the Rain*, *The Band Wagon*. Estas tres películas no contienen nuevos estilos musicales, ni siquiera nuevas melodías, pues en todos los casos se trata de la recuperación de antiguas canciones de los años 20 y 30. O lo que es lo mismo: el público ya considera ese estilo como clásico y no quiere nada nuevo, sino que desea ver una reinterpretación más colorista y modernizada del mismo.

Con el fin de concretar este período del cine musical clásico, considero necesaria una breve descripción cronológica del mismo, que surge con la primera película sonora: *The Jazz Singer* (1927). En ella, las únicas partes con sonido son las canciones del personaje interpretado por Al Jolson, un judío que no quiere ser

rabino sino cantante de *jazz*, provocando el rechazo de su padre, un judío fundamentalista. A partir de este momento surgen infinidad de películas sonoras, casi siempre operetas, comedias musicales, vodeviles.... Muchas de estas películas consistían en una sucesión de números musicales o cómicos, como si se tratara de un espectáculo de variedades filmado. Ejemplo de ello es *The King of Jazz* (1930), vehículo para el lucimiento de Paul Whiteman y su orquesta. La cartelera de finales de los años 20 y principios de los 30 estaba tan sobrecargada de películas musicales, que un reclamo habitual para otros géneros era: “esto no es un musical”²

Durante los años 30 el género musical se va consolidando, muy vinculado aún a sus orígenes teatrales: la mayoría de los números musicales están justificados como actuaciones en un escenario³. Surgen en esta década grandes estrellas como Fred Astaire y Ginger Rogers o Eleanor Powell, que no sólo cantan, sino que muestran gran destreza al bailar; así como otros intérpretes más especializados en el canto y vinculados sobre todo al mundo de la opereta: Maurice Chevalier, Nelson Eddy, Jeanette MacDonald. Los grandes *songwriters* del periodo como George Gershwin o Cole Porter, triunfadores en Broadway, son contratados por los estudios para que escriban la música de las películas. Así sucede con el ciclo Astaire – Rogers de los estudios RKO, de cuyas nueve películas, seis corren a cargo íntegramente de alguno de estos autores.

Los años 40 se inician con una mezcla entre cine musical, patriotismo y propaganda bélica, que poco a poco va cediendo para dejar paso a nuevos artistas como Judy Garland, Danny Kaye o Bing Crosby, aparte de otros del periodo anterior como Fred Astaire. Los realizadores van tomando cada vez mayor conciencia de las posibilidades visuales que el cine ofrece al género musical, encuadrando las actuaciones en universos oníricos, tal y como sucede en las películas de Vincente Minnelli.

² VVAA (1996): *Historia general del cine*, vol VIII: EEUU (1932-1955). Coord. Por Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1996, pp. 261-266.

³ Recordemos en este sentido cómo los números musicales que se justifican como parte de un *show* engloban no sólo el *show musical*, donde son una categoría predominante, sino también los otros tipos enunciados por Rick Altman: el *fairy tale musical* y el *folk musical*.

A partir de los años 50 la aparición de números musicales en un escenario disminuye frente al concepto del musical integrado, aquel que como ha definido Thomas Schatz,

Rather than create a realistic --or at least plausible --world whose inhabitants find reasonable motives for breaking into song (rehearsals, shows, etc.) the music itself seems to determine the attitudes, values and demeanour of the principal characters. As the musical genre evolved it sacrificed plausibility for internal narrative logic, steadily expanding its range of narrative, visual and musical expression⁴.

En esta década surgen las últimas obras maestras de un género condicionado por el sistema de producción de los estudios, en proceso de extinción. Las películas de la MGM dominan la década y han quedado como iconos del cine musical de todos los tiempos: *An American in Paris* (1951), *Singin' in the Rain* (1952), *The Band Wagon* (1953), *Seven Brides for Seven Brothers* (1957), *Gigi* (1959)...

Por tanto, en la década de los 60 desaparece un período que podríamos considerar como el del musical clásico o tradicional, que como hemos señalado, abarcaría desde 1927 hasta 1960 aproximadamente.

En la década de los 60 el cine musical conlleva un concepto diferente, no tan vinculado al mundo del espectáculo como en la etapa anterior y con valores diferentes. Por una parte, un gran número de películas son adaptaciones de éxitos de Broadway, las cuales dan más importancia a la idea de la integración que en la etapa anterior: *My Fair Lady* (1964), *West Side Story* (1961), *The Sound of Music* (1965)... También el estilo musical cambia, desaparecen los ritmos sincopados y las influencias del *jazz*, desplazados por unos rasgos más cercanos a una especie de "ópera ligera".

Por otra parte, un nuevo estilo hace su aparición: el *rock & roll*, popularizado entre la juventud desde 1954. Las numerosas películas de Elvis Presley, a las que siguen las protagonizadas por *The Beatles*, suponen un cambio radical en las concepciones

⁴ SCHATZ, Thomas (1981). "The Musical". *Hollywood genres. Formules, filmmaking and the studio system*, Boston, McGraw-Hill Corp, 1981, pp. 186 y ss.

que desembocará en la década siguiente en tendencias más enfocadas hacia la juventud.

Así, en los años 70 se extiende la ópera rock: *Jesus Christ Superstar* (1973), *Tommy* (1975) o *The Rocky Horror Picture Show* (1975) suponen un profundo cambio en la música, en la escenografía y en los contenidos, si bien no abandonan del todo algunas ideas básicas, como el uso de estructuras cíclicas o la diversidad de estilos según la situación presentada por el desarrollo argumental⁵.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios existentes sobre el musical clásico presentan interesantes perspectivas y muestran esclarecedoras clasificaciones que facilitan el conocimiento del género. Uno de los trabajos más brillantes en este sentido es *The American film musical* (1987) de Rick Altman. En este exhaustivo análisis del género desde su prehistoria hasta los años 60, se establecen tres importantes categorías que vinculan la elección de determinados estilos o la funcionalidad de los números musicales.

En primer lugar se encuentra el *fairy tale musical*, derivado de la opereta europea, género que el público estadounidense percibía como el paradigma de la sofisticación, comparado con los espectáculos de variedades más propios de las culturas urbanas de ultramar. Las operetas europeas se exportan a Norteamérica con tal éxito que dan lugar a una generación de compositores americanos de opereta, todos ellos de origen centroeuropeo: Victor Herber, Rudolf Friml,

⁵ Más información en ANDRÉS BAYLÓN, Sergio de: "En los límites de la extravagancia. El Rock en el cine musical (1970-1975)", en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 521-540.

Sigmund Romberg. La tradición musical del Viejo Continente entra en América a través de ellos: arias, escenas corales y sobre todo una danza procedente del imperio austrohúngaro: el vals, que jugará un importante papel durante mucho tiempo como representativo de una época.

Los temas del *fairy tale musical*, derivados también de la opereta, se centran en cuestiones galantes, enfocadas desde tres perspectivas:

- La liberalidad sexual desarrollada en contextos aristocráticos. Las películas de Lubitsch son ejemplo de ello.
- Los combates galantes, que centran la trama de la película en el constante antagonismo de los protagonistas hasta su final reconciliación. El ejemplo más característico de esta categoría lo tenemos en la serie de películas de Fred Astaire y Ginger Rogers para la RKO.
- La atracción prohibida, en donde el protagonista es un aventurero, un proscrito que cautiva tanto a la protagonista como al público. *The Pirate* (1948) de Vincente Minelli es una clara muestra de este tipo de argumento.

Las altas clases sociales y la sofisticación del *fairy tale musical* contrastan con el segundo tipo: *el Show musical*, que cambia la perspectiva hacia las vivencias de un mundo más desfavorecido: los integrantes de *show bussiness*. Aquí la presencia de los estilos musicales forjados en Estados Unidos es mucho más fuerte: vodeviles, *minstrels shows*, revistas, etc., permiten la introducción de rasgos muy diferenciados con respecto a la opereta. El mundo del espectáculo permite también que las películas puedan mostrar, por una parte, el deslumbrante y fantasioso mundo del escenario, mientras por otra ofrecen una trama realista y coherente al mostrar las vicisitudes de los actores y realizadores.

Por último, el *folk musical* se introduce en las raíces de la música americana al recrear ambientes vinculados al mundo rural y la tradición. La atención no se centra en una pareja de amantes descontentos ni en los miembros de un teatro en

quiebra, sino en los problemas de una comunidad alejada de los núcleos urbanos, que suelen culminar en bodas entendidas como ritos de fertilidad.

Esta triple división del cine musical es de una gran ayuda para delimitar estilos musicales o para justificar la existencia de interpolaciones en contextos que no esperamos. El libro de Altman supone pues una sólida base sobre la que empezar a trabajar.

El musical de Hollywood (1992) de Jane Feuer analiza también el género considerando cuestiones sociológicas y estéticas. Uno de los aspectos más interesantes de este libro es la observación de que el cine musical tiene la auto-cita como un rasgo esencial⁶; desde sus comienzos, el género musical consiste en recrear repertorios previos; los primeros musicales muestran a Al Jolson caracterizado como un *blackface*; *Easter Parade* (1948) recopila viejos éxitos de Irving Berlin; *An American in Paris* (1951) hace lo mismo con las canciones de Gershwin. Incluso se llega a identificar el argumento de las películas con la carrera de los actores protagonistas, como vemos en el caso de Fred Astaire: en *The Band Wagon* (1953), uno de los últimos éxitos del musical clásico, encarna a un famoso bailarín de antaño al que ya nadie recuerda; en las escenas finales de su última película musical, *Finnian's Rainbow* (1968), se aleja discretamente por el camino, como despidiéndose del público que le ha visto cantar y bailar durante más de treinta años.

Las ideas plasmadas por Jane Feuer son un excelente punto de apoyo para incluir en nuestro estudio un último capítulo dedicado a la recreación del musical clásico en la época actual, como muestra de que el concepto de la auto-cita sigue vivo en el género.

Otro trabajo de gran utilidad es *The melody lingers on*, de Roy Hemming. Aunque se puede clasificar más dentro de la categoría de enciclopedia, dedicando cada capítulo a un *songwriter* y a su producción cinematográfica, hace interesantes comentarios sobre la génesis de algunas partituras y sobre todo es una obra de

⁶ FEUER, Jane (1992): "La historia del musical de Hollywood". *El musical de Hollywood*, pp. 107 y ss.

referencia básica para establecer o clarificar el *corpus* de películas a estudiar, así como las canciones contenidas en cada una de ellas.

Frente al enfoque global de este libro, resultan de gran utilidad las monografías dedicadas a autores concretos: Irving Berlin, Cole Porter, Gershwin, etc⁷. En ellas no sólo nos informamos sobre la trayectoria del correspondiente *songwriter* o su estilo, sino que son un valioso medio para introducirse en la época en que vivieron y trabajaron, haciéndonos partícipes de los condicionantes de todo orden (sociales, políticos, económicos, culturales) que marcaron su producción.

Citemos también dos fuentes bibliográficas más recientes. En primer lugar, *The Cambridge Companion to the Musical*⁸. Dentro de las diversas colaboraciones de este trabajo se plantean interesantes aspectos sociológicos (por ejemplo, el papel de la comunidad negra en musicales como *Show Boat* o *Porgy and Bess*), históricos (sobre el nacimiento de la comedia musical, su estado en la actualidad, etc) y también algunos aspectos musicales genéricos, tales como estructuras, formas musicales, menciones a introducción de *blue notes* o armonías peculiares... En este sentido es destacable, en relación a este trabajo, el artículo "The melody (and the words) linger on: American musical comedies of the 1920's and 1930's"⁹, si bien habla genéricamente de un grupo de comedias teatrales de este periodo, sin entrar al medio cinematográfico.

Por otro lado, *From Stage to Screen. Musical Films in Europe and United States (1927-1960)*, centra su atención precisamente en el género musical dentro del cine, haciendo aproximaciones no sólo al cine americano sino también al italiano o al de la antigua Yugoslavia. Los capítulos dedicados al cine musical clásico centran su atención en aspectos argumentales, estudios de género, adaptaciones, que en

⁷ Por ejemplo: FURIA, Philipp: *Irving Berlin- A life in song*. New York, Schirmer Books, 1998; WOOD, Ean: *George Gershwin, his life and music*. London, Sanctuary published limited, 1996; McBRIEN, William: *Cole Porter. Una biografía*. Barcelona, Alba editorial, 1999.

⁸ EVERETT, William A., LAIRD, Paul R. (eds.): *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

⁹ BLOCK, Geoffrey: "The melody (and the words) lingers on: American musical comedies of the 1920's and 1930's". *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 103-123.

muchos casos son de interés, pero en cuanto al enfoque musical que he planteado en mi trabajo, se sitúan en un plano complementario.

Por último, las fuentes directas, tales como críticas teatrales y cinematográficas, declaraciones de los propios autores o memorias, son un importante caudal de información de primera mano, que nos hace escuchar directamente las voces de aquellos que vivieron y participaron en aquel período.

Dentro de la investigación española existen muy pocos trabajos sobre el cine musical. En su mayoría consisten en “enciclopedias” que enumeran un sinnúmero de títulos realizando una ficha técnica y un sucinto comentario de cada uno de ellos, sin profundizar en el estudio de ningún rasgo. No obstante, en la última década se ha publicado un libro que se desvía de esta perspectiva. *Lunas de papel y polvo de estrellas* (2005), de Leo Sánchez, hace un análisis del repertorio de los principales *songwriters* incluyendo diversos ejemplos musicales. Dicho trabajo presenta la situación de la música popular en la Nueva York de principios del siglo XX, así como los géneros teatrales que contaban con la mayor afluencia del público. Por otro lado, estudia los aspectos técnicos comunes, así como las peculiaridades del repertorio de los grandes *songwriters*: estructura, patrones rítmicos, armonía. Asimismo, lleva a cabo una clasificación de los temas habituales en los textos, a la vez que explica aspectos métricos y poéticos. En este sentido es una publicación relativamente novedosa, si bien no entra a un análisis más profundo del estilo ni a situar la funcionalidad de las canciones dentro de su contexto teatral o cinematográfico.

Por eso, el propósito que se nos presenta en esta tesis doctoral es estudiar el cine musical americano desde una perspectiva musical más pormenorizada que los trabajos anteriormente citados, haciendo también referencia a aspectos escénicos y a la pervivencia de todo ello en épocas más actuales, mucho después del fin de aquel período.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada para el presente trabajo consiste principalmente en el análisis de películas, distinguiendo secuencias y haciendo hincapié en una serie de aspectos en relación con el rasgo específico que se estudie en cada momento. ¿Por qué utilizo dicha metodología? Dados los objetivos que se plantean, creo que es la más útil, por no decir la única, para conseguir los objetivos que me planteo. Concretando más, la finalidad del análisis y secuenciación de películas implica lo siguiente:

- Observar rasgos escenográficos.
- Determinar la relación entre el estilo utilizado y el contenido.
- Asignar una funcionalidad a los números musicales (números de *show*, integrados, etc). Por una parte, se consideran los números musicales de forma aislada para su valoración en un plano individualizado, así como para el establecimiento de comparaciones que permitan determinar el valor que se asigna a los mismos en épocas y contextos diferentes. Por otra parte, se tiene en cuenta el valor que los mismos números musicales tienen concebidos como parte de un todo, bien una película determinada, bien el género en sí mismo. El tipo de análisis varía dependiendo de la finalidad que se pretenda alcanzar en cada momento con arreglo a los objetivos que se desarrollan en cada capítulo.
- Concretar las modificaciones realizadas en el caso de adaptaciones de musicales de Broadway a la pantalla.
- Descartar películas carentes de interés para este trabajo.

Dados los objetivos que se van a plantear, el análisis de un corpus de películas es sólo una parte del trabajo, que quedará completado con la investigación en la producción audiovisual posterior al periodo del cine musical clásico en busca de puntos de contacto y comparación con las fuentes originales.

Por último, considero de gran utilidad, a la hora de exponer contenidos, la inserción de ejemplos concretos, tales como el fragmento de una partitura, una imagen o el texto de una canción. Sobre este último, puntualizo que si bien cito el original en inglés, añado mi propia traducción para la comprensión de aquellos lectores que no dominen dicha lengua, si bien hay que advertir que la poesía de Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin y sus contemporáneos, es difícil de apreciar en su totalidad si la pasamos a otro idioma. Igualmente, en pro de esa misma búsqueda de inteligibilidad para el lector, acompaña a esta tesis un DVD con los fragmentos de películas más relevantes, citados a pie de página en los momentos correspondientes.

FUENTES

Las fuentes utilizadas para la realización de este trabajo se pueden dividir en varias categorías:

1. Fuentes bibliográficas. La diversidad existente en este apartado me lleva a diferenciar, a su vez, diversas subcategorías:
 - a. Biografías de *songwriters*. Sitúan el periodo y el ambiente musical en que viven los compositores. Es decir, no son sólo una fuente de información directa sobre ese compositor, sino también un medio indirecto para conocer el ambiente social, cultural y musical del periodo estudiado. Por ejemplo, si leemos el capítulo dos del libro de Ean Wood: *Gershwin: his life and music*, sabremos que Gershwin comienza su carrera trabajando como demostrador en Tin Pan Alley, que en estos años conoce a Fred Astaire, que tiene la oportunidad de escuchar a la James Reese Europe Band, con lo que entra en contacto con el *jazz* y la música sincopada; por último, el capítulo nos describe

los rasgos de la comedia musical teatral anterior a 1914, que se podría definir como una mezcla de revista y opereta.

- b. Obras de investigación. La bibliografía de investigación sobre el cine musical nos informa del estado de la cuestión y de conceptos elementales en la materia. Por ejemplo: *The American Film musical* de Rick Altman, antes comentada. Distingue tres categorías de películas musicales, teniendo en cuenta los argumentos y el tipo de números musicales: *Fairy tale musical*, *Show musical*, *Folk musical*.
 - c. Críticas de las películas comentadas. Por ejemplo las críticas de *Time Magazine* (Nueva York, 1929) sobre películas musicales después de su estreno. Nos informan del modo en que el público de la época percibía las películas, estableciendo así otro punto de vista diferente al que hacen desde la distancia las investigaciones históricas.
2. Partituras. Dado que nuestro estudio se centra en un análisis musical, es fundamental la consulta de partituras. Igual que en la bibliografía, distinguimos tres tipos:
- a. **Sheet music**. Es el nombre genérico que recibían las canciones sueltas publicadas en Tin Pan Alley¹⁰. Informan de los estilos que gustaban en la Nueva York de principios de siglo, que más adelante aparecerán reflejados en el musical.
 - b. **Partituras de canciones de películas** para su estudio estilístico. Cuando no he tenido disponibilidad de las mismas, he recurrido a la transcripción directa.
 - c. **Partituras y libretos de musicales de Broadway**. Utilizados sobre todo para establecer comparaciones con las adaptaciones

¹⁰ Tin Pan Alley era la zona de Nueva York donde se concentraban todas las editoriales de partituras durante las primeras décadas del siglo XX.

cinematográficas. De aquí se pueden deducir supresiones o modificaciones por razones comerciales, así como censuras de índole moralista o política.

3. Películas. He seleccionado un *corpus* de películas para analizar, atendiendo a la relevancia y al interés que presentan.
 - a. Un criterio a seguir, dada la naturaleza primordialmente musical de la investigación, es la autoría de las canciones: atención a las bandas sonoras firmadas por los grandes *songwriters*: Gershwin, Berlin, Porter, Kern, etc.
 - b. La cantidad de películas musicales producidas en el período es muy amplia. Por ello, he decidido en primer lugar, estudiar las más representativas: la serie Astaire-Rogers de los años 30, las películas de Fred Astaire en solitario en los años 40 y 50, las películas de Gene Kelly, etc. Y junto a esos títulos “clásicos” he rastreado en busca de películas no tan conocidas dentro del género musical, pero que pueden aportar elementos interesantes: *Duck Soup*, *Madam Satan*, *Yolanda and the Thief*, etc.
 - c. Algunas películas son relevantes en un aspecto pero carentes de interés en otro. Por ejemplo: La escenografía de *The Pirate* (1948), dirigida por Vincente Minnelli es deslumbrante, pero las canciones de Cole Porter no presentan un especial interés musical. Por otro lado, *Top Hat* (1935) posee la típica escenografía *Art Decó* de la serie Astaire-Rogers, pero además, los números musicales-escritos por Irving Berlin-poseen un gran interés, tanto desde el punto de vista estilístico como funcional.
 - d. En lo referente a los medios audiovisuales posteriores al periodo del musical clásico, he seleccionado aquellos ejemplos que pueden resultar de mayor interés en cuanto al tratamiento del material musical utilizado. Por ejemplo: *Evil under the sun* hace uso incidental de la música de Cole Porter convirtiendo las canciones en *leitmotiven* de

determinadas situaciones. He desechado sin embargo, películas que sólo utilizan música del periodo con un simple sentido historicista –por ejemplo, *Ricardo III* (1995)-, cuya acción se sitúa en los años 30 y donde aparecen canciones de esta época como un elemento más de ambientación histórica.

OBJETIVOS

La cuestión fundamental que nos planteamos es el conocimiento de la música compuesta para, valga la redundancia, el cine musical. A partir de este enunciado genérico podemos desglosar una serie de objetivos más concretos:

1. Buscar los orígenes del cine musical en los géneros teatrales urbanos del período anterior a la invención del cine sonoro, haciendo especial énfasis en los rasgos que pervivirán a lo largo de su desarrollo.
2. Describir el soporte en que se desarrollan los números musicales, esto es, la escenografía, su evolución a lo largo de los años y su papel en la justificación de las intervenciones musicales.
3. Analizar la diversidad de estilos musicales presente en el musical tradicional, buscando las fuentes de influencia así como el porqué de introducir un estilo concreto en un contexto determinado.
4. Estudiar los tipos de números musicales que se pueden rastrear a lo largo de la evolución del género y buscar la justificación de los mismos en el contexto argumental, la cual, como hemos explicado antes, puede hallarse unida al tipo de escenografía. Tanto en este apartado como en el anterior, hemos de señalar que nos fijaremos especialmente en la producción de los

grandes *songwriters* del periodo: George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin y Jerome Kern, dado su reconocido nivel musical frente al resto.

5. Estudiar las adaptaciones de musicales de Broadway a la pantalla, con el fin de constatar las diferencias existentes con respecto a la obra original.
6. Determinar los rasgos del cine musical clásico que tienen un reflejo en los medios audiovisuales posteriores a dicho periodo: aparición de música preexistente, recreación de estilos, etc.

La estructuración de estos objetivos se desarrolla a través de los siguientes capítulos:

- 1- **Orígenes del cine musical: vodevil, revista, opereta, comedia musical** (Objetivo nº 1). El cine musical es una derivación de los géneros teatrales neoyorquinos existentes antes de la invención del cine sonoro. El conocimiento de sus principales rasgos nos permite establecer una estrecha relación con lo que sucede en el cine musical. La influencia de estos géneros no aparece siempre con igual intensidad y depende del tipo de película o de la época en que se realice. En cualquier caso, la cita directa o indirecta a estos primitivos géneros teatrales, es constante en el cine musical clásico.
- 2- **Mundos idealizados: la estética del cine musical** (Objetivo nº 2). Los aspectos escénicos del cine musical van muchas veces unidos a la justificación de la presencia de las canciones o a la adopción de un estilo determinado. También puede observarse la presencia de determinadas composiciones coreográficas o escénicas en contextos muy alejados del cine musical, aunque revistiendo cierta similitud estética.
- 3- **Diversidad de estilos musicales** (Objetivo nº 3). Uno de los aspectos más interesantes en el estudio del cine musical clásico es la constatación de la existencia de muchos estilos en las canciones, lo cual no responde a una

voluntad arbitraria, sino a un propósito determinado por parte de sus creadores. Haciendo un recorrido por las décadas que constituyen el período estudiado, hablaremos de la coexistencia de elementos tan dispares como el *jazz* y la música clásica, pasando por el auge temporal de los ritmos latinos y la música militar, así como las referencias nostálgicas al propio género o la inserción de elementos de la música *folk*.

4- **Funcionalidad de los números musicales** (Objetivos nº 4 y 5). No sólo el estilo de las canciones, sino también la función que cumplen dentro de la película es un factor de considerable importancia para determinar el papel de la música, que no se limita a funcionar como un simple elemento de *atrezzo*. Desde las primeras películas musicales, en donde los números musicales no eran más que actuaciones filmadas, hasta la ambigüedad de significados de una misma canción, que a la vez puede funcionar en el plano diegético y en el integrado, pasando por las estructuras globales cíclicas de muchas películas, este aspecto reviste un gran interés para conocer el papel que juega la música como elemento de coherencia. Y junto a ello, se estudian otros interesantes aspectos de contenido, como las censuras, modificaciones o sustituciones realizadas al adaptar producciones de Broadway a la pantalla.

5- **La repercusión del musical clásico** (Objetivo nº 6). Este último capítulo, a modo de epílogo, es un estudio de la pervivencia del repertorio de los antiguos *songwriters* o de sus rasgos estilísticos en las producciones musicales, cinematográficas, televisivas y teatrales desde los años 70 hasta nuestros días. En este sentido, consideraremos dos apartados:

- a) Reutilización de canciones o estilos. Los musicales, el cine, las series televisivas, el *rock* y el *pop* citan o evocan elementos antiguos.
- b) Uso incidental de la música de *songwriters*. Las canciones de los grandes autores de los años 30-50 son utilizadas en determinadas producciones cinematográficas en forma de arreglo instrumental, si

bien vinculando el contenido original de la canción a lo que sucede en la pantalla.

- 6- **Conclusiones.** Relación sumaria de las ideas básicas que se obtienen de este estudio.
- 7- **Bibliografía.** Relación de los libros, partituras, críticas periodísticas, etc. empleados en este trabajo.
- 8- **Corpus de películas.** Relación de las películas utilizadas con una breve ficha que incluye la dirección, el guión, los principales intérpretes, el compositor o compositores de las canciones y los nombres de las mismas, así como los actores que las interpretan.

CAPÍTULO 1

ORÍGENES DEL CINE MUSICAL: EL MUSICAL DE BROADWAY (1920-1940)

Antes de estudiar la estructura de las películas musicales debemos ir a los modelos. El cine musical surge con la introducción del sonoro a partir de 1927. Precisamente, las primeras películas sonoras son musicales, con estrellas del teatro musical como protagonistas: Al Jolson en *The Jazz singer* (1927), Eddie Cantor en *Whoopee* (1930) o Maurice Chevalier en *The Love Parade* (1929), sin olvidar la serie Astaire-Rogers que surge en 1933 con *Flying down to Rio* y se prolonga hasta 1939 con *The story of Vernon and Irene Castle*.

Al hablar del cine musical americano es necesario conocer su precedente fundamental, que es la comedia musical. No es casualidad que al iniciarse el sonoro, los productores cinematográficos contrataran a los compositores, escenógrafos e intérpretes más destacados de Broadway. La presencia en el Hollywood de los años 30 de los Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter, Jerome Kern, el escenógrafo y futuro director Vincente Minnelli, los bailarines Fred Astaire, Ginger Rogers, los cantantes Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald y muchos más, implica que los estudios veían el cine musical como una comercialización a gran escala de los espectáculos teatrales de Broadway. Por ello dedicaremos un espacio de este trabajo a definir los rasgos generales de la comedia musical del periodo. Y a su vez debemos tratar los precedentes del género, que son los

espectáculos teatrales que había en Nueva York a principios del siglo XX: la opereta, el vodevil y la revista¹.

PRECEDENTES DE LA COMEDIA MUSICAL

La comedia musical surge en las primeras décadas del siglo XX como una combinación y reelaboración de los géneros teatrales urbanos existentes en ese periodo, que como acabamos de decir son la opereta, el vodevil y la revista.

La opereta es un espectáculo importado de Europa, cuyos representantes más destacados son Victor Herbert, Rudolf Friml y Sigmund Romberg, todos ellos de origen centroeuropeo. En ellas no puede faltar el melodrama ni el romance, desarrollados a ritmo de vals. Son numerosas las operetas que se importan del Continente durante los primeros años del siglo XX, la más exitosa de todas ellas, *The Merry Widow*, de Franz Lehar, estrenada en Nueva York en 1907. Aparte de la opereta centroeuropea, la comedia inglesa de Gilbert & Sullivan posee una destacada presencia desde finales del siglo XIX y ejerce gran influencia sobre autores posteriores; especialmente detectable en las últimas comedias de los hermanos Gershwin. Así se ve, por ejemplo, en “A Typical Self-Made American” de *Strike up the Band*, muy similar en el contenido a “I’m The Very Model Of A Modern Mayor General”, de *The Pirates of Penzance* :

¹ Más información en KENRICK: “A History of the Musical. Vaudeville”, <<http://www.musicals101.com/vaude1.htm>> y “Florenz Ziegfeld” [Consulta: 20 de marzo de 2012] <<http://www.musicals101.com/ziegfeld.htm>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

I Am The Very Model Of A Modern Major-General

*I am the very model of a modern Major-General,
I've information vegetable, animal, and mineral,
I know the kings of England, and I quote the fights
historical
From Marathon to Waterloo, in order categorical;
I'm very well acquainted, too, with matters
mathematical,
I understand equations, both the simple and
quadratical,
About binomial theorem I'm teeming with a lot o'
news,
With many cheerful facts about the square of the
hypotenuse.
I'm very good at integral and differential calculus;
I know the scientific names of beings animalculous:
In short, in matters vegetable, animal, and mineral,
I am the very model of a modern Major-General.*

A Typical Self-Made American

FLETCHER
I am a typical, self made American;
I've been a go-getter ever since life began
In a modest way I feel
I am basically sound
With my shoulder to the wheel
And my two feet on the ground!
I am a typical self self-made American
For the lowest of the ranks I've risen
[...]
FLETCHER
Always fighting for the small consumer
[...]
FLETCHER
I'm a mason, and a elk, and woodman
[...]
FLETCHER
I've been very good to dear old mother
CHORUS
So we'll never work for any other
We don't care to work for any other
A we give him our applause
Because, because, because, because:
He is a typical self-made American

I Am The Very Model Of A Modern Major General

Soy el genuino modelo de un moderno teniente general / Poseo información sobre el mundo vegetal, mineral y animal / Me sé los reyes de Inglaterra y cito las batallas de la historia / En orden de importancia, desde Marathón a Waterloo / Soy también muy diestro en problemas matemáticos / Entiendo de ecuaciones, simples y exponenciales / Abundan mis descubrimientos sobre teoremas binomiales / Con muchas cuestiones divertidas sobre el cuadrado de la hipotenusa / Soy muy bueno en cálculo integral y diferencial / Conozco los nombres científicos de los seres "animaloides" / En suma, en cuestiones de animales, vegetales y minerales / Soy el genuino modelo de un moderno teniente general.

A Typical Self-Made American

Soy el típico americano hecho a sí mismo / He sido ambicioso siempre, desde que mi vida empezó / Modestia aparte, siento / que soy básicamente robusto / trabajando duro / y con los pies en el suelo / Soy el típico americano hecho a sí mismo / Me he elevado desde el más bajo de los estratos [...] / Siempre luchando por el pequeño consumidor / [...] Soy un masón (albañil), un Elk (alce), un Woodman (leñador)² [...] / y he sido muy bueno con mi anciana madre/Así que nunca trabajaremos para otro/No nos preocupa trabajar para otro/Le damos nuestro aplauso /porque/Es el típico americano hecho a sí mismo.

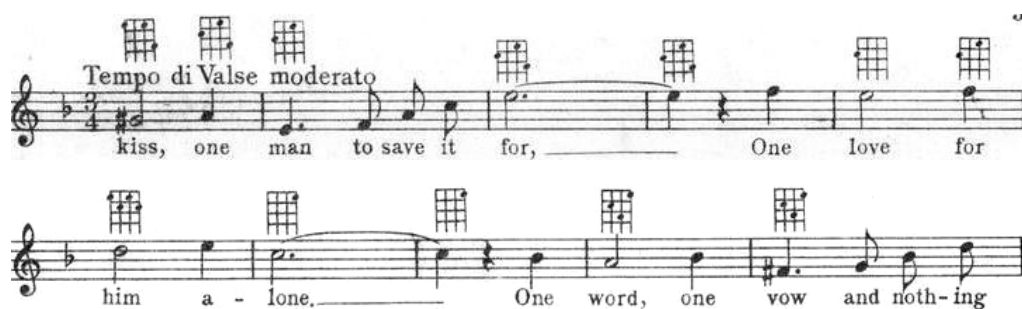
² Juego de palabras entre el significado directo del sustantivo: "albañil", "alce", "leñador" y su significado secundario refiriéndose a miembros de fraternidades: masones, *Benevolent and Protective Order of Elks, Woodmen of the World*.

La prepotencia intelectual y profesional del general victoriano es sustituida por la autosuficiencia del empresario de los años 20, así como la glorificación de uno de los tópicos del capitalismo americano: el hombre hecho a sí mismo en la tierra de las oportunidades.

La opereta centra su acción en un reino imaginario centroeuropeo o en un paraje exótico. Sirvan como ejemplo el reino de Marshovia en *The Merry Widow* o la Nueva Orleans de finales del siglo XVIII en *The New Moon*. Los argumentos, de tipo melodramático, muestran a una pareja de amantes que no confiesa directamente su amor, sino que se ven sometidos a todo tipo de equívocos y malentendidos, que finalmente se resuelven, dando como resultado el triunfo tanto del amor como de la causa política que ambos defienden. Todo se desarrolla en torno a un ambiente de heroísmo, ejércitos y gloriosos combatientes.

En el aspecto musical, la opereta se identifica con el vals, una danza centroeuropea popularizada en las producciones de Johann Strauss hijo e introducida en EEUU especialmente a través de *The Merry Widow*, de Lehar. El inconfundible compás ternario y el característico patrón de acompañamiento hacen reconocible esta danza en cualquier contexto. Infinidad de operetas escritas ya en América a principios del siglo XX recurren constantemente a dicho patrón rítmico:

Sigmund Romberg: *The New Moon* (1928) - "One Kiss"³

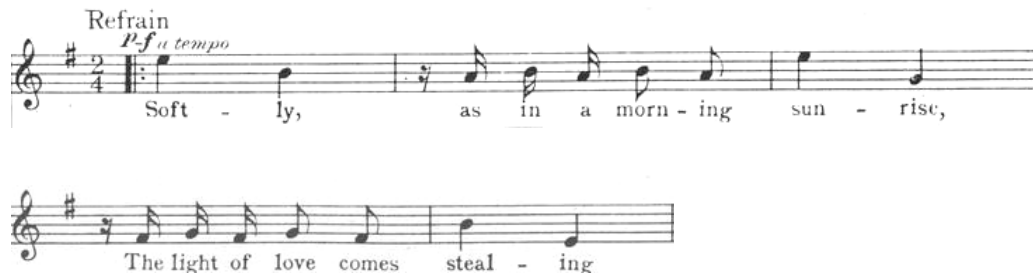


³ ROMBERG, Sigmund: "One Kiss", from *The New Moon* (1928)- New York, Harms Inc, 1928. <<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>> [Consulta: 20 de marzo de 2012]

Junto a este ritmo de baile en compás ternario, inmediatamente reconocible, el lenguaje de la opereta suele también presentar rasgos vinculados a la tradición operística y al bel canto:

∞ Ritmos regulares en la melodía, sin apenas utilizar la síncopa:

Sigmund Romberg: *The New Moon* (1928) - "Softly, As In A Morning Sunrise"⁴



∞ Preferencia por los registros agudos, especialmente en las partes para soprano, unido a notas mantenidas largo tiempo y coloraturas:

Victor Herbert: *Naughty Marietta* - "Italian Street Song"⁵

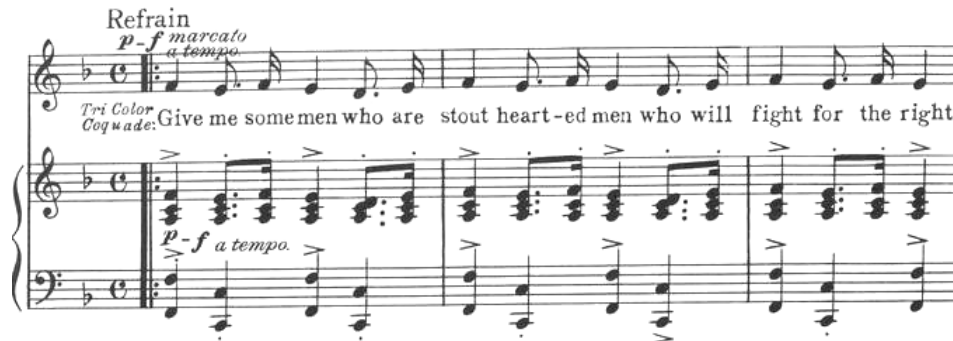


⁴ ROMBERG, Sigmund: "Softly as in the morning" from *The New Moon* (1928)- New York, Harms Inc, 1928. <<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

⁵ HERBERT, Victor: "Italian Street Song", from *Naughty Marietta* (1921)- Witmark & Sons, 1921. <<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

Por otra parte, el ambiente heroico de la opereta solicita la presencia de coros: bien en solitario, bien acompañando al solista en un segundo plano, apoyando la espectacularidad propia de las representaciones de masas, habitualmente secundados por ritmos de marcha militar.

Sigmund Romberg: *The New Moon* (1928) - "Stout Hearted Man"⁶



El vodevil es la forma teatral más popular y primaria en los teatros neoyorquinos de principios de siglo. Se trata de la representación, durante todo el día, de una sucesión de números cómicos y / o musicales de la mayor variedad posible, para así poder complacer a todos los asistentes y sin ninguna conexión argumental entre ellos. Según Philip Furia era un espectáculo en el que coexistían los rasgos culturales de todas las etnias que habitaban en la ciudad de Nueva York⁷: judíos, irlandeses, italianos o los peculiares *Minstrels Shows*. Los empresarios dedicados a este espectáculo poseían un conjunto de teatros en diversas ciudades del país. Dicha asociación de sucursales teatrales recibía el nombre de circuito⁸. De entre ellos, los que más importancia tuvieron fueron los circuitos Keith-Albee y Orpheum, que con el paso del tiempo se fusionarían formando RKO Pictures (*Radio Keith Orpheum Pictures*). En todos los vodeviles había cantantes y bailarines, pero también especialistas de carácter circense, como

⁶ ROMBERG, Sigmund: "Stout hearted man", from *The New Moon* (1928)- New York, Harms Inc, 1928. <<http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

⁷ Documental *Broadway. El musical americano* [DVD] Valladolid, Divisa Home Video, 2006, cap. I: "Saluda de mi parte a Broadway".

⁸ ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, cap. VII: "The Show Musical", Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 200-271.

adivinos, escapistas, forzudos, malabaristas, cómicos.... Se trata en definitiva de un espectáculo en el que el público busca una diversión inmediata. Así lo vemos en esta canción de 1922, recuperada después para *Ziegfeld Girl* (1941), uno de los numerosos revival que se hicieron del popular espectáculo en los años posteriores a su desaparición.

“Mr. Gallagher” (1922)⁹

CHORUS

Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Hel-lo what's
 Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Oh! Mis-ter Gal-la-gher — If you're a
 Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Once I
 Oh! Mis-ter Gal-la-gher — Oh! Mis-ter Gal-la-gher — What's the

on your mind this morn-ing Mis-ter Shean — Ev-ry-
 friend of mine, you'll lend me a cou-ple of bucks — I'm so
 think I saw you save a la-dy's life — In a
 name of that game they play on the links — With a

bod-y's mak-ing fun Of the way our coun-try's run All the
 broke and bad-ly bent And I have-nt got a cent I'm so
 row-boat out to sea You were a he-ro then to me And I
 stick they knock the ball Where you can't find it at all Then the

pa-pers say we'll soon live Eur-o-pean — Why Mis-ter
 clean you'd think that I was washed with Lux — Oh! Mis-ter
 thought per-haps you've made this girl your wife — Oh! Mis-ter
 cad-die walks a round and thinks and thinks — Oh! Mis-ter

La melodía pegadiza y repetitiva y la ausencia de cualquier artificio rítmico o armónico propio del repertorio de los *songwriters*, convierte a esta canción en un

⁹ GALLAGHER, Ed and SHEAN, Al: “Mr. Gallagher”, from *The Ziegfeld Follies of 1922*, New York, Jack Mills & Inc, 1922.< <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

típico ejemplo de la música que se escuchaba en los espectáculos de variedades, muy adecuada para ser interpretada en *Sprechsgesang*, tal y como se puede escuchar tanto en la versión de 1922 como en la de 1941. Gershwin retoma dicho estilo en un número de *Funny Face* (1927): “The Babbitt And The Bromide”, del que hablaremos en el capítulo 3 al tratar del *revival* de repertorio.

La revista es similar al vodevil, pero mucho más sofisticada y con cierto grado de cohesión en los números, en los que pueden intervenir los mismos actores o tener una temática común. Desde 1907 la revista más importante fue *The Ziegfeld Follies*, con una edición diferente cada año hasta 1931¹⁰. El elemento que dio fama a estas representaciones fue el elevado grado de lujo y refinamiento en los trajes y los decorados: plataformas giratorias, recreaciones submarinas, trajes resplandecientes, tocados imposibles, efectos de luz y color..., todo ello, unido a la actuación de las selectas “chicas Ziegfeld”, suponía una impactante novedad para el público neoyorquino de los primeros decenios del siglo XX. Así define el propio Ziegfeld los rasgos que debe tener una chica que forme parte de su espectáculo:

“La belleza, desde luego, es el requerimiento más importante y la máxima ventaja para las aspirantes. Cuando digo esto, quiero dar a entender belleza en el rostro, el cuerpo, encanto y buenas maneras, magnetismo, individualidad, gracia y equilibrio. Estos son detalles que deben ser considerados siempre, incluso antes de que la aspirante haya demostrado su habilidad para cantar y bailar.

[...] Las producciones Ziegfeld no son lugar para vagos o parásitos [...] Hay un montón de duro trabajo para ellas, añadido al que llevan a cabo cuando aparecen, felices y sonrientes, al alzarse el telón. La interpretación es la menor de sus preocupaciones”¹¹.

¹⁰ Recordemos que el éxito de esta revista se tradujo en la aparición de un biopic, *The Great Ziegfeld* (1936), así como varias películas que evocaban las resplandecientes puestas en escena: *Ziegfeld Girl* (1941) o *The Ziegfeld Follies* (1946).

¹¹ ZIEGFELD, Florenz Jr: “What makes a Ziegfeld Girl”, 1925, *New York Morning Post*. Citado por KENRICK, John: *Musicals 101.com- The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film* <<http://www.musicals101.com/ziegspeaks.htm>> [Consulta: 20 de marzo de 2012]. La traducción es mía.



Ziegfeld Follies: *Midnight Frolics*, 1925



Ziegfeld Follies: *Tableau vivant*, 1920

A las revistas de Ziegfeld les siguieron otras como *The George White Scandals* o *The Passing Show*, a cargo de los tiránicos hermanos Shubert, entre las más importantes. Un rasgo significativo en la estructura de la revista era el apoteósico final, para el que se reservaba el mayor despliegue de medios musicales y escenográficos. Las grandes películas musicales de los años 50 explotarán este recurso dramático, situando en los momentos finales los ballets más coloristas: *Singin' in the rain*, *An American in Paris*, *The Band Wagon*...etc.

COMEDIA MUSICAL

La comedia musical posee rasgos de todos estos géneros. Las intervenciones musicales no están, en un principio, tan cohesionadas con la acción como en la opereta; y por otra parte, existe una trama argumental que la aleja de la sucesión incoherente de las variedades. Después de los primeros ejemplos de George M. Cohan, el género alcanza gran difusión y desarrollo a partir de 1919, cuando EEUU se convierte en una potencia mundial a raíz de la I Guerra Mundial. Durante los años veinte, Nueva York se convierte en el centro del teatro musical, sucediéndose múltiples estrenos cada semana. Los autores coinciden en considerar esta época como la era dorada del musical americano, con un gran número de producciones, muchas de ellas surgidas de la colaboración de los mejores libretistas y compositores que ha dado el género: P. G. Wodehouse, Guy Bolton, G. S. Kaufman, entre los primeros; los Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin y Jerome Kern entre los segundos. Como ya hemos visto, con la llegada del cine y el desplazamiento del teatro a un segundo plano a partir de los años treinta, también ellos emigrarán a California, colaborando en numerosas películas musicales; unas, de nueva factura, otras, adaptaciones de sus éxitos en Broadway.

A continuación veremos qué rasgos caracterizan a esas comedias musicales durante las décadas de los veinte y los treinta, tomándolas como punto de

referencia a la hora de abordar el estudio de las producciones para la pantalla en las que dichos autores estuvieron implicados. Escogemos para ello tres de los musicales más populares durante los años 20: *Lady be good* (1924), *Girl Crazy* (1930), ambos de Gershwin y *No no Nanette* (1925), de Vincent Youmans. Trataremos en primer lugar la diversidad de estilos existente en ellas y después hablaremos de la funcionalidad que tienen los números musicales en el conjunto.

The melting pot: la diversidad de estilos

Los temas empleados suelen ser convencionales: superficiales historias de amor, que después de diversos malentendidos, desembocan en un final feliz. Estos tres musicales responden a dicho modelo. Su interés reside más en el tratamiento musical que en la acción teatral. Los trabajos de Gershwin resultan mucho más interesantes que el ejemplo de Youmans, no solo por la calidad de las canciones consideradas individualmente, sino también porque da mucha importancia a la variedad estilística. Mientras en *No, no Nanette* las canciones responden a unos rasgos homogéneos (exceptuando el “Where Has My Hubby Gone Blues”), en los otros dos el oyente es constantemente trasladado de un estilo a otro. De esta forma, en *Lady be Good* se mezclan los números corales con tono de opereta, como “Linger In The Lobby”¹²,

¹² Transcripción propia

If you want to know what's what Here's the spot You must lin-ger in the lob-by in the Ro-bin-son Ho - tel
 If you want to see who's who come in view you must lin-ger in the lob-by of the Ro-bin-son Ho - tel

...con los insistentes ritmos modernos de "Fascinatin' Rhythm"¹³,

REFRAIN

"Fas-ci-nat-ing Rhy-thm You've got me on the go! Fas-ci - nat-ing Rhy-thm I'm all a -
 qui - ver. What a mess you're mak-ing! The neigh-bors want to know why I'm

¹³ GERSHWIN, George: "Fascinatin' Rhythm" - New York, Wb Music Corp, 1924.

...los aires de blues de “The Half Of It, Dearie, Blues”¹⁴

Refrain *smoothly*

I've got the "You don't know the half of it, dear - ie," blues!—
I've got the "You don't know the half of it, dear - ie," blues!—

The troub-le is you have so
Oh, how I wish you'd drop an

The image shows a musical score for a blues piece. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a double bar line and a repeat sign, followed by the lyrics. The piano accompaniment is in the left hand, with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

...o la recreación de bailes de moda en “I’d Rather Charleston”¹⁵, escrito especialmente para la producción británica:

Take a les-son from me I'd ra-ther Charles-ton

The image shows a musical score for a piece titled "I'd Rather Charleston". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Take a les-son from me I'd ra-ther Charles-ton". The piano accompaniment is in the left hand, with a piano (p) dynamic marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). There is a triplet of eighth notes in the piano part towards the end of the snippet.

Cuando dice la palabra “Charleston” la música realiza el ritmo del popular baile de los años 20.

¹⁴ GERSHWIN, George: “The Half Of It, Dearie, Blues” - New York, Wb Music Corp, 1924.

¹⁵ Transcripción propia.

En *Girl Crazy* también hay ritmos modernos sincopados (“I Got Rhythm”, “Barbary Coast”), blues (“Sam And Delilah”, “Boy, What Love Has Done To Me?”) y coros de opereta (“Bronco Busters”); pero además se añaden diversos números en los que se recrea el *folk* oriundo:

“Bidin’ My Time”¹⁶

REFRAIN
p-mf

1. I'm bid-in' my time; 'Cause that's the kind-a guy
I'm While oth-er folks grow diz-zy I keep bus-y

The image shows a musical score for the refrain of "Bidin' My Time". It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef, 2/4 time, and contains the melody with lyrics: "1. I'm bid-in' my time; 'Cause that's the kind-a guy". The second staff is also in treble clef, 2/4 time, and contains the melody with lyrics: "I'm While oth-er folks grow diz-zy I keep bus-y". The music is marked with a dynamic of *p-mf* and includes various musical notations such as slurs, accents, and ties.

O los exóticos aires hispanos:

“The Land Of The Gay Caballero” (introducción)¹⁷

Andante

The image shows a musical score for the introduction of "The Land Of The Gay Caballero". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in treble and bass clefs, 3/4 time, and is marked with a dynamic of *mf* and the tempo of *Andante*. The second system continues the piano accompaniment with similar notation. The music features a slow, melodic line in the right hand and a more rhythmic, harmonic line in the left hand, with various musical notations such as slurs, ties, and accents.

¹⁶ GERSHWIN, George: “Bidin’ My Time”, *Girl Crazy* (1931), New York, New World Music Corp, 1952.

¹⁷ GERSHWIN, George: “The Land Of The Gay Caballero”, *Girl Crazy* (1931), New York, New World music corp, 1952.

“Cactus Time In Arizona”¹⁸

2 REFRAIN

cac-tus time in Ar - i - zo - na, I'll be wait-ing there-

stacc.

for you. I will ser - e - nade you

with “Ra - mo - na” Be - neath sun - ny skies

Esta diversidad estilística no es gratuita, sino que refleja las líneas del argumento o se asocia a determinados personajes. Por ejemplo, el *blues* suele aparecer cuando un personaje expresa una decepción amorosa: En *Lady be Good*, “The Half Of It, Dearie, Blues” es cantado por la pareja protagonista ante su amor imposible; en *Girl Crazy*, el personaje Kate interpreta “Boy, What Love Has Done To Me?” cuando sorprende a su marido coqueteando con unas chicas.

Los ritmos sincopados son sinónimo de modernidad y / o sofisticación. En *Girl Crazy*, Patsy, recién llegada de Nueva York a la América profunda, canta “Barbary Coast”; en *Lady be good* “Fascinatin’ Rhythm” es interpretado en una fiesta de sociedad.

¹⁸ GERSHWIN, George: “Cactus Time In Arizona”, *Girl Crazy* (1931), New York, New World Music Corp, 1952.

La aparición de estilos exóticos refleja un ambiente determinado. En *Girl Crazy* “The Land Of The Gay Caballero” y “Cactus Time In Arizona” aparecen cuando los protagonistas viajan a Méjico. La mezcla estilística juega un importante papel en la producción de Gershwin, asimilada desde su juventud en las calles de Nueva York, en donde las diversas nacionalidades conformaban lo que se vino en llamar “crisol de culturas” (*melting pot*). No en vano uno de los rasgos fundamentales de su producción es la combinación de estilos en una sola obra: jazz, música sinfónica, canción popular, opereta.... Así lo confiesa el propio autor:

Me gustaría escribir sobre la mezcla de culturas de Nueva York. Me permitiría emplear muchos tipos de música: blanca y negra, oriental y occidental; y para ello precisaría de un estilo que convirtiera toda esa diversidad en una unidad artística¹⁹.

Podría argumentarse que la mezcla de tendencias convierte a una obra en un *collage* o en un cajón de sastre donde todo tiene cabida. Sin embargo, la unidad del conjunto queda siempre a salvo a través de medios muy sencillos. Observemos que no hay una sucesión de números musicales diferentes de principio a fin, sino que algunos se repiten a lo largo de la representación; estos suelen ser aquellos concebidos como centrales en la obra. Por ejemplo, los temas centrales de *Girl Crazy* son “I Got Rhythm” y “Embraceable You”. Ambos aparecen desde la obertura; después se interpretan en todo su desarrollo durante el acto I y vuelven a sonar al final de éste y por último, en el final del acto II. Gracias a estas repeticiones se conserva el sentido unitario. No hace falta que se interprete la canción entera, sino simplemente el fragmento más reconocible del estribillo, como podemos observar en el *finaletto* del acto II de *No, no Nanette*, donde se insertan, en medio del diálogo hablado, las principales canciones del espectáculo, con el valor de comentarios irónicos con respecto a lo que está sucediendo. Lo mismo sucede en el *finale* I de *Girl Crazy*: breves fragmentos de canciones ya aparecidas vuelven a sonar, articuladas por el diálogo que mantienen los protagonistas²⁰:

¹⁹ Documental *Broadway. El musical americano* [DVD], cap. 2: “La ciudad sincopada”.

²⁰ Tomado de GERSHWIN, George and Ira: *Girl Crazy*. Grabación Sonora. Elektra Nonesuch-Roxbury Recordings, 1990, pp. 823-86. La traducción es mía.

SAM

¿Qué ha sido ese disparo?

MOLLY

Solo un advertencia

SAM

¿Para qué es esa cuerda, Danny?

MOLLY

Será para cogermelo a lazo.

SAM

Así que se ha vuelto un domador de potros

CORO

[Cantan "**Bronco Busters**"]

Es un domador de potros,

Atrapa a los potros,

Parece no tener miedo,

Y ahora este troglodita,

Este valiente gran hombre,

sale a capturar a una chica.

DANNY

¡Parad! Oye Molly, estoy tratando de impedir que vayas a ese viaje con Sam Mason, porque sé que no está a tu altura.

SAM

¿Quién dice que no?

DANNY

Yo. Sólo vas con ella para fastidiarme, porque yo te robé una novia en New York.

SAM

Desde luego que me la quitaste...

DANNY

Métete en tus propios asuntos

SAM

Vale, ¿preparada, Molly?

DANNY

No vayas, Molly, no sabes lo que significas para mí...

[Cantan "**Embraceable You**"]

Te necesito- mi dulce "abrazable"

Te necesito- mi irremplazable

Si tuvieras que abandonarme para siempre

realmente no sé qué haría

Mi dulce "abrazable".

MOLLY

¿Es verdad eso de que has traído una chica de allí?

DANNY

Hay una chica que ambos conocimos en New York, pero no la he traído conmigo.

SAM

Cuéntale eso a los *marines*

DANNY

¡Mantente fuera de esto!

MOLLY

¿Dónde está tu coche, Sam?

DANNY

¡No vas a irte con él!

MOLLY

¡Déjame! Ese aire de duro no te sienta. ¡No eres más que un *playboy*... un bailarín!

DANNY

Te voy a enseñar lo que soy

MOLLY

¡Quieto! Recuerda que sé dar en el blanco.

(Dispara cerca de sus pies)

SAM

Baila, bufón, baila

TODOS

Baila, Danny. ¡Vamos, pies ligeros!

DANNY

Vete, vete con él. Ya no me importa lo que hagas. Te diviertes humillando a los hombres, como todas, vete.

KATE

[Canta "Sam And Delilah"]

*Siempre pasa lo mismo con la pasión
Así que aprende a comportarte, playboy
porque si no, es probable que te paguen
con una tumba sin lápida.*

Así pues, por un lado, los finales de los actos suponen una síntesis de los principales materiales aparecidos en el musical. Esta estructuración implica que el final tiene que articularse de forma que las canciones aparecidas en otro contexto encajen perfectamente, hecho que conduce a reflexionar sobre la independencia de los números musicales con respecto al conjunto: en su mayoría, o por lo menos los pensados como éxitos, no se hallan estrechamente relacionados con la trama, sino que se limitan a expresar sentimientos determinados. De esta forma podían extrapolarse de la representación originaria y publicarse por separado como *sheet music* para el consumo doméstico²¹, a veces literalmente y otras con mínimos cambios que eludieran cualquier referencia a su procedencia. Ejemplo de ello es el tema que da título a *Lady be Good*. Comparemos el texto original con el de la edición en *sheet music*:

Texto del libreto²²:

*Oh, sweet and lovely lady, be good
Oh, Susie, be good to me
I am so awfully misunderstood
So Susie, be good to me*

Versión publicada por separado²³:

*Oh, sweet and lovely lady, be good
Oh, lady, be good to me
I am so awfully misunderstood
So lady, be good to me*

²¹ Recordemos la importancia de las editoriales de música en Nueva York, concentradas en la *28th Street*, más conocida como *Tin Pan Alley*.

²² *Lady be good*, libreto publicado por la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2000.

²³ Tomado de *THE TWENTIES- 70 years of popular music*, Essex, International Music Publications, 1985, pp. 78-81

Vemos que Susie, el nombre de la protagonista, es sustituido por “lady”, con lo cual la canción se emancipa del espectáculo de procedencia y puede ser interpretada como una creación independiente.

Por otro lado, las oberturas están constituidas por una mezcla de los temas que han de adquirir mayor importancia durante la representación. En *No, no Nanette* la obertura consiste en esta sucesión:

Tea for two - No, no, Nanette - I want to be happy - **Tea for two**

Asimismo, en la obertura de *Lady be Good* se van escuchando sucesivamente:

“Lady be good” - “We’re here because” - “Hang on to me” - “So am I” - “Fascinating Rhythm” -

“Lady be good”.

Notemos que, en ambos casos, las canciones más importantes abren y cierran la pieza, creando una estructura ternaria.

En conclusión, la comedia musical implica una variedad de estilos que busca su centro en los extremos: tanto la obertura como los finales de acto repiten las canciones aparecidas, sirviendo de factor de equilibrio con respecto a los contrastes del “*melting pot*”.

Tipos de números musicales

En estos musicales la aparición de una canción suele implicar una detención del desarrollo argumental; o dicho de otra manera, la inserción de canciones tiene un papel similar al que juegan las arias en la opera tradicional. Antes de hablar del papel que juegan los números musicales en la acción, pasaremos a describir las estructuras que suelen presentar.

La canción moderna americana (es decir, la que se publicaba en Tin Pan Alley desde principios del siglo XX) suele presentar en la inmensa mayoría de los casos una estructura consistente en una estrofa (*Verse*), seguida de un estribillo (*Refrain* o *Chorus*), que es la parte fundamental de dicha canción. Dicho estribillo consta habitualmente de dos secciones distribuidas de la siguiente manera: AABA. La parte A contiene el *hook* lírico-musical que capta la atención del oyente y que suele dar título a la canción. Por ejemplo:

Gershwin: *Clap Yo' Hands*, principio de la sección A²⁴:

Clap - a yo' hand! Slap - a yo' thigh! Hal - le - lu - yah! Hal - le -

La misma música se repite después con un texto diferente. Le sigue la sección B, que suele desarrollarse en un clima de inestabilidad armónica y tonal que contrasta con la firmeza de la parte A.

Gershwin: *Clap Yo' Hands*, sección B:

On the sands of time you are on - ly a peb - ble; ___

___ Re - mem - ber, trou - ble must be treat - ed just like a re - bel, ___

Finalmente se vuelve a repetir la sección A, habitualmente con el mismo texto, para terminar en la tonalidad inicial.

Si tomamos el texto de “Clap’ Yo’ Hands”, perteneciente al musical de Gershwin *Oh Kay!* (1926) podemos distinguir claramente las secciones de las que hablamos:

²⁴ GERSHWIN, George: “Clap Yo’ Hands” - New York, Wb Music Corp, 1926.

VERSE

*Come on, you children, gather around -
Gather around, you children.
And we will lose that evil spirit
Called the voodoo.
Nothin' but trouble, if he has found,
If he has found you, children -
But you can chase the hoodoo
With the dance that you do.
Let me lead the way.
Jubilee today!
He'll never hound you;
Stamp on the ground, you children!
Come on!*

REFRAIN

*A Clap-a yo' hand! Slap-a yo' thigh!
Halleluyah! Halleluyah!
Ev'rybody come along and join the Jubilee!*

*A Clap-a yo' hand! Slap-a yo' thigh!
Don't you lose time! Don't you lose time!
Come along-it's shake yo' shoes time
Now for you and me!*

*B On the sands of time
You are only a pebble;
Remember, trouble must be treated
Just like a rebel;
Send him to the Debble!*

*A Clap-a yo' hand! Slap-a yo' thigh!
Halleluyah! Halleluyah!
Everybody come along and join the Jubilee!*

Venid chicos, juntaos / y haremos desaparecer ese /maligno espíritu al que llaman vudú / Chicos, no tendréis más / que problemas si os encuentra / pero podéis atrapar el hechizo / con la danza que ejecutáis / Dejadme llevar la voz cantante / Hoy es un día de celebración / Él nunca os cazará, chicos / patead el suelo, /vamos.

Batid palmas / golpead vuestros muslos / Aleluya / venid todos y uníos a la celebración / Batid palmas / golpead vuestros muslos / Vamos, es tiempo de mover zapatos / para vosotros y para mí / En las arenas del tiempo / Sois sólo una piedrecilla / Recordad, los problemas deben ser tratados / con rebeldía / mandadlos al infierno / Batid palmas / golpead vuestros muslos / Aleluya / venid todos y uníos a la celebración.

En diversas ocasiones podemos hallar estribillos con estructuras diferentes. A lo largo del capítulo 3, dedicado a la diversidad de estilos veremos algunas de estas excepciones en la producción de Irving Berlin y Jerome Kern.

Durante los años 20 no es habitual encontrar momentos en los que la acción avanza mientras los personajes cantan; no hay equivalentes al *ensemble* operístico. Lo más parecido son los finales de acto, en donde se combina el diálogo con la introducción repentina de canciones ya escuchadas, como hemos visto antes. Las canciones desempeñan, sobre todo, una función de comentario, ambientación o divertimento:

∞ **Comentario de lo sucedido.** Después de tener lugar un hecho determinado, los personajes expresan sus emociones o impresiones. En este sentido pueden considerarse similares a las arias de ópera, dado que se detiene la acción para que el o los personajes den rienda suelta a sus pensamientos. Algunos autores, como John Kenrick, denominan “balada” a estos números musicales, presentes en los musicales de cualquier periodo²⁵. Aquí aparecen muchos *loci comunes* en las canciones: el lamento por un amor no correspondido o *torch song*; el deseo de encontrar un príncipe azul, o “*longing for Mr. Right*”²⁶; la búsqueda de la felicidad en lo cotidiano.... etc.

Sirvan como ejemplo, en *Girl Crazy* la canción de amor desgraciado de Molly (“But not for me”); en *Lady be Good*, también de Gershwin, el dúo inicial en el que los protagonistas expresan su unión ante la adversidad (“Hang on To Me”); en *No, no Nanette*, de Youmans, la declaración de amor de Tom a Nanette (“I’ve Confessed to the Breeze I Love You”) o la vacua concepción vital de Jimmy mientras le da a Nanette el dinero que no merece (“I want to be Happy”).

Es muy frecuente la inserción de dúos, en los cuales los protagonistas muestran su afinidad o su enfrentamiento. Habitualmente se desarrollan mediante la

²⁵ KENRICK, John: “Elements of a Musical”- *The Score*. <<http://www.musicals101.com/score.htm>> [Consulta: 20 de marzo de 2012].

²⁶ Así denomina a este tópico HEMMING, Roy: *The Melody lingers on. The great songwriters and their movie musicals*. New York, Newmarket Press, 1999, p. 61.

interpretación sucesiva por cada uno de los personajes de la típica estructura *Verse + Chorus*. Uno de los ejemplos más destacados en este sentido es la frívola declaración de Danny a Molly y la brusca contestación de esta en *Girl Crazy*: “Could you use me”. Es interesante observar las antítesis que se producen en el texto al comparar ambas intervenciones:

DANNY	MOLLY
<i>Now I'd shake the mat out and put the cat out, I'd clean the garret and feed the parrot.</i>	<i>No night life for you, the birds would bore you, the cows won't know you, a horse would throw you.</i>
<i>Oh, lady would you, oh, tell me, could you use me?</i>	<i>You silly man, you, to ask me, "Can you use me?"</i>
<i>Do you realize what a good man you're getting in me?</i>	<i>Though at love you may be a wizard I'm wanting to know</i>
<i>I'm no Elk or Mason or Woodman who gets home at three.</i>	<i>Could you warm me up in a blizzard? Say forty below?</i>
<i>The girls who see me grow soft and dreamy, but I'm a gander who won't philander.</i>	<i>Your ties are freakish, your knees are weakish, you're not a sender, you elbow bender,</i>
<i>Oh, could you use me, cuz I certainly could use you.</i>	<i>though you can use me, I most certainly can't use you!</i>

Danny

Yo sacudiría la esterilla / y sacaría al gato fuera / Limpiaría el desván y alimentaría al loro / dígame, señorita, ¿no le gustaría? ¿no podría usarme? / No se da cuenta de la buena persona que tiene en mí? / No soy un albañil, ni un alce ni un leñador²⁷ que llegan a casa a las tres de la mañana/ Las chicas que me ven se vuelven suaves y soñadoras, / pero soy un simplón que no ligaría nada / Oh, ¿podría usarme?, porque yo realmente querría usarla.

Molly

No tendrías vida nocturna, los pájaros te aburrirían / las vacas no te reconocerían, el caballo te tiraría al suelo / Eres tan tonto como para pedirme: “¿puedes usarme?” / Aunque seas un mago del amor, me gustaría saber: / ¿podrías darme calor en una ventisca, digamos, a cuarenta bajo cero? / Tus corbatas son horribles, tus rodillas débiles / no eres un transmisor, borrachuzo / aunque puedas usarme, realmente yo no puedo usarte a ti.

☞ **Ambientación de la escena.** La música sirve para acercar más vivamente al espectador un entorno determinado. En *Lady be Good*, la segunda escena del Acto I comienza con un coro festivo que nos introduce en la celebración (“What A Wonderful Party”); los números de *Girl Crazy* desarrollados en Méjico, con los aires de *folk* comentados anteriormente, son también buen ejemplo de ello.

²⁷ Vid. nota nº 2 de este mismo capítulo.

∞ **Números de divertimento.** Son aquellos que podrían clasificarse dentro de una categoría “diegética”, si hablamos en términos cinematográficos. Es decir, son aquellos momentos en los cuales las canciones se hallan dentro de la acción y son interpretadas como tales. Habitualmente se insertan en el transcurso de una celebración o un espectáculo, en los que un grupo o un cantante amenizan la velada. Es el caso de “Sam And Delilah”, interpretada por Kate en la sala de juego en *Girl Crazy*; o “Fascinatin’ Rhythm” en *Lady be Good*, a cargo del cantante contratado para la fiesta del acto I. Dado su contexto, un tópico habitual en el contenido es la exaltación de la música y la danza; esta última suele estar presente a continuación de la intervención cantada.

A medida que el género se va haciendo más sofisticado es habitual la inserción de canciones estrechamente vinculadas a la acción o a los personajes, dando lugar a lo que se ha llamado “musical integrado”, en el cual,

Más que crear un mundo realista, o al menos verosímil, en el que sus moradores encuentran motivos razonables para romper a cantar (ensayos, espectáculos, etc.), la música en sí misma parece determinar las actitudes, valores y comportamiento de los personajes principales²⁸.

Así puede verse desde *Show Boat* (1927) de Jerome Kern, hasta los subversivos musicales de Gershwin en los años treinta como *Strike up the Band* (1930) o *Of Thee I sing* (1931). Las canciones ya no pueden ser intercambiables, sino que sólo sirven para ese espectáculo en concreto.

El cine musical, en sus orígenes, recurrirá sobre todo a los números de divertimento: todas las intervenciones musicales se justifican como actuaciones en un escenario. Así resulta coherente la aparición de personas cantando y bailando. A medida que evoluciona, el musical recurre cada vez con más frecuencia a intervenciones musicales que surgen de los personajes sin ninguna justificación realista. De este modo, aparte de los tipos de números musicales antes enunciados, podemos hablar, dentro del cine, de dos tipos fundamentales:

²⁸ SCHATZ, Thomas: *Hollywood genres. Formules, filmmaking and the studio system*. Boston, McGraw-Hill cop. 1981; Capítulo 7, “The Musical”, pp. 186 y ss. La traducción es mía.

- ∞ **Números de Show.** Se corresponderían con los números de divertimento. Son todos aquellos que están dentro del argumento: los personajes ensayan una canción, ofrecen una actuación en un teatro, cantan una serenata...etc. Por ejemplo, en *An American in Paris* (1951) Georges Guetary canta "I'll Build A Starway To Paradise" mientras baja por la rutilante escalera instalada en el escenario.

- ∞ **Números integrados.** son aquellos que se escapan al plano de la realidad: los personajes cantan y bailan rompiendo las normas de una descripción realista. Por ejemplo, cuando en *Swing Time* (1936) Fred Astaire le dice a Ginger Rogers que no volverá más a bailar si no es con ella y comienza a cantar "Never Gonna Dance". O más recientemente, en *My Fair Lady* (1964), en el momento en que Audrey Hepburn expresa sus anhelos cantando "Wouldn't Be *Loverly?*"

En el capítulo 4 analizaremos los musicales atendiendo a todas estas categorías, que en ocasiones veremos que se pueden entrecruzar. Pero antes de entrar de lleno en la música hemos de contemplar un aspecto de este género que es fundamental para el mismo, dado que el cine es ante todo imagen: la escenografía. Aunque el germen visual del musical fue iniciado por los espectáculos teatrales de Ziegfeld, la riqueza escénica se convertirá en un elemento básico desde la invención del cine sonoro y llegará a su culmen en los años 50. Por ello, el capítulo 2 tratará de la estética del cine musical desde sus comienzos, a finales de los años 20.

CAPÍTULO 2

MUNDOS IDEALIZADOS: LA ESTÉTICA DEL CINE MUSICAL

Si hay algo que define estéticamente a la inmensa mayoría de las películas musicales producidas entre los años 30 y 50 es el afán por presentar una realidad idealizada. Formas geométricas, tonos plateados, situaciones oníricas, coreografías imposibles, todo ello constituye una breve pero expresiva definición del cine musical del periodo. Aunque el objeto principal de este trabajo son los aspectos musicales, considero interesante dedicar un capítulo al entorno artístico y estético de las películas musicales, teniendo en cuenta la influencia que tiene en determinados momentos en el discurso musical. Por ejemplo: el problema de la coherencia al introducir un número musical queda subsanado si se desarrolla en un entorno de fantasía.

¿Por qué esta recurrente huida del realismo? Podemos dar diversas respuestas fijándonos en el entorno socioeconómico del momento: las crisis económicas, el paro masivo, la creciente necesidad de la población obrera, la inestabilidad ideológica. El espectador va al cine principalmente a contemplar un mundo feliz, en el que se sumerge temporalmente para huir de la realidad cotidiana. Una teoría que defienden cineastas como Woody Allen, que al hablar de sus recuerdos de infancia nos dice:

Siempre me estaba evadiendo con las películas. Dejabas atrás tu casa modesta y todos tus problemas con el colegio y la familia y todo eso y te ibas al cine, y allí la gente tenía áticos y

*teléfonos blancos y las mujeres eran encantadoras y a los hombres siempre se les ocurría una observación ingeniosa....*¹

Pero más allá de esta consideración es posible hallar una respuesta en la propia naturaleza del género. Notemos que el musical, como la ópera y el resto de categorías de la música escénica, implican en su propia esencia un elemento completamente irreal: la presencia inverosímil de la música. Ya desde el nacimiento de la ópera, a principios del siglo XVII, esta cuestión intentó subsanarse situando la acción en ambientes míticos o legendarios. De este modo, al espectador que escuchaba recitar cantando al protagonista, le resultaba más “natural” que éste fuera un dios o un héroe de leyenda que no un personaje cotidiano. Del mismo modo, en el cine musical la inverosimilitud del factor musical está en consonancia con las escenografías idealizadas o de fantasía. En este sentido es interesante observar que, en determinados periodos, se persigue cierta sensación de “realismo” al hacer que los personajes protagonistas sean bailarines o cantantes de profesión. Así, por ejemplo, las asombrosas acrobacias de Fred Astaire en *Shall we dance* (1937) o *Follow the fleet* (1936) resultan más creíbles sabiendo que el protagonista es un bailarín. Una prueba “en contrario” de lo efectivo de este recurso la tenemos, volviendo de nuevo a Woody Allen, en *Everyone says I love you* (1996); el número “Makin’ Whoopee” se desarrolla en un relativamente creíble hospital, con lo cual, el repentino baile de pacientes y enfermeras es percibido de forma chocante.

Esto conduce a otro rasgo del cine musical: se trata ante todo de impresionar al espectador. Ante él se suceden las ágiles coreografías de Fred Astaire y Gene Kelly; cantantes de personal impronta, como Judy Garland o Maurice Chevalier; las deslumbrantes composiciones escenográficas de Busby Berkeley; las ingeniosas letras de Ira Gershwin y Cole Porter o las inolvidables melodías de George Gershwin e Irving Berlin.

¹ BJÖRKMAN, Stig: *Woody por Allen*, p. 48; citado por FONTE, Jorge: *Woody Allen*, p. 111.

A continuación trataremos de explicar los rasgos estéticos que definen al cine musical en el periodo escogido, de acuerdo al siguiente orden:

1. El *art déco* y la idealización de ambientes
2. Las masas corales
3. El mundo de la fantasía

EL ART DECÓ Y LOS AMBIENTES IDEALIZADOS

El art déco es un movimiento artístico que se desarrolla durante los años 20 y 30, especialmente en Estados Unidos. Tanto la arquitectura y la decoración como la pintura y las artes gráficas en general participan de esta tendencia. Se nutre fundamentalmente de dos polos de influencia. Por una parte, el arte de civilizaciones antiguas o exóticas, como Egipto, las culturas africanas el arte maya o el extremo Oriente. Por otra, todos los elementos del progreso: la aviación, la ingeniería naval, la luz eléctrica, la radio....



Influencia de culturas orientales: *Biombo con motivos chinoscos*



Diseños futuristas: *Cartel de Joseph Binder para la feria universal de 1939*



Elementos del progreso: Anuncio de un producto Shell. Representación gráfica de la velocidad

Los productos del *art déco* se basan en la utilización de figuras geométricas, composiciones fragmentadas al estilo del cubismo, colores de influencia fauvista y preferencia por materiales como aluminio, acero, laca o madera. En el plano decorativo son habituales los motivos florales, las representaciones estilizadas de coches, aviones, barcos, así como los tejidos brillantes, la iluminación tenue y los espejos.



Niagara Mohawk Building. Decoración metálica futurista

El sofisticado refinamiento de dicho estilo se convierte en un lugar común en la escenografía del cine musical durante los años 30, especialmente en las producciones protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers, donde podemos observar una serie de constantes.

En primer lugar, los elegantes ambientes en que se desarrolla la acción se identifican con amplios espacios, plataformas circulares, suelos brillantes y un

resplandeciente mobiliario en donde abundan el cristal y el acero. Así puede verse en el hotel de la playa de *The Gay Divorcee*, la sala de audiciones en *Follow the Fleet* o la sala de fiestas donde Ginger Rogers canta “They All Laughed” en *Shall we Dance*.



The Gay Divorcee: Hotel de la playa. Mobiliario de cristal y acero, típico del Art decó.



Follow the Fleet: Sala de audiciones. Plataforma circular.



Shall we Dance: Ginger Rogers en la sala de fiestas. Espacio amplio y suelo brillante.

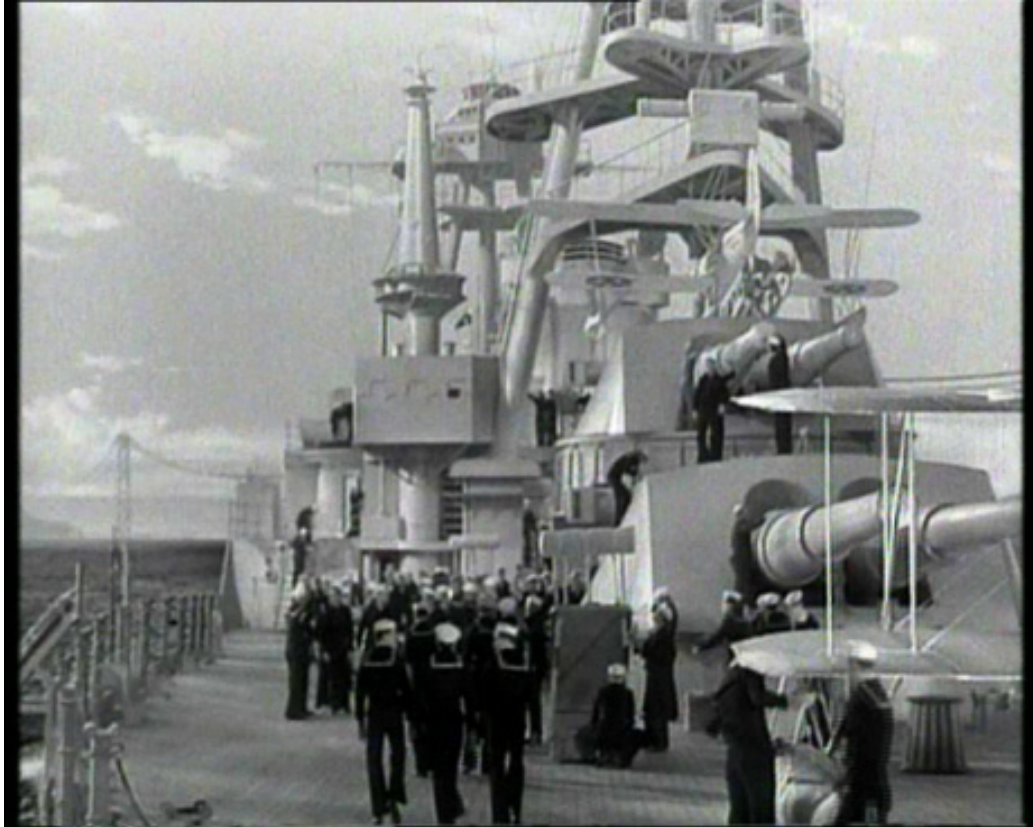
En este sentido, a nadie extrañará que hablemos de la acentuada preferencia por el color blanco, tanto en las fachadas de los edificios como en los muebles, las cortinas o los vestidos femeninos. Posiblemente este es uno de los elementos visuales que más llaman la atención del espectador. Recordemos las palabras de Woody Allen anteriormente citadas: “y allí la gente tenía áticos y teléfonos blancos”. Tampoco carece de coherencia asociar dichos tonos con el *glamour* de las salas de fiestas, los lujosos cruceros o las casas de la alta sociedad. Sin embargo, resulta significativo constatar que no se produce un cambio escenográfico cuando la acción se traslada a otros ambientes, hecho que trae como consecuencia una acentuada sensación de irrealidad, que roza en ocasiones con lo onírico.

Así sucede en *Follow the Fleet*, en donde la oficina del agente artístico posee un amplio ventanal, abundan cristaleras y espejos y el panel de la telefonista es completamente blanco.



Follow the Fleet: Fred Astaire con la telefonista en la oficina del agente artístico

En la misma línea está la recreación de la cubierta del barco, en donde las torres y los cañones son también blancos y de textura lisa, con un propósito más decorativo que realista.



Follow the Fleet: Cubierta del barco. Construcción irreal.

Igualmente, en *Top Hat* contemplamos una Venecia de ensueño, con puentes blancos sobre un canal por el que pasan inmaculadas góndolas.



Top Hat: Recreación de una fantástica Venecia

También es significativo el número “Never Gonna Dance”, de *Swing Time* (1936). Fred Astaire y Ginger Rogers bailan en una sala de fiestas con las características habituales, pero en la que el techo es un cielo estrellado e iluminado, hecho que contribuye mejor que en otras escenas a crear un ambiente de ensueño.



Swing Time: Sala de fiestas con un rutilante fondo de estrellas

Pero el ejemplo de mayor interés en este contexto lo hallamos en *Shall we Dance*, durante el número “Slap That Bass”, interpretado por Fred Astaire. El protagonista se halla en la sala de máquinas de un barco, en donde los operarios están cantando *jazz*. El suelo es brillante, todos los extraños artefactos son de color blanco, las barandillas de metal, los imposibles engranajes proyectan grandes sombras en las paredes lisas.



Shall we Dance: Sala de máquinas en el trasatlántico. No tiene un propósito realista. Parece más bien un decorado futurista.



Shall we Dance: Fred Astaire contempla el movimiento de los engranajes

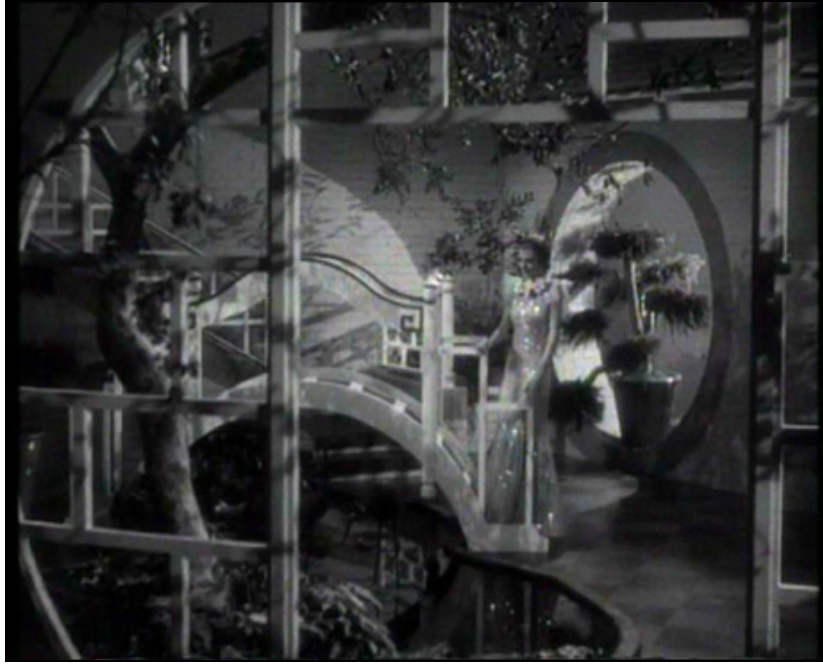
Si nos distanciamos de la acción bien podríamos pensar que estamos ante una película de tema futurista, que en algunos momentos recuerda a las siniestras máquinas de la ciudad subterránea de *Metropolis* (1927).



Metropolis: Sala de máquinas de la ciudad subterránea. Entorno similar a la sala de máquinas de *Shall we dance*.

En la misma línea, llama la atención ver a Fred Astaire imitar el movimiento de las máquinas, como si hiciera un guiño al Chaplin de *Modern Times* (1936). Este fragmento resulta aún más sorprendente si advertimos que la mayoría de las intervenciones musicales de mayor despliegue de medios, suelen estar justificadas en el argumento como una actuación real de los protagonistas (por ejemplo, “Let’s Face The Music And Dance” en *Follow the Fleet* o “The Continental” en *The Gay Divorcee*). En este caso, sin embargo, la situación es circunstancial: el protagonista baja a la sala de máquinas para distraerse y se pone a cantar con los trabajadores.

Otro rasgo característico del *art déco* es el influjo estético procedente de culturas antiguas o exóticas, que también tiene su reflejo en las películas musicales. Por ejemplo, en *Follow the Fleet* la canción “Get Thee Behind Me, Satan” se desarrolla en un jardín con elementos decorativos chinos.



Follow the Fleet: elementos orientales en el jardín.

Más adelante, en otra escena, Ginger Rogers hace una prueba en un escenario que tiene al fondo un relieve de una cabeza con un tocado oriental.



Follow the Fleet: Ginger Rogers en una sala de audiciones con ornamentación oriental.

Tampoco podemos olvidar los motivos naturales, presentes en diversos decorados y también, de forma bastante original, en el vestido que luce Ginger Rogers en *Shall we Dance* mientras canta “They All laughed”.



Shall we Dance: Ginger Rogers lleva un vestido con motivos florales, típico del *art déco*.

Asimismo, en los números de baile más espectaculares las plataformas poseen diseños representando formas solares: en *Follow the Fleet*, el número final “Let’s Face The Music And Dance”; en *Top Hat* en el jardín donde los protagonistas bailan “Cheek To Cheek”; en *The Gay Divorcee* en el sofisticado “The Continental”, por citar solo algunos ejemplos.



Top Hat: suelo con forma solar en “Cheek To Cheek”, otro elemento decorativo característico del *art decó*.

Igualmente sucede en el final de *Shall we Dance*, donde llama especialmente la atención el momento en que las bailarinas con las máscaras de Ginger Rogers se sitúan en círculo alrededor de Fred Astaire, mientras éste trata de adivinar dónde se halla la auténtica; ¿pensaba Orson Welles en esta secuencia cuando rodó el final de *The Lady from Shanghai* (1947)?



Shall we Dance: Fred Astaire rodeado de falsas Ginger Rogers



The Lady from Shanghai: Rita Hayworth multiplicada por los espejos del parque de atracciones abandonado

La tecnología y el progreso son dos importantes preocupaciones del período que también tienen su reflejo en la escenografía. Recordemos que la década de los 30 finaliza con la *New York World's Fair* (1939), en cuyo pabellón *Futurama* se especulaba sobre cómo sería el mundo en los años 60, gracias a los avances de la tecnología. Ya hemos hablado de las secuencias de *Shall we Dance* y *Follow the Fleet* que se desarrollan en barcos o cruceros. En *The Gay Divorcee* hay un montaje de escenas donde se superponen diversos anuncios luminosos, uno de ellos de la casa Renault, mostrando eslóganes propios del más convencional ideario futurista:



The Gay Divorcee: anuncios luminosos, elemento futurista típico del *art déco*.

Y más adelante hablaremos de *Madam Satan* (1930), una extravagante realización de Cecil B. de Mille en la que se incluye un “Ballet mecánico”, en el que se produce una esperpéntica exaltación de las últimas tecnologías.

Es significativo observar que algunos musicales no inciden tanto en los rasgos del *art déco*. Es el caso de *Damsel in Distress* (1937) o *Ziegfeld Girl* (1941). La primera se sitúa en una Inglaterra de ensueño, con niebla en las calles, castillos nobiliarios y hermosos entornos naturales. La tecnología y la sofisticación propias de otras películas del período están prácticamente ausentes. Se trata de más bien de reflejar una tierra mítica a los ojos del público norteamericano, con aristócratas pagados

de sí mismos que odian la música “moderna”². El único momento en que hallamos una puesta en escena más actual es en la oficina de George Burns.

Por otra parte, *Ziegfeld Girl* traslada la acción hacia 1919. Por ello, las secuencias que no se desarrollan en el escenario participan de un ecléctico estilo de “opereta”, como puede verse en el lujoso apartamento de Sheila (Lana Turner). El *glamour* del *art déco* sólo aparece en los exuberantes números del espectáculo, como las recreaciones submarinas de “Caribbean Love Song”, o el final, innegablemente de Berkeley, “You Gotta Pull Strings”. Así, al público de 1941 le resultaría más coherente ver una escenografía relativamente anticuada en una película sobre las ya entonces míticas *Ziegfeld Follies*³. No obstante, sorprende observar que el personaje encarnado por Hedy Lamarr luce un vestuario dentro del más típico *art déco*, diferenciándola así de sus otras compañeras de reparto y potenciando más su aire sofisticado.

LAS MASAS CORALES

En los musicales de los años 30 resulta habitual situar al final un número musical espectacular, con grandes escenografías y composiciones coreográficas de conjunto. Sin lugar a dudas, los hallazgos de Busby Berkeley en este sentido son los más ocurrentes. En películas como *42nd Street* (1933) y *Gold Diggers of 1933*, entre otras, el personal estilo del coreógrafo aún resulta sorprendente. Plataformas móviles, bailarines formando figuras en vista aérea, juegos de luces y sombras; todos son rasgos habituales en sus fastuosos montajes. Notemos, sin embargo, que

² Aunque no forma parte de este capítulo y lo trataremos más en otro apartado, obsérvese que en la mansión sólo se escucha ópera o música pseudofolk, mientras que la mínima referencia a un estilo americano levanta la indignación de la condesa.

³ En <<http://www.musicals101.com/ziegfeld.htm>> podemos hallar abundante información sobre Florenz Ziegfeld, así como un listado con una breve semblanza de todas las *Follies* (1907-1931).

ya existen precedentes de estos tratamientos de los cuerpos de ballet. Comparemos el número “Blue Daughter Of Heaven”, de la película *Lord Byron of Broadway* (1930), con coreografía de Albertina Rasch (1895-1967) y “The Shadow Waltz” (*Gold Diggers of 1933*) con coreografía de Busby Berkeley:



Lord Byron of Broadway: coreografía pre-Berkeley en “Blue Daughter Of Heaven”



Gold Diggers of 1933: “The Shadow Waltz”

Sin llegar a la ostentación de Berkeley, otros grandes musicales de los 30 incluyen sofisticados números finales. Es el caso de los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, en los cuales se convirtió en una convención introducir un baile coral en las secuencias finales. Así, “The Piccolino” en *Top Hat*, “The Continental” en *The Gay Divorcee* o “The Carioca” en *Flying Down to Rio*. En ellos podemos ver a los bailarines situándose en dos filas, descendiendo una escalinata, realizando sencillas figuras geométricas en vista aérea o contrastando el color de los vestidos. No es el artificio de *42nd street* y *Gold Diggers*, pero la idea es la misma: se hace un especial énfasis en la multitud ordenada y sincronizada.



The Gay Divorcee: disposiciones corales en “The Continental”

Al observar detenidamente estos ejemplos, resulta casi evidente establecer un punto de conexión con determinados realizadores del cine alemán, tanto de la década anterior, como es el caso de Fritz Lang, como Leni Riefenstahl, cuyos trabajos son contemporáneos de los mencionados.

En cuanto a Fritz Lang, tanto *Nibelungen* (1923-1924) como *Metropolis* (1926), contienen numerosas escenas en las cuales la multitud juega un papel escenográfico fundamental. Así, en *Nibelungen I*, vemos una sucesión estática de guerreros formando un puente humano en el agua; o a los tañedores de cuerno en lo alto del castillo, que parecen formar parte de la arquitectura; o las ordenadas filas, cada una de un color, en la escalinata de la catedral, que con un poco de imaginación y salvando las distancias, nos recuerdan a las disposiciones simétricas de bailarines en el número final de *The Gay Divorcee*.



Nibelungen I: soldados sosteniendo un puente. Uso de personas como elemento escenográfico.



Nibelungen I: Tañedores de cuerno en el castillo, con la misma función que en la imagen anterior.



Nibelungen I: Escalinata de la catedral

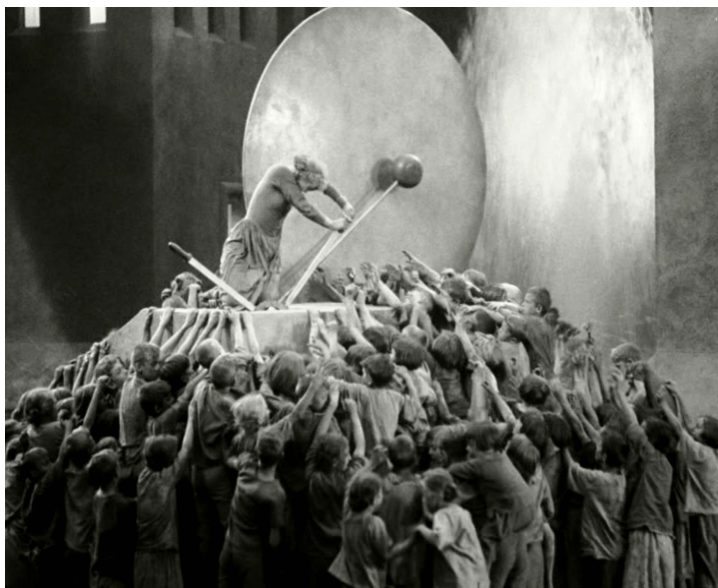


The Gay Divorcee: Bailarines bajando las escaleras en “The Continental”, con una disposición muy similar a la imagen anterior.

Lo mismo sucede en *Metropolis*, en escenas como la de los obreros dirigiéndose al trabajo o los niños agolpados en torno a María mientras la ciudad subterránea se anega.

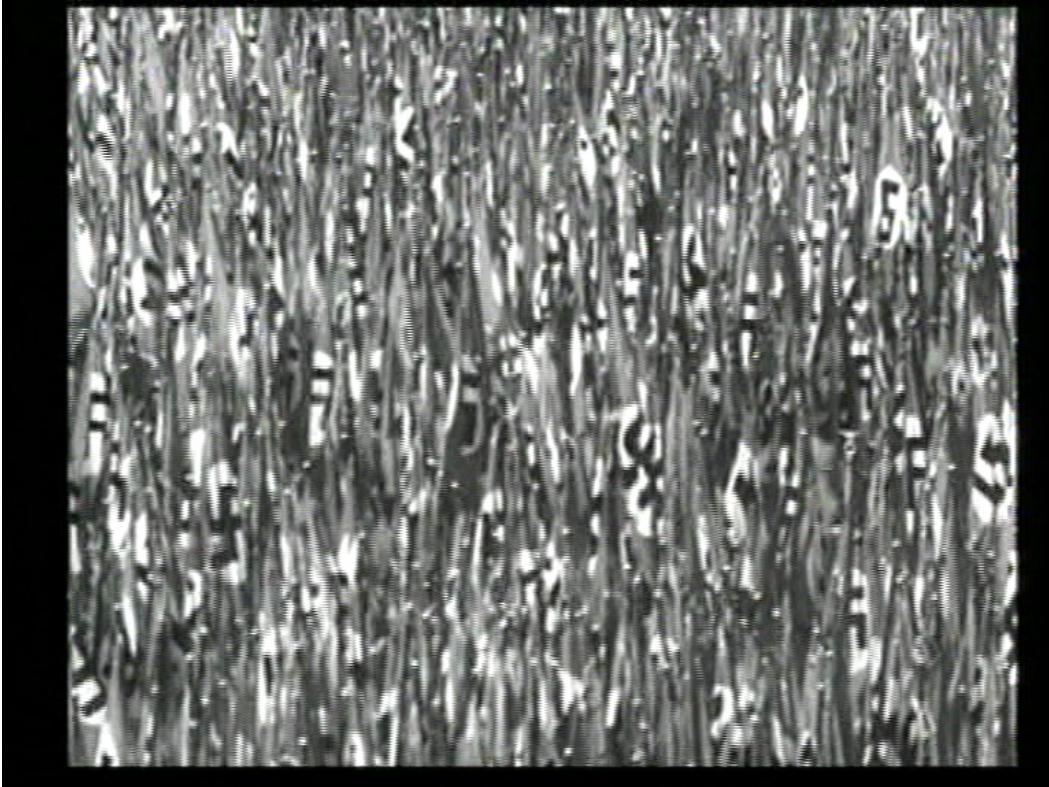


Metropolis: Multitudes alienadas de obreros en el cambio de turno



Metropolis: María intenta salvar a los niños en la ciudad subterránea

Leni Riefenstahl también explota el componente estético que le ofrecen las multitudes, especialmente en el polémico *Das Triumph des Willems* (1934), documental encargado por el propio Adolf Hitler para conmemorar el congreso del partido nazi en Nuremberg. El sentido totalitario de la ideología nacionalsocialista queda perfectamente reflejado en los logrados cuadros de masas que se suceden a lo largo del film: los brazos en alto de los asistentes saludando al *Führer*, que forman una montaña compacta; el avance de los miembros de las SA (*Sturm Abteilung-Tropas de Asalto*) con los estandartes, en donde no se distingue presencia humana, sino que más bien parece un bosque de banderas en movimiento; o las figuras aéreas formadas por los participantes en el desfile final, mostrando contrastes entre el blanco y el negro.



Das Triumph des Willems: “Bosque” de banderas Nazis, no distinguimos individuos.

No es por lo tanto ninguna conclusión arbitraria considerar que los cuadros de masas de Busby Berkeley y de películas musicales posteriores en los años 30, tienen un fuerte ascendente en determinadas producciones de la UFA⁴. Si además tenemos en cuenta que los precedentes del estilo de Berkeley se encuentran en los mencionados trabajos de la austriaca Albertina Rasch, esta hipótesis cobra aún más fuerza.

A pesar de todo, existen evidentes diferencias entre el tratamiento de los grupos humanos en el cine alemán y en el musical de Hollywood. Fritz Lang muestra multitudes convertidas en estatuas, objetos inanimados o como mucho, autómatas; Leni Riefenstahl presenta grupos de banderas, estandartes, antorchas que parecen tener vida propia, pues no vemos a los portadores. En cambio, las multitudes

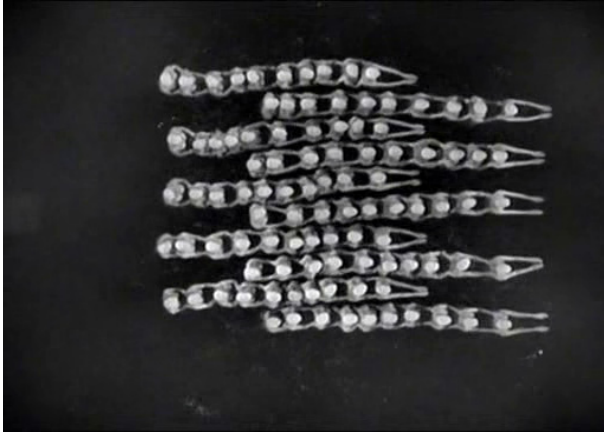
⁴ *Universum Film AG*: los más importantes estudios de cine en Alemania durante la República de Weimar y el III Reich, incluyendo la Segunda Guerra Mundial.

ordenadas por Busby Berkeley hacen ágiles movimientos, componen figuras artísticas o juegan con las ilusiones visuales; además, como ya ha señalado Michel Chion⁵, Berkeley enfoca repetidamente las caras de las bailarinas, no son una masa anónima. Comparemos, por ejemplo, “By A Waterfall” en *Footlight Parade* (1933) con el antes mencionado desfile de las SA en *Das Triumph des Willems*. En el primero, las bailarinas forman espectaculares figuras en el agua, pero también son mostradas de cerca, individualmente. En el desfile de las SA, los estandartes no dejan ver a las personas que los llevan.



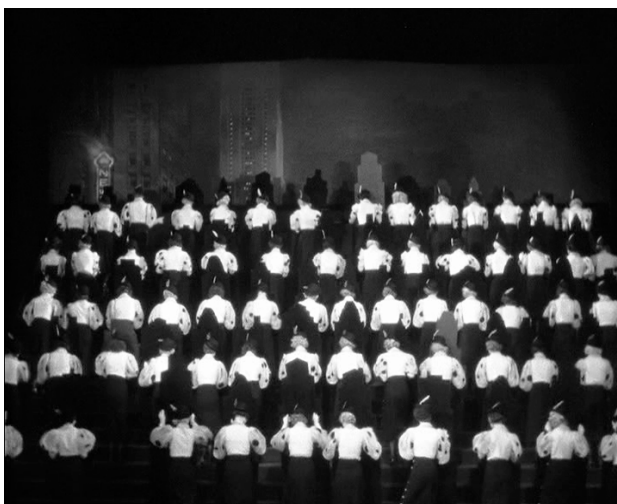
Das Triumph des Willems: Estandartes del partido nazi avanzando sin aparente presencia humana.

⁵ CHION, Michel: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 94 y ss.



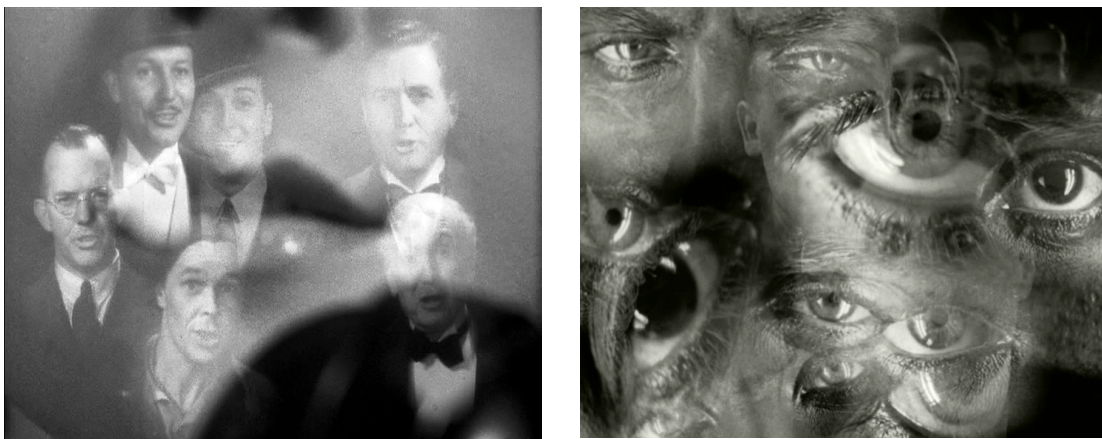
Footlight Parade: "By A Waterfall". A diferencia de lo que sucede en *Das Triumph des Willems*, Busby Berkeley muestra las figuras aéreas y después enfoca a las bailarinas como elementos individuales del todo

Frente al mensaje opresivo de Lang o el triunfalismo totalitario de Riefenstahl, Berkeley persigue una estética de la belleza fundamentada en sorprender al espectador a través del deleite visual. De este modo, en la escena final de *42nd Street* vemos a los bailarines subiendo de espaldas las escaleras en filas horizontales, mostrando un conjunto claramente emparentado con el cine de Fritz Lang. Al darse la vuelta, los rascacielos de cartón que llevan forman una vista "móvil" de la ciudad, que inmediatamente asociamos con las banderas dotadas de vida propia de *Das Triumph des Willems*.



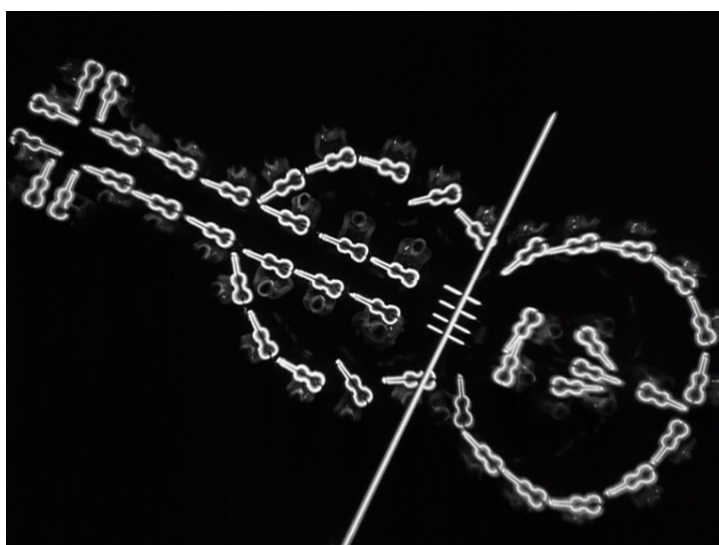
42nd Street: Cuerpo de baile formando una ciudad de cartón.

Otra prueba del conocimiento de Busby Berkeley del cine alemán puede observarse en otras escenas, no musicales, de *42nd Street*, como la superposición de imágenes al comienzo de la película, notoriamente similar a la escena del baile del robot en *Metropolis*.



Comparación entre el comienzo de *42nd Street* y el público que mira al robot en el cabaret de *Metropolis*

Una de las coreografías más vistosas de Berkeley la tenemos en “The Shadow Waltz”, el número final de *Gold Diggers of 1933*. Las bailarinas, vistas desde el aire, conforman motivos florales, primero con el contorno de los vestidos, después, en la oscuridad, con la luz que emiten los violines.



Gold Diggers of 1933: bailarinas formando un violin gigante en “The Shadow Waltz”

De nuevo el individuo cede a favor del conjunto, poniéndose al servicio del deleite estético. Reparemos también en el hecho de que estas escenas rompen el principio de coherencia de esta categoría de musicales, que fundamentan la aparición de sofisticados números en la representación real de un espectáculo: las vistas aéreas no son perceptibles por el público de un teatro⁶. La producción de Berkeley es muy abundante en estos números de “falso teatro”, que se convierten además en los más espectaculares; además de los de *Gold Diggers of 1933* y *Footlight Parade*, podemos observar ejemplos similares en *Gold Diggers of 1935*, así como en *Fashions of 1934*. En este sentido resulta significativo considerar determinadas escenas en *Das Triumph des Willems*, rodada en 1934. Aquí es posible localizar diversas vistas aéreas en las cuales la multitud forma algún tipo de diseño geométrico, tal y como vemos en el anteriormente mencionado desfile final o en la procesión nocturna con antorchas de las SA, que vagamente podríamos asociar a los violines luminosos de “The Shadow Waltz”. No se trata de afirmar que hay una conexión directa entre los musicales de Berkeley y los documentales de Leni Riefenstahl, sino de tomar conciencia de la existencia de unos presupuestos estéticos similares, basados en dar importancia, en mayor o menor grado, a las composiciones de masas.

⁶ Esta idea ha sido también puesta de manifiesto en LACK, Rusell: *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1999, p. 310.

EL MUNDO DE LA FANTASÍA

Hemos visto que durante los años 30 los argumentos del cine musical se preocupan por conseguir un relativo realismo, en el que no desentonen los números musicales. Surgen así las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers, en las que los protagonistas siempre están vinculados al mundo del espectáculo, o los *backstage musicals*, como *Gold Diggers of 1933* o *42nd Street*, en las cuales los números musicales tienen lugar siempre en el escenario de un teatro.

Desde los años 40 se hacen cada vez más frecuentes los temas fantásticos y oníricos dentro del cine musical. La utilización de este tipo de ambientes se convierte en una tendencia generalizada dentro del mundo cinematográfico. Así, desde finales de los 30 se ruedan diversas películas que, sin ser infantiles o de terror, contienen elementos sobrenaturales y oníricos que son explotados visualmente, creando una estética peculiar. Así, desde la recreación del mítico Shangri-La en *Lost Horizon* (1937) hasta el nebuloso y “debussysta” mundo de *The portrait of Jennie* (1948), pasando por la inquietante *The Picture of Dorian Gray* (1945), las pesadillas dalinianas de *Spellbound* (1945) o el romántico intimismo de *The Ghost and Mrs Muir* (1947); sin olvidar ejemplos europeos como el expresionismo hispano de *La torre de los siete jorobados* (1944) o el esteticismo de *La belle et la bête* (1946), este periodo muestra un atípico gusto por los sueños, el psicoanálisis, la fantasía y los mundos imaginarios.

El cine musical no va a ser ajeno a esta corriente, más aún si tenemos en cuenta que dentro de esa búsqueda de la coherencia, los elementos oníricos y sobrenaturales son una importante baza estructural, ya que consiguen dar variedad e interés a la película. Notemos que los argumentos del cine musical hasta el momento se reducen a dos tramas: conflictos entre una pareja de bailarines (los protagonizados por Astaire-Rogers) o los entresijos del mundo del espectáculo (*42nd Street*, *Gold Diggers*, *Ziegfeld Girl*...). No es posible introducir otra fórmula y preservar ese realismo relativo. Entonces surge una nueva idea: podemos hacer

que los protagonistas no pertenezcan al *show-bussiness*, podemos desplazarnos a otros periodos históricos, podemos incluso olvidarnos de cualquier vinculación con el mundo del teatro y a pesar de todo, conseguir que la aparición de un número musical no resulte chocante. Si Judy Garland viaja en su delirio febril a la mágica tierra de Oz ¿por qué nos va a resultar extraño que en ese mundo tecnicolor haya música y danza por doquier? Si Fred Astaire se sumerge en un sueño daliniano en *Yolanda and the Thief* ¿qué tienen de raro las coreografías? ¿A quién le va a chocar que en el mítico pueblo de *Brigadoon* se cante y se baile? ¿A quién que Gene Kelly imagine veinte coloristas minutos de ballet junto a Leslie Caron mientras suena la música de Gershwin?

El mundo mágico de los sueños sirve así a dos propósitos: por una parte permite que los argumentos sean más flexibles; por otro, introduce notables cambios escenográficos. Ya no es necesario limitarse a las convenciones del *art déco* o a las apoteosis corales de Busby Berkeley. Puesto que en el terreno onírico puede suceder cualquier cosa, la libertad para diseñar ambientes y decorados es absoluta. Algunas veces, sin recurrir al mundo onírico, se pueden conseguir efectos escénicos novedosos. Así podemos verlo en *Damsel in Distress* (1937), concretamente en las secuencias desarrolladas en el parque de atracciones. Los toboganes, las plataformas giratorias y sobre todo los espejos deformantes contrastan dentro de un argumento realista, sin atacar a la coherencia del hilo argumental. Al igual que el final de *Shall we Dance*, encontramos aquí cierto parecido con la feria abandonada de *The Lady from Shanghai* (1947): toboganes, espejos deformantes.... La diferencia es que mientras que en *Damsel in Distress* estos artificios sirven a un propósito lúdico, en la película de Orson Welles son un medio para crear un inquietante ambiente de pesadilla.

En esta línea, es especialmente significativa *Madam Satan* (1930), el único musical firmado por Cecil B. DeMille y un ejemplo especialmente extravagante. Se trata de una típica comedia de enredo sin demasiada originalidad, vagamente inspirada en algunas escenas de *Le Nozze di Figaro*, de Beaumarchais-Da Ponte-Mozart; sin embargo, la segunda parte de la película consiste en un baile de máscaras a bordo de un zeppelin, cuya principal finalidad es pujar, como en una subasta, por la dama

más bella. La acción se desarrolla entre todo tipo de excentricidades. Los invitados entran en el dirigible cantando y bailando, dirigidos por uno de los miembros de la tripulación, en atuendo futurista. La danza que interpretan lleva el título de “Cat-Walk”: un juego de palabras entre *cakewalk* y *catwalk*⁷, reforzado por el hecho de que son acompañados por mujeres disfrazadas de gato. El número es súbitamente interrumpido por un “ballet mecánico”, en el que un extravagantemente vestido cuerpo de baile imita el funcionamiento de una dinamo. Todos están dirigidos por la Electricidad, un personaje que combina la estética de las películas bíblicas del propio DeMille con las tendencias futuristas del *art déco*. De hecho es muy similar a la estatua que decora la fachada del *Niagara Mohawk Building* de Nueva York (reproducido al principio de este capítulo), construido como sede de la compañía eléctrica del mismo nombre. El edificio se construyó en 1932, dos años después de estrenarse la película. ¿Influyó en el diseño de la fachada la imagen de la Electricidad? En este sentido es interesante observar que al aparecer la Electricidad uno de los asistentes dice: “El espíritu de la energía moderna” (*The Spirit of Modern Power!*); al final del enigmático número otro invitado hace el pragmático comentario de que es una estupenda publicidad para una compañía eléctrica.

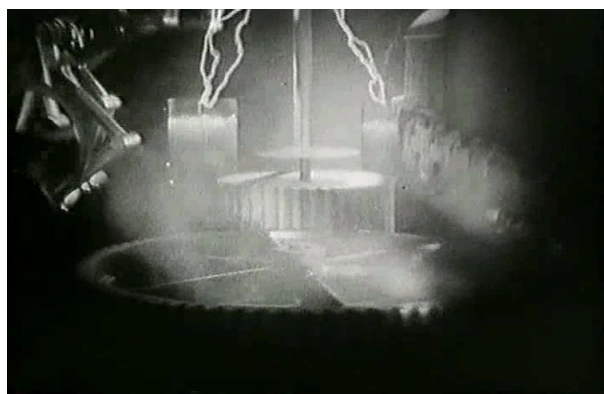
⁷ El *cakewalk* es una de las típicas danzas de los *Minstrels Shows* explicados en el capítulo 1, cuyo ritmo sincopado llamó la atención de artistas europeos como Claude Debussy (en la pieza para piano *Golligow's cakewalk*) o el cineasta Georges Melies (que lo recrea visualmente en su cortometraje *Le cakewalk infernal*- 1903). *Catwalk* es una palabra inglesa que significa “pasarela”.



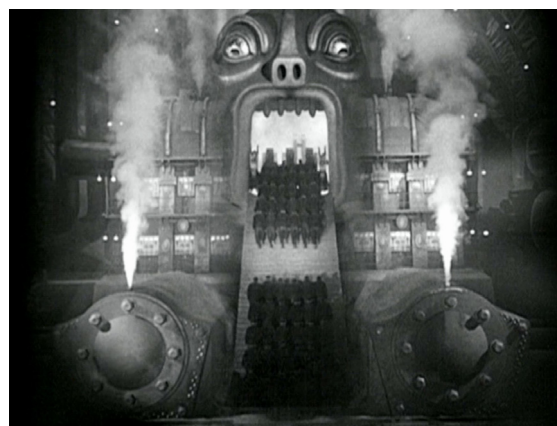
Madam Satan: La Electricidad, conductor del ballet, ataviado con una mezcla de elementos *art decó* y *atrezzo* de película bíblica.

En un momento dado los bailarines forman un conjunto que se funde con la imagen de un generador eléctrico, en clara analogía con la escena del accidente en la fábrica de *Metropolis*, cuando la gigantesca máquina se transforma, en la imaginación del Freder, en el ídolo pagano Moloch⁸.

⁸ Tomado a su vez por Fritz Lang del film italiano *Cabiria* (1914)

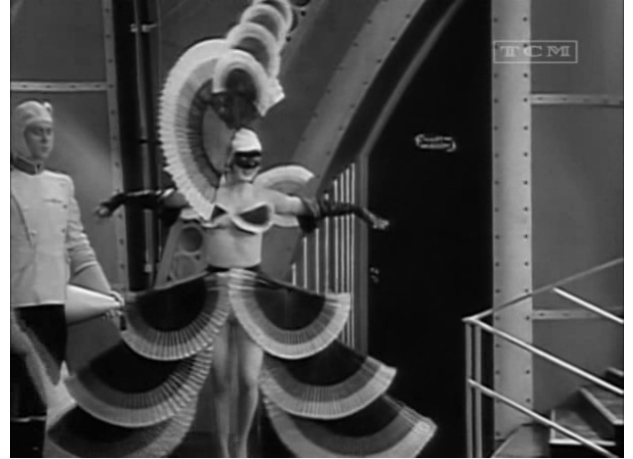


Madam Satan: La escena de ballet mecánico se funde con la imagen de una dinamo

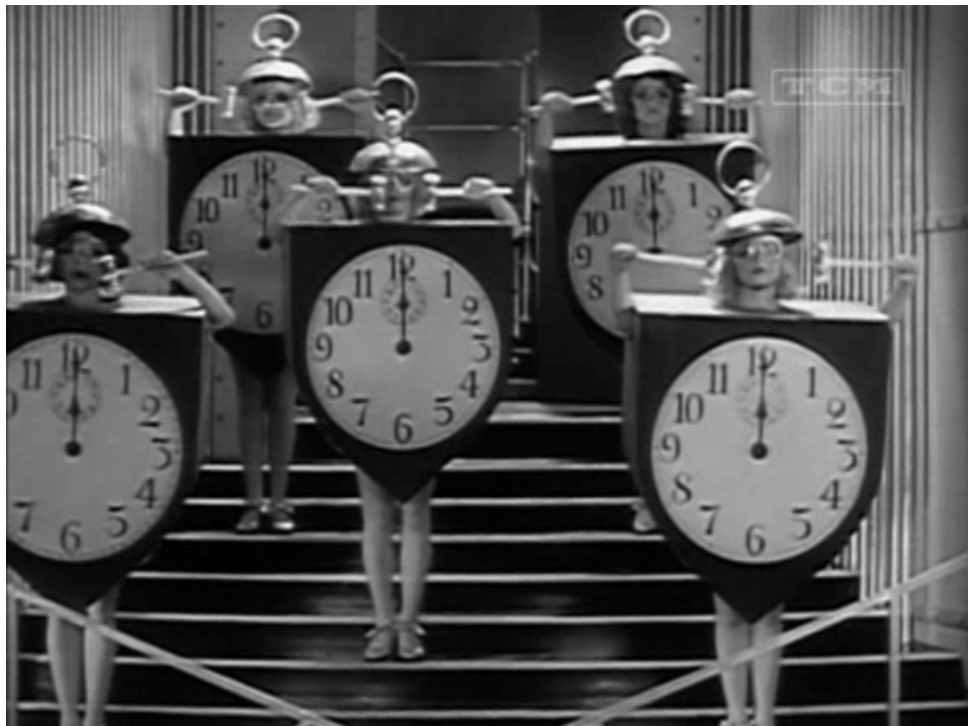


Metropolis: Máquina accidentada transformándose en el ídolo pagano Moloch

La excentricidad no acaba aquí: el desfile de disfraces, que parece mostrar un precedente de los inimaginables vestuarios de las películas de Fellini en su etapa más extravagante; las mujeres-reloj; los músicos tocando mientras el dirigible está a punto de estrellarse; las mujeres con sus vestidos imposibles arrojándose al vacío en paracaídas...



Madam Satan: Disfraces de la fiesta en el dirigible



Madam Satan: Mujeres-reloj

Se trata en definitiva de una realización llena de irrepetible originalidad que, desgraciadamente queda como un caso aislado dentro del género musical, dado que en las producciones más fantásticas de los años posteriores no se alcanzan tales extremos.

El technicolor

Para materializar un ambiente de fantasía, el uso cada vez más frecuente del technicolor es una considerable ventaja, dado que concede una dimensión visual más intensa a los números musicales. El color se llevaba utilizando en el cine musical desde sus orígenes, a finales de los años 20⁹. Películas como *Lord Byron of Broadway* (1930), *The Devil's Cabaret* (1930) o *Whoopie!* (1930) están rodadas total o parcialmente en technicolor. En este periodo la elaboración de una película en color consistía en filmar las escenas con una cámara de dos objetivos, uno de los cuales tomaba la imagen con un filtro rojo y el otro con un filtro verde. Después ambas películas se unían. El color resultante posee unas tonalidades peculiares, que en sus orígenes debía transmitir a los espectadores una sensación aún más irreal que el blanco y negro¹⁰.



King of Kings (1927): Palacio de María Magdalena (Technicolor de dos bandas)

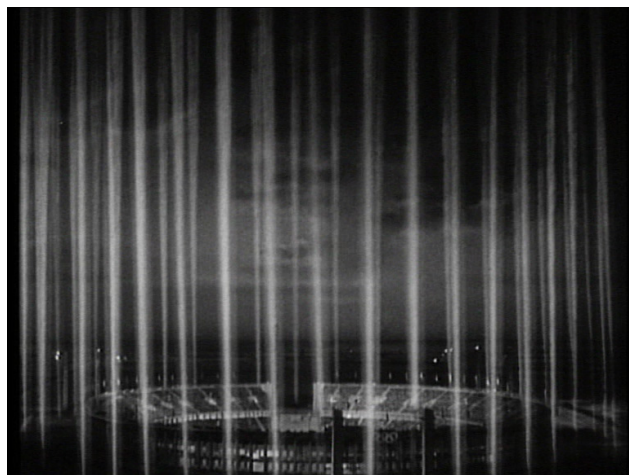
⁹ Una sucinta historia del cine musical la tenemos en KENRICK, John: <<http://www.musicals101.com/erafilm.htm>> [consultado por última vez el 26 de noviembre de 2012]

¹⁰ KALMUS, Herbert: "Technicolor adventures in Cinemaland". *S.M.P.E Journal*, 1938.

Uno de las producciones más destacables en este primitivo tecnicolor es *The King of Jazz* (1930). Concebida como una sucesión de números musicales, su protagonista es Paul Whiteman, el famoso intérprete del llamado *white jazz*. Las sucesivas actuaciones presentan en su mayoría una espectacular escenografía, en la que abundan las coreografías de conjunto y las plataformas giratorias, indiscutibles precedentes de los trabajos posteriores de Busby Berkeley. Algunas de estas representaciones tienen una puesta en escena de tintes oníricos, acentuada por el uso de estas peculiares tonalidades.

Observemos, por ejemplo, la puesta en escena de *Rhapsody in Blue* de Gershwin. El azul claro domina la escena, en clara referencia al título. Del interior de un piano descomunal, tocado por varios intérpretes, surge la orquesta. Más adelante unas flores metálicas comienzan a girar, dando paso a una escena caleidoscópica, siempre en azul. Este recurso a los movimientos circulares, como otros factores antes comentados, aparece también en el cine expresionista alemán. Sigfried Kracauer observa que en *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919)¹¹ aparecen frecuente, en este caso simbolizando el caos. Evidentemente, no es esta la intención de *The King of Jazz*, pero sí acercarse a ese ambiente irreal e hipnótico. La puesta en escena del número final, “The Melting Pot of Music”, resulta también significativa en otro sentido: las descomunales columnas recuerdan claramente a las columnas de luz del final de *Olympia II* (1938), con lo que aparece otra conexión más UFA-USA, de las que ya hemos hablado en el apartado anterior.

¹¹ KRACAUER, Sigfried: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Ed. Paidós, 1995, p. 74.



Comparación entre el final de *The King of Jazz* y las columnas de luz de *Olympia II*

Pero el primer musical que emplea el color de un modo acertado y vistoso no llega hasta 1939 con *The Wizard of Oz*. Las fuertes tonalidades del país de Oz, con su camino dorado y el verde intenso de las torres de Ciudad Esmeralda, contribuyen a transmitir al espectador la sensación de encontrarse en un mundo irreal en el que todo es posible. En general, tanto los vestuarios como los decorados combinan diseños que están entre las fantasías de los cuentos de hadas y los principados de opereta. No olvidemos sin embargo, que el auténtico protagonista de esta película es el color. Se suceden los momentos en los que se busca impresionar al espectador poniendo énfasis en él. Así, desde que Dorothy abre la puerta de la casa y sale repentinamente de su mundo gris, hasta el omnipresente verde en el interior de Ciudad Esmeralda, pasando por los constantes cambios de tonalidad de la bola de cristal de la bruja o el caballo, así como el humo de colores que rodea al Mago de Oz.



The Wizard of Oz: el país de Oz en resplandeciente tecnicolor, ante la asombrada mirada de Dorothy

En este mundo de fantasía *naif* sorprende la aparición de algunos elementos fuera de estilo. Así, el corredor de bóvedas ojivales que conduce hasta el mago nos introduce en un mundo de ensoñación, o más bien de pesadilla, que se corresponde con las sensaciones que están experimentando los personajes.



The Wizard of Oz: corredor de bóvedas ojivales, elemento expresionista dentro de la ensoñación.

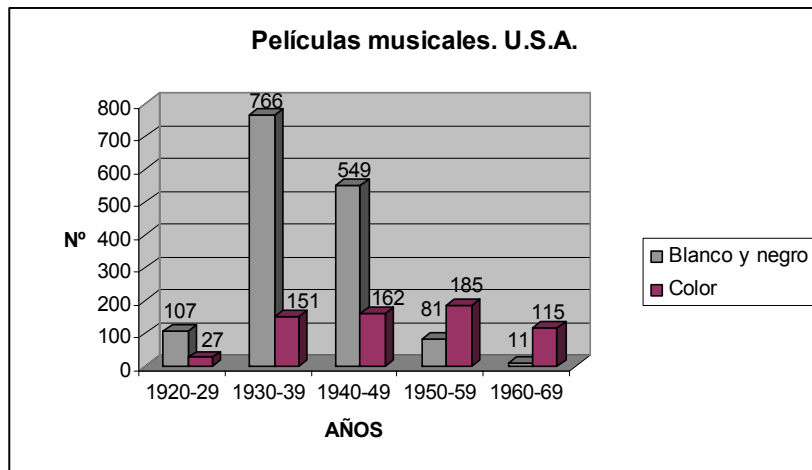
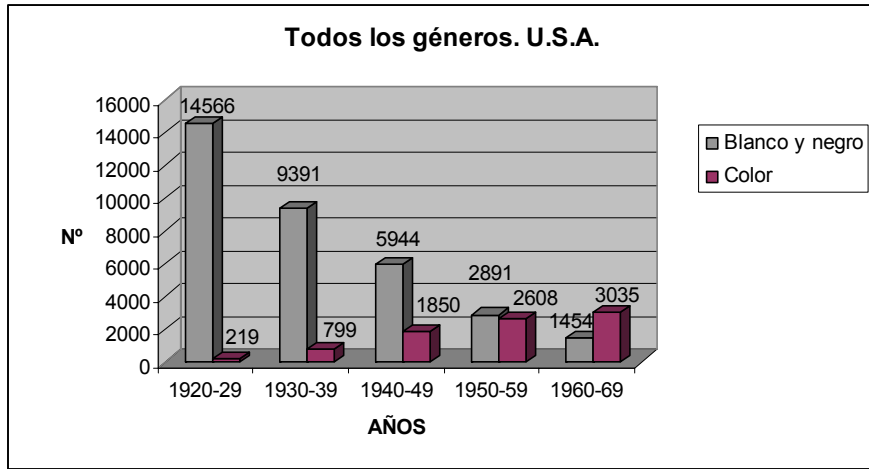
En esta línea se halla también la aparición de los círculos concéntricos, asociados habitualmente con la hipnosis, que anuncian el regreso de Dorothy a la consciencia. Por otra parte, resulta aún más chocante la inserción de elementos escenográficos futuristas, como es la máquina del falso mago; o dentro del más convencional *art decó*, como las letras del establecimiento *Wash & Brush up co.*



The Wizard of Oz: letreros con caligrafía *art déco* en Ciudad Esmeralda

La analogía existente en esta película entre mundo real = blanco y negro y mundo imaginario = color, se mantiene durante varios años en el cine. El blanco y negro se sigue usando mayoritariamente durante los años cuarenta. En esta década observamos que las películas musicales de tema fantástico recurren cada vez con más frecuencia al color. En principio, nos resulta paradójico asociar la fantasía con el color y la realidad con el blanco y negro, cuando debería ser al revés. Posiblemente la novedad del color y sus tonalidades excesivamente acentuadas contribuyeron a esta singular percepción por parte de los espectadores de los años 30 y 40. Es interesante observar que frente a otros géneros cinematográficos, el uso del color en el cine musical se hace cada vez más frecuente según avanzan los años, de tal forma que en los años 60 apenas hay musicales en blanco y negro, tal y como podemos ver en los siguientes gráficos, que he elaborado a partir de datos procedentes de *Internet Movie Data Base*:¹²

¹² <<http://www.imdb.com>> [Consultado 10 de marzo de 2010]



De este último gráfico extraemos otro dato relevante: la caída del blanco y negro va unida a una decadencia en el género musical: de las 917 películas de los años treinta la producción va descendiendo progresivamente hasta 126 en los años sesenta

Vincente Minnelli

Este uso cada vez más frecuente del color en el cine musical va unido a la creciente introducción de temas fantásticos en el género, de la que hemos hablado anteriormente. Sin lugar a dudas, el realizador que más y mejor ha asociado el género con la fantasía es Vincente Minnelli (1903-1986). Su autobiografía¹³ nos deja testimonio del rechazo que sentía por el cine musical preexistente, al que achaca grandes defectos en la escenografía y la iluminación, a los que se añade el empobrecedor estatismo de la cámara. Cuando es contratado por la MGM dedica sus esfuerzos a dignificar el género, objetivo que consigue, si tenemos en cuenta que es recordado especialmente por las películas musicales.

Una de las transformaciones más interesantes que observamos en los musicales de Minnelli con respecto al cine anterior es la densidad de contenido. Los argumentos no se limitan a narrar una historia convencional en la que insertar diferentes números musicales, como sucedía en las películas de la RKO durante los años 30. Por el contrario Minnelli presenta temas recurrentes que dan coherencia a su producción: el esteticismo, la dualidad entre el mundo de ensueño y el mundo real, la progresiva transformación de los personajes¹⁴... Estas reflexiones hacen que el interés de la película no se reduzca a las intervenciones musicales, sino que todo lo que sucede en ella atrae nuestra atención. Algunas de estas constantes poseen un especial reflejo en la puesta en escena y en el uso del color, fundamentalmente la asociación del rojo a la pasión, la plasmación de mundos irreales y la inspiración en las artes gráficas. Veamos cada una por separado:

En primer lugar, los sentimientos de pasión y deseo, habitualmente identificados con los personajes femeninos, se asocian al color rojo, que hace acto de presencia en formas diversas:

¹³ MINNELLI, Vincente: *Recuerdo muy bien – Autobiografía*, Madrid, Libertarias, 1991, pp. 162 y ss.

¹⁴ McELHANEY, Jose: "Vincente Minnelli", en *Senses of Cinema*, Febrero 2004; <www.sensesofcinema.com> [Consultado 22 de Julio de 2007]

∞ La protagonista lleva un vestido rojo que contrasta abiertamente con el resto de los componentes escénicos. En *The Pirate*, cuando Manuela se acerca a ver el mar y se encuentra con Serafín lleva un vestido rojo con algunas partes blancas. Más adelante, en la escena de la ejecución, el vestido es completamente rojo, destacando frente a las tonalidades oscuras de los demás personajes.



The Pirate: Judy Garland con un vestido rojo contrastando con la oscuridad del resto.

Del mismo modo, en el ballet final de *The Band Wagon* el resplandeciente atuendo rojo de Cyd Charisse aparece de forma repentina al quitarse un abrigo oscuro, tras lo cual inicia una danza de carácter sensual con Fred Astaire. Asimismo, en el ballet de *An American in Paris* las mujeres que acosan a Jerry al comienzo llevan también vestidos rojos. Por último, en *Brigadoon* Fiona lleva también un vestido rojo cuando se despide de Tommy al final del día, color que tiene su reflejo en la camisa interior de éste.



The Band Wagon: Cyd Charisse con un vestido rojo en el ballet final

La precisión visual de Minnelli capta también aquellos momentos en que las cosas no son lo que parecen: se nos haría difícil ver a Gigi con un vestido rojo cuando se resigna a ser la amante de Gaston y salen a cenar a *Maxim's*. Mientras representa a la perfección el papel de cortesana, que finalmente acaba por horrorizar a Gaston, lleva un vestido de noche blanco, que simboliza la frialdad de la decisión que ha tomado.

☞ Aparición repentina de decorados en los que predomina el color rojo. El ejemplo más característico lo encontramos en la ensoñación de Manuela en *The Pirate*. A través de su fantasía, la pelea de Serafín con los guardias se transforma en las hazañas del pirata Macoco, enmarcado en un sangriento fondo que recuerda a los infiernos pintados por El Bosco. Las fogosas explosiones finales, rodeando a los protagonistas, representan la intensificación de ese deseo.

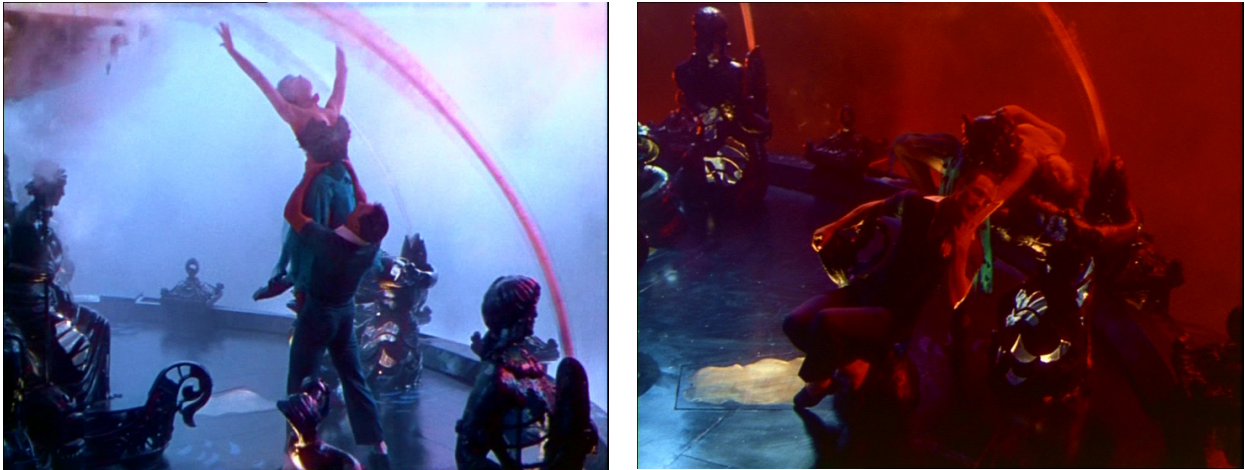


The Pirate: ensoñación de Manuela, colores rojizos que describen su apasionamiento.

Resulta significativo observar cómo Minnelli introduce una secuencia similar años después en *The Band Wagon*, pero con significado diferente. Es el momento en que la pareja protagonista ensaya uno de los números de un pretencioso musical, hasta que una serie de explosiones incluidas en la escenografía les impide continuar. Teniendo en cuenta que es una parte que trata del apasionamiento de los personajes, la aparición ridiculizada de este mismo recurso escénico bien puede considerarse una auto-parodia o incluso una autocrítica de Minnelli, con respecto al excesivo colorido de sus escenografías.

También en *The Band Wagon* hay un momento en que se escogen decorados de color rojo, pero con un significado diferente. En una de las secuencias iniciales los protagonistas hablan sentados en los decorados rojos de la obra que se acaba de representar, mientras la personalidad del director se va imponiendo a los demás. En este caso la elección chocante del colorido se identifica con la extravagancia artística de Jeffrey Cordova.

∞ El uso de luces rojas, especialmente en las escenas de ballet, tiene una finalidad similar. Un ejemplo característico es el número final de *An American in Paris*: los dos protagonistas bailan al son del *blues* sobre la fuente, en un ambiente dominado por el color azul. En los momentos en que la coreografía se vuelve más intensa, la iluminación adquiere súbitamente una febril tonalidad roja.



An American in Paris: Danza del *Blues* en la fuente: Tonalidades azules frente a rojas.

En *Gigi* observamos una utilización peculiar de este recurso: en “I Remember It Well”, Honoré y madame Álvarez recuerdan su antiguo amor enmarcados en un progresivo crepúsculo rojizo.



Gigi: "I Remember It Well"

En segundo lugar, Minnelli hace uso del recurso onírico para introducir los números musicales más espectaculares. Como ya hemos comentado anteriormente, el situar la actuación dentro de un estado de inconsciencia o ensoñación de alguno de los personajes permite el despliegue de una amplia libertad escénica, en la que se suceden extravagantes escenarios entre estallidos de color. Aunque no se debe de pasar por alto el hecho de que estas secuencias no están encajadas de modo artificial, no son una simple excusa para dar paso al espectáculo. Su aparición responde a momentos de intenso conflicto interno del protagonista. Así, el ballet final de *An American in Paris* surge como expresión de la insostenible tensión de Jerry por no conseguir a Lisa. El ya comentado ballet de Gene Kelly en *The Pirate* muestra la mezcla de desconcierto y pasión pueril de Manuela; el sueño de Fred Astaire en *Yolanda and the Thief*, exterioriza los remordimientos e inseguridades del protagonista ante el fraude que está cometiendo.

La introducción de números espectaculares no es una novedad: ya podemos verlos en las películas de Busby Berkeley. Pero Minnelli les da otra dimensión visual

ayudándose del color. Mientras en *Gold Diggers of 1933* o *Footlight Parade* el impacto se consigue mediante sorprendentes agrupaciones de las masas corales, en los ballets oníricos de Minnelli el color es el centro de todo. El espectador es sorprendido constantemente por inesperados cambios de tonalidad. Así puede verse en el ballet onírico de *Yolanda*, cuando las telas azul celeste aprisionan a Fred Astaire; o en *An American in Paris*, en los múltiples contrastes entre escenas sombrías y coloristas. Minnelli imita aquí un recurso que existía ya durante los primeros pasos del cine en color: muchos de los primeros musicales eran en blanco y negro, pero introducían el color en las escenas musicales. Él mismo se muestra consciente de la efectividad del procedimiento en su etapa teatral, cuando se encarga de la escenografía de las *Ziegfeld Follies* de 1935: el espectáculo estaba pensado como una serie de números musicales en “blanco y negro” que desembocaban en una apoteosis colorista final¹⁵.

Dentro de esta tendencia a plasmar ambientes irreales hay dos casos que sorprenden especialmente, debido a que se sitúan en contextos relativamente realistas. En *Meet me in St Louis* la celebración de Halloween contrasta abiertamente con el resto de la película. La iluminación se vuelve repentinamente sombría; los niños juegan en la hoguera haciendo siniestros comentarios; la aparición repentina de las dos hermanas hace que todos se queden expectantes; una de ellas lleva un tricornio y la máscara de una calavera. No cabe duda de que Minnelli se inspira aquí en la escena de la fiesta de *The Phantom of the Opera* (1925). Por unos momentos, una comedia amable e ingenua se transforma en una película de terror.

¹⁵ MINNELLI, *Op. cit.*, p. 120.



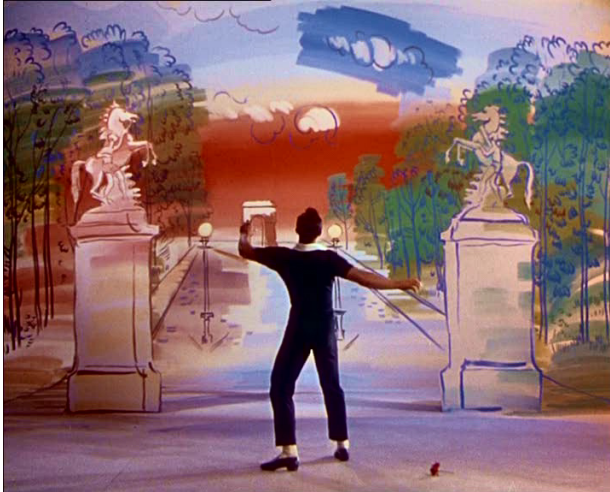
Meet me in St. Louis: Escena de Halloween



The Phantom of the Opera (1925): Aparición de la Muerte Roja en la fiesta.

Por otro lado, en *Brigadoon* existe una dualidad entre el mundo de ensueño del pueblo fantasma y la ciudad de Nueva York. Paradójicamente, la descripción de la metrópoli es la que nos sumerge en un opresivo delirio: después de un violento plano en picado la cámara recorre una cafetería atiborrada de gente, llena de ruido en la que hay un movimiento constante de personas entre la multitud. Los personajes hablan y gesticulan sin parar: maquiavelismo, materialismo, frivolidad... Después de estar en *Brigadoon*, los dos protagonistas perciben el mundo en que siempre han vivido como una angustiada pesadilla.

En tercer lugar, la pasión de Minnelli desde joven por las artes plásticas queda patente al constatar que muchos de los diseños escenográficos intentan rendir homenaje a algún pintor o ilustrador. Así, el ballet final de *An American in Paris* comienza en un decorado que recuerda claramente a las acuarelas de Dufy.



An American in Paris: Comienzo del ballet

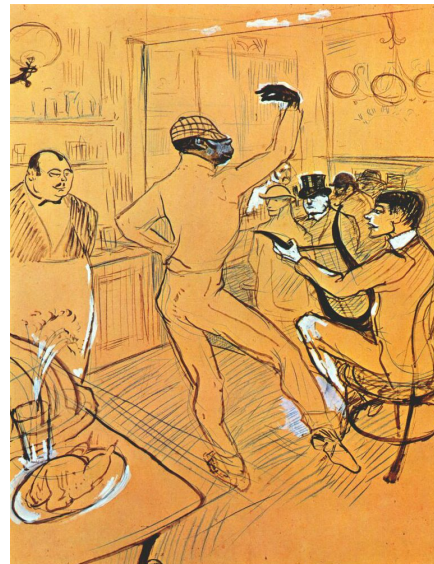


Raoul Dufy: *Le Casino*

Más adelante, a ritmo de *Charleston*, vemos bailar a Gene Kelly como *Chocolat*, uno de los personajes pintados por Toulouse Lautrec.

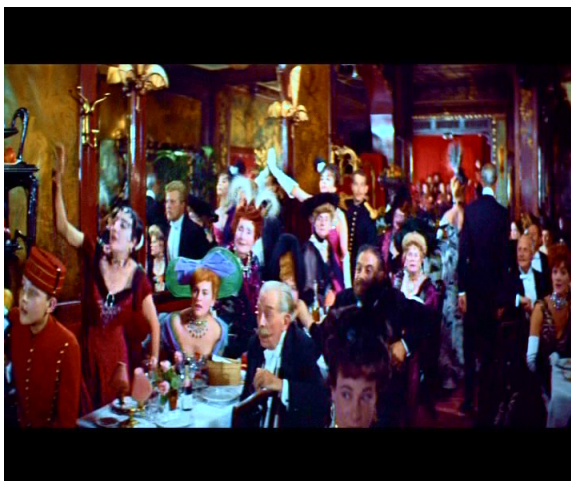


An American in Paris: Gene Kelly bailando el Charleston



Henri Toulouse Lautrec: *Chocolat dansant*

En *Gigi*, el estilo del caricaturista Sem (Georges Goursat) (1863-1934) se observa en las ilustraciones que acompañan a los títulos iniciales, así como en los personajes que frecuentan *Maxim's*.



Gigi: Fiesta en Maxim's



Sem: *Hotel de Paris*

Por otra parte, los episodios en la playa de Trouville poseen una estrecha similitud con algunas escenas pintadas por Eugene Boudin (1824-1898). Y no olvidemos el apartamento de Honoré, decorado en el más sofisticado *Art Nouveau*.



Gigi: Playa de Trouville



Eugene Boudin: *Tempête à l'approche*

Notemos que en ambos casos, Minnelli no selecciona artistas al azar, sino que trata de ambientar la época y el lugar en que se desarrolla la acción. Aquí concretamente se asocia París, bien a principios de siglo, bien en la época actual, con el Impresionismo. Otras veces la elección se inclina hacia tendencias más vanguardistas, tal y como vemos en el ballet surrealista de *Yolanda and the Thief* (1945). La parte central se desarrolla en unos decorados que son una evidente imitación de la pintura de Dalí. Recordemos la colaboración directa del genial pintor surrealista con Hitchcock en *Spellbound*, para quien diseñó los decorados de la escena del sueño. Significativamente, esta película data también de 1945, hecho que nos lleva a pensar en la influencia visual que tuvo la visita del artista a Hollywood durante los años 40. No de forma gratuita Minnelli definió las extensas escenas del sueño de Fred Astaire en *Yolanda* como “el primer ballet surrealista de la historia del cine”.¹⁶



Yolanda and the Thief: Luz de ocaso en el ballet surrealista

¹⁶ MINNELLI, Vincente: *Op. Cit.*, p. 224



Yolanda and the Thief: Ballet surrealista. Decorado de inspiración daliniana

A lo largo de la era del musical clásico, la escenografía ha cobrado una enorme importancia. En muchas ocasiones ha oscurecido el resto de elementos. Por ejemplo, en “The Shadow Waltz” (*Gold Diggers of 1933*), los diseños coreográficos de Berkeley hacen que el resto de elementos pase a segundo plano. Por el contrario, en las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers la escenografía sirve de telón de fondo a los virtuosísticos pasos de ballet de la pareja y a las magistrales melodías de Gershwin, Berlin o Porter. En los musicales de los años 50, especialmente los dirigidos por Minnelli, todos los elementos se unen para crear una obra maestra total. En *An American in Paris*, tanto la música de Gershwin, como las actuaciones de Gene Kelly y Leslie Caron, como los coloridos y rutilantes escenarios de Minnelli, son componentes de primer orden.

Asimismo, mientras en los años 30 las escenografías son un reflejo del estilo decorativo en boga durante aquella década (el *art decó*), a partir de los años 40 se produce una recreación de elementos del pasado, bien de la escenografía de las *Ziegfeld Follies*, de las primeras películas musicales (como en *Singin’ in the Rain*) o de diferentes elementos artísticos, como sucede con Minnelli al inspirarse en

Boudin, Toulouse Lautrec o Salvador Dalí al diseñar los decorados de sus fantasiosas y visuales realizaciones.

Una vez hecha esta breve apreciación del componente estético en el cine musical, pasaremos a estudiar la música en sí, tomando en consideración tanto la variedad estilística a lo largo de los años como la funcionalidad de los números musicales, cuestiones que ocuparán los capítulos 3 y 4.

CAPÍTULO 3

DIVERSIDAD DE ESTILOS MUSICALES

INTRODUCCIÓN

El musical se desarrolla dentro de un contexto comercial, dirigido al mayor número de espectadores posible. No nace como un estilo de élite, sino como un espectáculo de masas. En consecuencia, la música no posee rasgos tan artificiosos como en la ópera, sino que es mucho más sencilla y comprensible para un amplio público en un contexto determinado. Debido a esta simplificación, se tratará de sacar el mayor partido a los medios musicales de los que se dispone. Una de las formas de hacerlo es combinar los diversos estilos disponibles, con el propósito de ambientar o “pintar” musicalmente un contexto, una colectividad o unos personajes determinados.

El medio cultural en el que se origina la comedia musical favorece esta situación. Recordemos que la Nueva York de principios del siglo XX es un hervidero de culturas: inmigrantes procedentes de Rusia, Italia, Irlanda.... Coincidían en las calles de la ciudad, intercambiando, premeditadamente o de forma espontánea, diferentes manifestaciones artísticas, ideológicas y culturales. Los espectáculos de vodevil de los primeros años del siglo importan al nuevo continente los rasgos característicos de diversas nacionalidades, en combinación con la cultura autóctona, de la cual, a pesar de su origen diverso, todos se sienten orgullosos. Recordemos en este sentido el militante patriotismo del compositor de origen ruso Israel Balin, más adelante conocido como Irving Berlin, especialmente reflejado en las canciones escritas durante las dos guerras mundiales; patriotismo que fue aún

mayor cuando la revolución bolchevique de 1917 acabó con el gobierno de los zares y todos los inmigrantes rusos en Norteamérica eran vistos como sospechosos de sedición¹. Recordemos en este sentido canciones como “How I Hate To Get Up In The Morning”, donde refleja, de un modo amable, su malestar con la vida castrense durante su periodo de instrucción en 1918; o “God Bless America”, de la misma época, que igualó en importancia durante décadas al himno de los Estados Unidos; o las numerosas canciones militares escritas durante la segunda guerra mundial y agrupadas en el espectáculo *This is the Army* (1943), protagonizado por componentes del ejército y concebido para levantar la moral de los soldados en plena guerra mundial.

Una fiel representación de aquellos *shows* étnicos aparece en *The Godfather II* (1974) cuando el joven Vito Corleone acude a un espectáculo de variedades en el barrio italiano de Nueva York: después de un número de baile con la isla de Manhattan como decorado, una pareja de actores introduce una escena melodramática en italiano, con aria de *bel canto* incluida.

El crisol de culturas del que ya hemos hablado en el capítulo anterior es la base estilística del musical. Las diversas etnias de la ciudad de Nueva York de algún modo querían verse representadas cuando acudían al teatro. Necesitaban que el espectáculo les recordara sus lugares de origen mientras se adaptaban a las costumbres de un país extranjero al que habían llegado con una optimista mentalidad de progreso y prosperidad. La escena de *Delicious* (1931) en que la protagonista imagina el recibimiento que va a tener al desembarcar en Nueva York, es una muestra de esta concepción: toda la ciudad, incluida la estatua de la Libertad, le da la bienvenida cantando “Welcome To The Melting Pot”. No olvidemos tampoco el dilema que se le presenta a Al Jolson en *The Jazz Singer* (1927): ¿debe cantar en el espectáculo o en la sinagoga? Al final queda la idea de que no son dos terrenos enfrentados, sino diferentes pero no por ello incompatibles. Temáticas similares se mantienen aún en los años 40 en películas

¹ FURIA, Philipp: *Irving Berlin, a life in song*. New York, Schirmer Books, 1998, cap. 4: “A pretty girl is like a melody”, pp. 67-86.

como *The Dolly Sisters* (1945), en donde refleja la existencia de músicos rusos que trabajan en EEUU.

Aparte de este clima cultural, la mayor parte de los *songwriters* del periodo procedían de familias inmigrantes. Pasaron por lo tanto su infancia en las calles de Nueva York en contacto con una multitud de estilos musicales. Es el caso de George Gershwin, que pasó sus primeros años como un niño de la calle, al borde de la delincuencia juvenil; o Irving Berlin, que desde muy temprana edad se vio obligado a trabajar para subsistir, debido a la precaria situación económica familiar. El mosaico de melodías que estos compositores en potencia percibían se mezclaba en su mentalidad creativa con otros factores como la música judía, especialmente detectable en las canciones de Irving Berlin, o la formación clásica de corte posromántico que se puede rastrear en la producción de Gershwin².

A principios del siglo XX la música popular se difunde sobre todo a través de la venta de partituras en las tiendas de Tin Pan Alley, en Nueva York, en donde un pianista interpretaba las canciones para que los compradores potenciales se interesaran por ellas. Precisamente, el primer empleo de Gershwin fue como pianista en uno de estos locales, hecho que le permitió conocer a la perfección las formas de componer que el público demandaba. Una de las canciones que marcará un importante giro estilístico, con una importante proyección de futuro será “Alexander’s Ragtime Band” (1911), de Irving Berlin. En ella se adivina la presencia de ritmos propios del *ragtime*³, especialmente en el acompañamiento, consistente en la alternancia de notas y acordes con un pulso constante de negras.

² Los diseños melódicos “orientales” se perciben, por ejemplo en la sección central de “Top Hat, White Tie and Tails”, de Irving Berlin, como más adelante veremos; mientras que la mezcla de música popular y música de concierto se observa claramente en la producción sinfónica de Gershwin: *An American in Paris*, *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F*.

³ Recordemos que en sus orígenes el *ragtime* es una composición para piano, surgida en los núcleos de población negra a finales del siglo XIX, consistente en un acompañamiento con ritmo constante, alternando notas y acordes, en imitación de la sección de percusión de las marchas militares, mientras que la melodía contrasta esta regularidad con un ritmo sincopado. Se suele considerar uno de los precedentes del *jazz*.

Scott Joplin - "Maple Leaf Rag"⁴

Tempo di marcia.



El acompañamiento realiza un ritmo regular y constante, mientras que la melodía está sincopada

Irving Berlin- "Alexander's Ragtime Band" (1911)⁵

CHORUS

Musical score for Irving Berlin's "Alexander's Ragtime Band". It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a regular, steady rhythm, while the vocal melody is syncopated. The lyrics are: "Come on and hear,..... Come on and hear..... Al - ex - an - der's rag-time band,..... Come on and hear,..... Come on and hear,..... It's the best band in the".

Come on and hear,..... Come on and hear..... Al - ex - an - der's rag-time band,..... Come on and hear,..... Come on and hear,..... It's the best band in the

Como en el *ragtime*, el acompañamiento hace un ritmo regular y constante. En la melodía encontramos ritmos sincopados.

⁴ JOPLIN, Scott: "Maple Leaf Rag"- *Joplin Ragtimes für Klavier* (Vol. I), Leipzig, Edition Peters, 1977, pp. 6-9.

⁵ BERLIN, Irving: "Alexander's Ragtime Band"-New York, Ted Snyder Co, 1911.

Aunque no generaliza el uso del ritmo sincopado de las décadas posteriores, esta canción apunta ya hacia una tendencia que será imitada, corregida y ampliada ininidad de veces. Asimismo, se va consolidando la estructura formal en una estrofa a la que sigue un estribillo con forma AABA. El uso de acordes disminuidos, aumentados, extraños a la tonalidad, es otro hecho que se va afianzando a lo largo de estas décadas. Todo ello constituye eso que podemos llamar “canción moderna” o “canción americana”. La canción de Gershwin “The Real American Folk Song” (1918) explica en el estribillo en qué consiste ese nuevo estilo que cada vez se introduce con más fuerza:

*The real American folk song is a rag
A mental jag
A rhythmic tonic for the chronic blues.
The critics called it a joke song, but now
They've changed their tune
And they like it somehow.
For it's inoculated
With a syncopated
Sort of meter,
Sweeter
Than a classic strain*

La auténtica canción folk americana es un *rag* /una inyección mental / un tónico rítmico para la depresión crónica / Los críticos dicen que es una canción de broma, pero ahora / Han cambiado su tonada / y les gusta algo / Pues lleva inoculado / un tipo de métrica / sincopada / más dulce / que el fraseo clásico.

Notemos, por una parte que define la canción americana como un *rag*, es decir, un *ragtime*. Por otra parte explica características técnicas: su ritmo sincopado (*it's inoculated with a syncopated sort of meter*); su labor de refinamiento de la irregularidad del blues (*a rhythmic tonic for the chronic blues*). Asimismo, hace referencia a la fría acogida inicial que tuvo (*The critics called it a joke song*), para luego ser aceptada (*..but now, they've changed their tune and they like it somehow*).

Otras muestras de este estilo, ya consolidado en las décadas posteriores, son “I got Rhythm” de Gershwin, “Let’s Misbehave” de Cole Porter o “Cheek to Cheek” de Irving Berlin.

Junto al estilo sincopado del *ragtime*, otra música que empieza a invadir las editoriales de partituras durante los años 20 es el *blues*. Surgido como un lamento de la población negra, segregada a finales del siglo XIX en EEUU, sus rasgos comienzan a proliferar en la música ligera. Tanto la estructura en tres frases con alternancia de los acordes de tónica, subdominante y dominante, como los giros melódicos propios de la escala de *blues*, están cada vez más presentes en las canciones.

Estructura del *blues*

	Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
Frase 1	Tónica (I)	Tónica (I)	Tónica (I)	Tónica (I)
Frase 2	Subdominante (IV)	Subdominante (IV)	Tónica (I)	Tónica (I)
Frase 3	Dominante (V)	Subdominante (IV)	Tónica (I)	Tónica (I)

Escala de Blues



Los compositores de musicales, tanto de Broadway como de Hollywood, también introducen estos rasgos: así lo vemos en “Yankee Doodle Blues” o “The Half Of It Dearie, Blues”, pertenecientes a producciones teatrales de Gershwin, como en “Never Gonna Dance”, compuesta por Kern para la película *Swing Time*, de la que más adelante hablaremos.

Así pues, la frescura de estos elementos de la música popular neoyorquina se une al prestigio de la tradicional opereta europea. De esta mezcla surge un estilo fusionado que dará más importancia a lo moderno o a lo tradicional según los casos y que será el protagonista del naciente género musical en el cine.

LOS PRIMEROS MUSICALES (1927-1933)

El nacimiento del cine musical coincide, lógicamente, con el surgimiento del cine sonoro en 1927 con *The Jazz Singer*, la primera película con partes sonoras que adquiere cierto nivel de difusión⁶. La primera década de vida del género supone la coexistencia de películas de muy diversa índole. Unas presentan una vinculación estrecha con la tradicional opereta: *The Song of the Flame* (1930), *The Merry Widow* (1934), *Naughty Marietta* (1935). Ritmos de vals, baladas líricas y escenas corales ambientan historias en reinos exóticos o legendarios. Otras se hallan más cerca de la estética típicamente americana, utilizando los recursos de la canción moderna: *The Jazz Singer* (1927), *Broadway Melody of 1929*, *Gold Diggers of 1933*, todas ellas clasificables dentro de esos *show musicals*⁷ que muestran la vida cotidiana del mundo del espectáculo y en donde todos los números musicales están insertados de la forma más realista: son simplemente las actuaciones de los protagonistas en el teatro.

The Jazz Singer muestra ya en una misma canción dos estilos diferentes. Jackie (Al Jolson) canta a su madre “Blue Skies” de dos formas diferentes: primero de modo pausado, después sincopada y frenética, haciendo uso del *stride piano*⁸, mostrándole así cómo suena la música moderna.

En algunas películas ya se puede observar la voluntad de colocar estilos diferentes para determinados momentos. *Madam Satan* (1930), la excéntrica

⁶ Recordemos que desde 1919 se habían realizado diversos experimentos para introducir sonido en el cine. Baste nombrar la cinta recientemente descubierta, fechada en 1923, en donde se grabó a Concha Piquer cantando una canción para los estudios de Hollywood - <http://www.rtve.es/noticias/20101103/2-rescata-primer-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml> (consultada el 3 de octubre de 2012)

⁷ ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987, p. 200 y ss.

⁸ Forma de tocar el piano que surge en el entorno de Harlem entre 1910-1920. Consiste en exagerar el estilo típico del *ragtime*, añadiendo octavas y acordes con más de tres notas al acompañamiento, con lo cual el efecto resultante es más “agresivo”.

producción de Cecil B. de Mille, muestra una preferencia por la canción moderna: así puede verse cuando Trixie (Lilian Roth) canta “Low Down”. Sin embargo, la escena que más nos interesa es la larga secuencia de la fiesta en el Zeppelin. Después del “Cat-walk” inicial, una parodia de *cakewalk* interpretada por los invitados que suben al dirigible acompañados de mujeres disfrazadas de gatas, tiene lugar un extravagante “ballet mecánico”, acompañado de una partitura que combina la música sinfónica con algunos toques futuristas, por ejemplo, los diseños rítmicos que acompañan los movimientos cibernéticos de los intérpretes y las órdenes que la Electricidad personificada transmite desde los rayos que salen de sus dedos⁹. De este modo, ejecutan una coreografía que intenta simbolizar el movimiento de una dinamo. Ya hemos comentado en el capítulo anterior cómo el conjunto coreográfico se funde con la imagen de una imposible dinamo, concebida por la desbordante imaginación de Cecil B. de Mille. Todo ello sirve de perfecto telón de fondo para los extraños disfraces de los invitados y la extravagante subasta de mujeres que viene a continuación.

Una película no muy conocida actualmente es *Delicious* (1931), con partitura original de Gershwin. En ella también coexisten estilos diversos, algunos de ellos muy vinculados a la idea del “crisol del culturas”, concepto de uso habitual en los círculos neoyorquinos de principios de siglo y del que ya hemos hablado en el capítulo 1. Observamos que en las diversos números musicales los ritmos sincopados e irregulares no tienen mucha presencia: tanto en “Blah, blah, blah”, como en “Delishious”, como en “Somebody from Somewhere”, predomina la regularidad rítmica, propia de la canción tradicional.

⁹ Ya he hecho referencia a este ballet, reproduciendo algunas imágenes, en el capítulo 2.

“Delishious”- Inicio del estribillo¹⁰:

The image shows a musical score for the beginning of the chorus of "Delishious". It features a vocal line and a piano accompaniment. Above the vocal line, several guitar chords are indicated: Bb7, Cmi. Bbaug. 5, Eb, Cdim. 7, Cmi. 7 open, Bb7, and C7. The tempo is marked as *p-mf a tempo*. The lyrics are: "You're so de-lish-i-ous And so cap-rish-i-ous; I grow am-".

“Katinkitscha”¹¹ muestra, sin embargo, otro estilo. Se trata de un número de vodevil en el que participa la protagonista. En él se representa una escena costumbrista, en la que vemos a un matrimonio ruso que se indigna con su hija por llegar tarde a casa. La canción está construida con los patrones rítmico-melódicos repetitivos propios del folclore ruso¹²:

The image shows a single melodic line for the song "Katinkitscha". The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Ka - tin-kitsch-ka Ka - tin-kitsch-ka Out all night long Ka - tin-kitsch-ka Ka - tin-kitsch-ka now that's was wrong We must find out just what you've done Were you out with the ban-ker's son? We wait-ed up till af-ter three We hope you we-ren't on a spree With a sol-dier boy Oy! Po-pitsch-ka Mo-mitsch-ka Will not sleep a wink-itsch-ka Po-pitsch-ka Mo-mitsch-ka Will not sleep a wink-itsch - ka Think-ing of Ka - tink, Ka tink Ka tink Ka tink Ka tink itsch - ka".

Katinkitschka, has estado toda la noche fuera / Kantinkitschka, eso no ha estado bien / Hemos descubierto lo que has hecho / ¿Saliste con el hijo del banquero? / Te esperamos levantados hasta

¹⁰ GERSHWIN, George: “Delishious”, en *Rediscovered Gershwin*, Warner Bros. Publications Inc, 1991, pp. 236-239.

¹¹ DVD, ejemplo nº 1.

¹² Transcripción propia.

después de las tres / Ojala no te fueras de juerga con un soldado / Papá, Mamá ¿es que no vais a pegar ojo / Pensando en Katinkitschka?

Gershwin evoca de este modo sus raíces familiares, hecho que estará presente en diversas ocasiones: pensemos, por ejemplo, en los números de *The Song of the Flame* (1930), especialmente el que da título a la película. En ella plasma la típica visión romántica del pueblo sojuzgado levantándose contra su opresor, con un tono que recuerda, en el sentido literario, al “Levántate pueblo de Rusia” que mas adelante, en 1938, escribirá Prokofiev para la película de Eisenstein *Alexander Nevsky*.

Prokofiev- “Вставайте, люди русские”, *Alexander Nevsky*

Вставайте, люди русские,
На славный бой, на смертный бой!
Вставайте, люди вольные,
За нашу землю честную!

¡Levántate, oh pueblo ruso! /hacia la gloriosa y mortal batalla! ¡Levántate, oh pueblo libre,/para defender nuestro amado país!

Gershwin- “Song Of The Flame”

*Helpless children of the night
Groping blindly for the right
The flame of Hope is near
What's that light that is beckoning?
Through the night is beckoning
Come, come, come, come!
Take your new day of reckoning
What new fire is enthralling you?
Soul of Russia is calling you
On, on,
Up the hill of hope and glory
Follow, follow the Flame!*

Niños desamparados en la noche / buscando a ciegas lo correcto, / La llama de la Esperanza está cerca / ¿Qué es esa luz que hace señas? / A través de la noche hace señas / ¡Vamos! / Coged vuestro nuevo día para ajustar cuentas / ¿Qué nuevo fuego os embelesa?/ El alma de Rusia os llama / Adelante / Subid a la colina de la esperanza y la gloria / Seguid a la llama.

Gershwin- " Song Of The Flame" ¹³

Help - less chil-dren of the night Grop - ing blind-ly for the right The
 flame of Hope is near What's that light that is beck-on - ning
 Through the night it is beck-on - ning Come, come, come, come Take your new day of
 reck-on - ing What new fire is en - thral-ling you Soul of Rus-sia is cal-ling you
 On on Up the hill of hope and glo - ry Fol - low, fol - low the Flame!

Aquí no vemos ritmos sincopados ni armonías atrevidas, sino homogeneidad rítmica y una fuerte influencia del la canción folklórica rusa, como cabría imaginar. Notemos la similitud entre la melodía inicial y la de "Bydlo", de *Cuadros de una exposición*¹⁴:

Otro momento en que la diversidad estilística está presente en *Delicious* es la obra *New York Rhapsody*, composición instrumental a la que después Gershwin dará forma convirtiéndola en la *Second Rhapsody*. Los delirios de Heather por las calles de una Nueva York expresionista, van acompañados de una música en la combinación de ritmos sincopados y estilo sinfónico que tanta fama dieron al compositor. Es interesante observar que en el desarrollo de la trama se trata de una obra escrita por Sascha, uno de los protagonistas, que se la explica a Heather al piano, identificando cada uno de los motivos con un aspecto de la ciudad de Nueva

¹³ Transcripción propia

¹⁴ Transcripción propia.

York: “las grandes torres más allá de las nubes”, “el surgir de la luz”, “los remachadores”, “la noche”...

En los musicales de la Warner de los años 30, recordados especialmente por las deslumbrantes coreografías de Busby Berkeley, existe también la diversidad de estilos. En *Gold Diggers of 1933* hay ejemplos tanto de canción moderna como de estilos tradicionales. La película se inicia con un desenfadado y a la vez sarcástico número: “We’re In The Money”. Las coristas, encabezadas por una aún poco conocida Ginger Rogers, cantan a la abundancia y al fin de la Depresión, pero no pueden terminar el número porque en mitad de la canción les empiezan a embargar los trajes y los decorados. Harry Warren compuso una melodía pegadiza y “moderna”, con figuraciones sincopadas y acordes alterados:

“We’re In The Money”- Sección B del estribillo¹⁵:

The musical score for "We're In The Money" - Sección B del estribillo is presented in two systems. The first system contains the first line of the chorus, and the second system contains the second line. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The piano accompaniment features a syncopated bass line and a melody in the right hand. The lyrics are: "We nev-er see a head-line 'bout a bread-line, to-day, And when we see the land-lord, we can look that guy right in the eye." The score includes various chords such as Em, Am6, B7, Adim, Em, B7, Am, Em, Bb7, A7, Ab7, and G7.

Por el contrario, la gran escena final, “The Shadow Waltz”, adopta un estilo más propio de la opereta, de mayor adecuación con el ambiente de ensueño que se pretende reflejar:

¹⁵ WARREN, Harry & DUBIN, Al: “We’re In The Money”, New York, Remick music corp, 1933.

“The Shadow Waltz”- Inicio del estribillo¹⁶:

REFRAIN *con espressione*
p-mf a tempo

In the shad - ows, let me come and sing to you,

p-mf a tempo con espressione

La situación se repite en *Footlight Parade* (1933), en donde canciones modernas, como “Shangai Lil”, interpretada por James Cagney en el club nocturno, coexisten con las melodías de opereta que acompañan las fantásticas coreografías de “By A Waterfall”:

“Shanghai Lil” (estilo inspirado en el blues)¹⁷:

I've co-vered ev'-ry lit-tle high-way and I've been climb-ing ev' ry hill ___

I've been look-ing high and I've been look-ing low ___ Look-ing for my Shan-ghai Lil' ___

“By A Waterfall”¹⁸

mp-f a tempo

By a wa-ter fall, ___ I'm call-ing you - oo - oo - oo, ___

We can share it all ___ be-neath a ceil-ing of blue ___

¹⁶ WARREN, Harry & DUBIN, Al: “The Shadow Waltz”, New York, Remick music corp, 1933.

¹⁷ Transcripción propia

¹⁸ WARREN, Harry & DUBIN, Al: “By A Waterfall”, New York, Witmark & sons, 1933.

LA SERIE ASTAIRE - ROGERS

Los musicales de la RKO suponen un paso más en la evolución del musical. Las canciones no se encuentran plenamente subordinadas al mundo del espectáculo y en algunos casos se hallan bastante integradas en el argumento. La serie Astaire – Rogers (1933-1939) contiene auténticas obras maestras escénica y musicalmente hablando. Los escenarios *art-decò* sirven de base a deslumbrantes coreografías, especialmente en los números finales, mientras que las canciones, con gran originalidad músico textual, sirven como magistral comentario a las situaciones que viven los protagonistas. En esta ocasión estudiaremos la variedad de estilos musicales presente en estas producciones. En este sentido, una de sus grandes triunfos es que en todas ellas, las canciones fueron obra de alguno de los grandes *songwriters* del momento:

- *Flying down to Rio* (1933). Vincent Youmans
- *The Gay Divorcee* (1934). Una canción de Cole Porter
- *Top Hat* (1935). Irving Berlin
- *Roberta* (1935). Jerome Kern
- *Follow the Fleet* (1936). Irving Berlin
- *Swing Time* (1936). Jerome Kern
- *Shall we Dance* (1937). George Gershwin.
- *Damsel in Distress* (1937). [Astaire en solitario] George Gershwin.
- *Carefree* (1938). Irving Berlin.
- *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939). Una canción de Irving Berlin y otra de Jerome Kern.

No todas poseen la misma calidad: *Flying down to Rio* y *Roberta* sólo conceden a Astaire-Rogers una importancia secundaria, mientras que *Carefree* y *The Story of Vernon and Irene Castle* no contienen demasiados números musicales. *The Gay Divorcee* es una versión transformada del musical de Broadway, en la que se

suprimieron todas las canciones de Cole Porter excepto “Night And Day”, sustituidas por temas escritos por músicos del estudio. Centraremos nuestra atención en aquellas que tienen una mayor presencia musical y cuya parte musical fue responsabilidad en uno u otro caso, de tres de los grandes *songwriters*: Gershwin, Berlin y Kern.

En *Shall we Dance* el propio argumento muestra la dualidad entre el estilo moderno y el clásico. Petrov, el personaje interpretado por Fred Astaire, es un bailarín clásico que se hace pasar por un ciudadano ruso por razones comerciales. Desde el principio de la película lo vemos interesado por la música moderna americana, ante el escándalo de su mánager, interpretado por el cómico secundario habitual, Edward Everett Horton. La aparición de una bailarina moderna (Ginger Rogers) es la perfecta excusa para que se produzca un antagonismo musical entre ambos, reflejado en algunas de las canciones. Teniendo en cuenta que se había contratado a los Gershwin para esta película, podemos considerar un evidente guiño al público el hecho de que todo se mueva en torno al “matrimonio” entre la música clásica y la música moderna, precisamente el rasgo que define al autor de *Rhapsody in Blue* y asunto muy en boga en los años 30, tal y como muestra el cortometraje de dibujos animados *Music Land* (1935), de la serie *Silly Symphonies*, de Walt Disney.

Antes del primer número, “Slap That Bass”, hay una intervención de Fred Astaire en los momentos iniciales, bailando claqué en su habitación al son del tocadiscos, en donde suena “I’ve Got Beginners Luck”, un tema que aparecerá después. La finalidad de esta escena es mostrar el carácter rebelde del bailarín clásico, atraído por la música moderna. Tiene aquí lugar un diálogo significativo entre Fred Astaire y su agente (Edward Everett Horton), ante la indignación de éste por el baile que está ensayando:

- Ojalá pudiera combinar la técnica del ballet con el calor y la pasión de este sentimiento.
- ¿Qué sentimiento? ¿Esta especie de jazz?
- El jazz acabó con las *flappers*. Esto no es jazz.

El agente utiliza el término *jazz* con un sentido peyorativo, escandalizado ante la música sincopada que escucha y el baile frenético de Fred Astaire. Este le corrige, lo que baila no tiene nada que ver con el *jazz*. ¿Qué se intenta transmitir a los espectadores de 1937 con este comentario? Para responder a este interrogante nos tenemos que preguntar en primer lugar qué se entendía por *jazz* en el periodo. Un artículo aparecido en 1921 en *Ladies Home Journal* es esclarecedor en este sentido. Según la autora el ritmo sincopado por si solo no es *jazz*, sino una característica legítima de la música americana. El *jazz* es una forma de interpretación que distorsiona el ritmo, la melodía y la armonía, produciendo funestas consecuencias en el oyente, hecho del que da pruebas realizadas por diversos científicos¹⁹.

Por lo tanto, la música de *jazz* posee una fuerte carga negativa en la sociedad americana desde que empieza a difundirse; valor que se mantiene todavía en los años 40: recordemos la angustiada pesadilla de James Stewart recorriendo la ciudad de Potterville a ritmo de *jazz* en *It's a wonderful life* (1946).

Astaire corrige a su amigo para que no confunda la música sincopada con el *jazz*, al que considera algo pasado de moda: “el *jazz* acabó con las *flappers*”. Recordemos que *flapper* era el término con que se designaba a las jóvenes “modernas” en los años 20: aquellas que llevaban el pelo corto, vestidos ajustados, largos collares y bailaban a ritmo de *jazz*, sembrando el escándalo entre los sectores más conservadores. En definitiva, los guionistas se cuidan de recalcar que hablar de baile moderno no es hablar necesariamente de *jazz*, que es una tendencia provocadora y trasnochada.

“Slap That Bass” es aparentemente un simple número de divertimento, dotado de gran despliegue escenográfico y sin demasiada conexión con el argumento. Pero si reflexionamos un poco sobre él nos daremos cuenta de que nos ofrece algunos

¹⁹ SHAW FAULKNER, Anne: “Does Jazz put the sin in syncopation?” *Ladies Home Journal*, August 1921, pp. 16-34 <<http://faculty.pittstate.edu/~knichols/syncopate.html>> (consultada el 23 de mayo de 2007)

datos relevantes. Vemos a Fred Astaire que baja a la sala de máquinas a escuchar las canciones de los trabajadores negros: estos cantan la estrofa en un estilo que combina elementos de *work song* (cantan mientras abrillantan la balaustrada) y de *jazz* (imitan el toque *hot* de la trompeta). Es decir, el bailarín clásico, en las más altas esferas del arte, baja a escuchar al “pueblo” como fuente de inspiración. La supuesta contradicción que se presenta con lo dicho unas escenas antes sobre el *jazz* se resuelve musicalmente: la estrofa que cantan los trabajadores lleva un ritmo muy sincopado; el estribillo, cantando por Astaire, es más regular. En épocas posteriores veremos cómo la música clásica tiene una presencia cada vez más importante en algunas producciones, llegando a existir algunos números musicales que no son sino versiones del repertorio de concierto de los grandes compositores. Por ejemplo, Oscar Levant interpretando a Tchaikovsky en *The Barkleys of Broadway* (1949).

“Slap That Bass”- Estrofa:

Musical notation for the verse of "Slap That Bass". The key signature is B-flat major (two flats). The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: Ebm, Gb6, Abm6, Bb7, Ebm, Gb, and F7(b5). The lyrics are: "Zoom - zoom! zoom-zoom! The world is in a mess!". The first two notes of the first measure are marked with a *mu* symbol.

Estribillo²⁰:

Musical notation for the chorus of "Slap That Bass". The key signature is B-flat major (two flats). The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: Ab9, B7, Ab9, and F7. The lyrics are: "Slap that bass, slap it till it's diz - zy, Slap that bass, Keep the rhy - thm bus - y!".

El texto es uno de los tópicos de los números de divertimento: la música pone fin a todos los problemas, con una peculiar alusión a la situación política internacional:

*Dictators would be better off
If they zoom zoom now and then²¹*

²⁰ Ejemplos tomados de *Crazy for you. The New Gershwin Musical Comedy*, 1992, Warner Bros. Publications, pp. 34-38.

²¹ Llama la atención la traducción que muestran los subtítulos en la versión española: “las órdenes serían mejores con este sonido”, en vez de “los dictadores serían mejores...”

“They All Laughed” es el primer número en la película en que actúa el dúo Astaire-Rogers. Comienza como un *show*, interpretado por Ginger Rogers y después se convierte en una danza en la que ambos protagonistas muestran sus divergencias. Uno baila en estilo clásico, la otra claqué, hasta que Astaire acaba adoptando el estilo de Ginger Rogers. Con ello se produce una materialización en el campo de la música y la danza de la dualidad hombre-mujer típica de gran número de películas musicales²².

Más adelante la incipiente conciliación que se adivina al final del número vuelve a convertirse en distanciamiento en el dúo “Let’s Call The Whole Thing Off”²³. Esta vez la discordia se consigue a través de medios literarios. El texto de Ira Gershwin toma, como punto de partida, palabras que se pronuncian de forma diferente, a las que George añade una melodía reiterativa formada por un salto de 5ª descendente²⁴:

I say ny - ther Ee ther Eye-ther nee-ther ny -ther let's call the whole thing off
I say awf - ter laugh-ter lawf-ter af -ter awf-ter let's call the whole thing off

Notemos, sin embargo, que al no cambiar el motivo melódico para una y otra palabra remite implícitamente a un punto de conciliación: las dos se cantan con la misma música, las dos son iguales. Después veremos otro factor que invita a la unión en este dúo, pero fijémonos ahora en los rasgos que implican separación. La canción es interpretada primero por Fred Astaire y después por Ginger Rogers; el contenido del texto es similar, cambiando únicamente las palabras que crean la dualidad:

Fred Astaire:

*You say either and I say either,
You say neither and I say neither
Either, either Neither, neither
Let's call the whole thing off.*

Ginger Rogers:

*You say laughter and I say larfter
You say after and I say arfter
Laughter, larfter after arfter
Let's call the whole thing off*

²² Esta dualidad ha sido definida por ALTMAN, Rick: *Op. Cit.*, pp. 28-58

²³ DVD, ejemplo nº 2.

²⁴ Transcripción propia

Fred Astaire

Tú dices “cualquiera” y yo digo “cuarquiera” / Tú dices “ninguno” y yo digo “nenguno” / “Cualquiera”, “cuarquiera”, “ninguno”, “nenguno” / Dejemos todo esto.

Ginger Rogers

Tú dices “risa” yo digo “guisa” / Tú dices “después”, yo digo “adespués” / “risa”, “guisa”, “después”, “adespués” / Dejemos todo esto.

No sucede aquí como en otras ocasiones, en las que cada uno canta una antítesis de lo que hace el otro, sino que un solo personaje crea la confrontación al insistir en las palabras mal pronunciadas. Fijémonos también que en ningún momento cantan los dos a la vez, reforzando así el concepto de desunión.

El número final, “Shall We Dance”, es una síntesis de la idea principal de la película: la unión de lo clásico y lo moderno. Comienza con una larga secuencia de ballet, a la que sigue la canción que da título a la película. Como “Slap That Bass”, el contenido es la glorificación de la música y la danza, como medios de alcanzar la felicidad. La parte clásica es un arreglo de temas ya escuchados: “They Can’t Take That Away From Me”, “Let’s Call The Whole Thing Off” Y “They All Laughed”. Después Fred Astaire cambia su atuendo “ruso” por el tradicional *frac* e inicia la parte moderna, “Shall We Dance”, en un estilo abiertamente sincopado y acompañado de claqué. El número y la película finalizan con la pareja protagonista cantando inesperadamente un verso de “They All Laughed”, la otra canción que une lo clásico y lo moderno. Los decorados aparatosos, las numerosas bailarinas, la extensa duración del número, responden a una práctica habitual en las películas Astaire-Rogers, en donde se reserva el momento más espectacular para el final²⁵; costumbre que a su vez procedía de las revistas de Broadway, especialmente las *Ziegfeld Follies*.

También con música de Gershwin, *A Damsel in Distress* es una adaptación de la novela escrita por P. G. Wodehouse en 1919²⁶. El protagonista es también Fred Astaire, pero esta vez sin Ginger Rogers. Ésta es sustituida por Joan Fontaine, que

²⁵ Por ejemplo: En *The Gay Divorcee*, “The Continental”; en *Top Hat*, “The Piccolino”; en *Follow the Fleet*, “Let’s Face The Music And Dance”.

²⁶ WODEHOUSE, P. G: *A Damsel in distress*;

< <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/dmsnd11.txt> > (consultado el 6 de febrero de 2009)

no sabía cantar ni bailar. Por ello no existe un dúo de bailarines, como era habitual. La contrapartida musical de Astaire corrió a cargo de la pareja cómica formada por Gracie Allen y George Burns, que consiguieron el beneplácito de éste al presentarle un antiguo número de vodevil, consistente en un baile con cepillos, que después se incluiría en la película²⁷. En esta ocasión el argumento habla de un exitoso actor americano (Fred Astaire) que se encuentra en Londres, asediado por las admiradoras. Aquí conoce casualmente a Lady Alice (Joan Fontaine), una joven aristócrata que huye de las anticuadas costumbres de su tía. Junto a ellos, el agente publicitario y su secretaria (George Burns y Gracie Allen), que encarnan a los secundarios cómicos. La acción se desarrolla en la campiña inglesa y en una lujosa mansión, con un intermedio en un extravagante parque de atracciones. Este contexto, muy diferente al de las anteriores películas de Fred Astaire, da lugar a la introducción de estilos musicales diferentes. En este sentido observamos cómo la idea central de la película no es tan conciliadora como en *Shall we Dance*. Si entonces acudíamos a un “matrimonio” entre la música moderna y la clásica, aquí estamos ante una glorificación de aquella en detrimento de otros estilos.

Gershwin contrastó los números musicales en su estilo habitual con otros inspirados en el *folk* inglés, destinados a ambientar las escenas desarrolladas en la mansión. Ya hemos comentado en el capítulo dedicado a la escenografía el contraste existente entre la oficina del agente publicitario y el parque de atracciones, muy *art déco*, con los interiores de la mansión y la casa en que se alojan los protagonistas, decorados en un estilo “neomedieval”. Es decir, existe una dualidad estilística tanto en la música como en la puesta en escena. Aunque no siempre hay una correspondencia exacta (p.ej: “Put Me To The Test”), las canciones *folk* se escuchan siempre en el interior de la mansión.

La primera intervención musical es “I Can’t Be Bothered Now”, en el que Fred Astaire baila mientras los coches pasan alrededor suyo. Escrito en un estilo moderno, muestra el tema recurrente de la música como salvación:

²⁷ WOOD, Ean: *Op. Cit*, cap. 13: “Hollywood”, pp. 219-246.

*My bonds and shares
May fall downstairs
Who cares, who cares
I'm dancing and
I can't be bothered now*

Mis bonos y acciones / pueden desplomarse escaleras abajo / ¿A quién le importa? / Estoy bailando / y no puedo ser molestado ahora.

La aparición de “música concreta” en los motores y las bocinas de los coches recuerda a los recursos empleados en la sala de máquinas del barco en *Shall we Dance*; y más aún, a la descripción de las calles de París que el mismo Gershwin hace al principio de *An American in Paris* (1928)²⁸, cuya orquestación requiere bocinas de taxi. Recurso procedente de las vanguardias futuristas de los años 20 y 30, ya presentes en compositores como Arthur Honegger (*Pacific 231* imita el ruido de una locomotora) o el excéntrico Erik Satie en su ballet *Parade*, que introduce una máquina de escribir y una sirena dentro de la plantilla orquestal.

The “Jolly Tar And The Milkmaid” supone un total cambio de estilo. Se trata de una composición a varias voces, interpretada por un coro en la mansión, entre cuyos miembros se introduce furtivamente Fred Astaire. Es una obra inusual en la producción de Gershwin, especialmente dentro de sus colaboraciones para el cine. Y ello es debido a que recrea los rasgos de las baladas *folk* inglesas. Es muy posible que tanto compositor como letrista se inspirasen en colecciones como la de Cecil Sharp²⁹ o en publicaciones del siglo XVII, como las diversas compilaciones de Ravenscroft o *The English Dancing Master*, de Playford. En ellas aparecen elementos de la música popular que Gershwin toma al escribir esta canción. En primer lugar el tema, que es el típico diálogo de seducción entre un forastero y una doncella, al estilo de la balada “Yonder Comes A Corteous Knight”³⁰:

²⁸ Recordemos que en 1951 Minnelli toma este poema sinfónico como base para la película del mismo título.

²⁹ SHARP, Cecil J: *English folk songs, collected and arranged with pianoforte accompaniment by Cecil J. Sharp*, London: Novello, 1916.

³⁰ RAVENSCROFT, Thomas: *Deuteromelia, Or The Second part of Musicks melodie*, London, Thomas Adams, 1609

*Yonder comes a courteous knight,
Lustely raking ouer the lay;
He was well ware of a bonny lasse,
As she came wandring ouer the way.
Then she sang downe a downe, hey downe derry
'Toue you speed, fayre lady,' he said,
'Among the leaues that be so greene;
If I were a king, and wore a crowne,
Full soone, fair lady, shouldst thou be a queen.
If you will carry me, gentle sir,
A mayde vnto my father's hall,
Then you shall haue your will of me,
Vnder purple and vnder paule.'*

A lo lejos llega un gentil caballero / que va lujuriosamente en busca de una compañera / Estaba vigilando a una linda moza / que paseaba por el camino / y cantaba “downe a downe hey downde derry”. / “Que el cielo os de prosperidad, hermosa dama”-dijo él-/ “entre estas verdes hojas/ Si yo fuera un rey y llevara una corona / pronto, hermosa dama, seríais mi reina” / “Gentil caballero, si me llevarais / como doncella a la casa de mi padre / entonces saciaríais vuestros deseos de mí, / bajo púrpura y palio”.

También el uso de estribillos como “*With a hey and a nony*” o “*with a down and a derry*”, presentes en el repertorio folk desde fechas muy tempranas, tal y como puede verse en, “*Hey Down A Down*”³¹ o “*It Was A Lover And His Lass*”³²:

HEY DOWN A DOWN

*Hey down a down behold and see
What song is this
Or how may this be
Three parts in one sing after me
With hey down down a down derry down
Troll the berry
Sing and be merry*

IT WAS A LOVER AND HIS LASS

*It was a lover and his lass,
With a hey, and a ho, and a hey nonino,
That o'er the green corn-field did pass,
In the spring time, the only pretty ring
time,
When birds do sing, hey ding a ding, ding;
Sweet lovers love the spring.*

HEY DOWN A DOWN

Eh, sentaos y contemplad / Qué canción es esta / o qué debería ser / Cantad tres partes en una después de mí / apurad la cerveza /bebed y sed felices.

IT WAS A LOVER

³¹ RAVENSCROFT, Thomas (1611). *Melismata. Mvsicall Phansies. Fitting the Covrt, Citie, and Cowntrey Hvmovrs*, London: William Stansby.

<http://www.pbm.com/~lindahl/ravenscroft/melismata/> (consultado el 5 de abril de 2007)

³² MORLEY, Thomas (1600). *The first booke of ayres*, London: William Barley. <http://eebo.chadwyck.com/home> (consultado el 13 de octubre de 2006)

Había una vez un amante con su muchacha / que pasaban por el campo de maíz / En primavera, el único momento hermoso para comprometerse / Cuando cantan los pájaros / Los dulces amantes aman la primavera.

La melodía también recuerda a la música tradicional, si bien aparecen una serie de elementos que la desplazan de la mera imitación a la recreación neoclasicista. El estilo de las baladas *folk* inglesas se aprecia desde el comienzo en "The Jolly Tar And The Milkmaid"³³:

1. There was a Jol - ly Brit - ish Tar who met a milk maid bon-ny. He
 Jol - ly Tar, he laughd a laugh. 'Tis for the best, my bon-ny, That
 said, "How beau - ti - ful you are!" With a hey and a non - ny
 you won't be my bet - ter half." With a hey and a non - ny

A medida que avanza la canción van añadiéndose rasgos que introducen un estilo más personal, que nada tiene que ver con la música tradicional, como son los acordes de 9^a o de 5^a aumentada:

she. "Tis flat - tered I'm," said she, "But oh, ah me, You see, you see, You
 twice; Good - bye to shoes and rice, For oh, ah me, Just now, you see, Just
 see, you see, I hap - pen to be, I hap - pen to be The moth - er of three; A
 now, you see, I hap - pen to be, I hap - pen to be The hus - band of three, A -

Por último, en el plano estructural, en vez de la típica forma estrófica de las baladas se hace uso de una disposición más compleja: ABCABC.

³³ GERSHWIN, George: "The Jolly Tar and the Milkmaid", from *Damsel in distress* (1937)- New York, Gershwin Publishing corp, 1937.

El tópico de la seudo improvisación está presente aquí al unirse Fred Astaire a los cantantes sin desentonar, e incluso transformando la canción al hacer un breve sólo de claqué o al repetir en la sección final varias veces “*of three*”, ante el estupor del resto de cantantes, que le siguen, encajando el conjunto en el discurso musical.

Como ya hemos dicho, el estilo de esta canción se identifica con las escenas en la mansión y con la arrogancia de Lady Caroline, personaje que es presentado negativamente desde el primer momento, y que no admite en su casa más música que la tradicional. Esto lo vemos desde el primer momento, cuando el pianista empieza a improvisar sobre el tema de la canción en estilo sincopado, motivando el enfado de la aristócrata, que le hace volver al estilo moderado. Existe por lo tanto una asociación de actitudes anticuadas e intransigentes con un estilo musical.

En este sentido, “Put Me To The Test” resulta un número chocante: Gracie Allen, George Burns y Fred Astaire se alojan en una casa de decoración arcaica y súbitamente ejecutan el original baile de los cepillos antes comentado, acompañados de una música sincopada, en estilo “moderno”. Los Gershwin escribieron en principio este número para que fuese cantado, con un texto que respondía a la inspiración caballeresca del argumento: el galán que rescata a la dama de su cautiverio, tópico que aparece reflejado desde las ilustraciones que acompañan a los títulos iniciales. Por el contenido de la letra parece que estaba destinado a ser una canción tipo balada que Astaire dirigiría a Joan Fontaine. Más tarde se suprimió el texto y se convirtió en el baile lúdico que hoy conocemos. El texto de la canción fue reutilizado más adelante con música de Jerome Kern para la película *Cover Girl*. Si colocamos el texto a la melodía de Gershwin, la canción original tendría este aspecto³⁴:

³⁴ La transcripción de la melodía y la adaptación de la letra son mías.

Put me to the test and I'll climb you the high-est moun-tains or swim your

6 ra-di-o ci-ty foun-tain Put me to the test and I'll get you a queens ti-a-ra

13 or a py-ra-mid from the hot Sa-ha-ra You can dress in sa-bles At

19 night-club front ta-bles If that is what my la-dy a-dores Put me

26 to the test la-dy Just make your re-quest and a-ny thing that you de-sire is yours.

“Stiff Upper Lip”³⁵: La canción está dividida en dos partes: la primera es cantada por Gracie Allen, que surge de forma un tanto artificial cuando los tres se deslizan por una rampa; el texto habla de la decisión para hacer frente a los problemas como rasgo definitorio del espíritu inglés. La segunda parte es una larga secuencia de baile aprovechando las diversas atracciones: plataformas móviles, túneles giratorios, espejos cóncavos. La orquestación va cambiando según el tipo de atracción. El momento más interesante es cuando pasan a la sala de los espejos deformantes, en donde se hace uso de un estilo de música *mickey mousing*: Cuando los protagonistas contemplan sus reflejos, la orquesta presenta también el tema principal deformado y disonante; cuando uno de los espejos hace que sólo se vean las piernas la orquestación incide en los agudos.

“Things Are Looking Up” es una balada de Fred Astaire a Joan Fontaine, en donde expresa su felicidad por haber hallado el amor. La canción se desarrolla en un estilo pausado en donde destaca el ritmo sincopado de la sección central. A la intervención vocal le sigue una danza interpretada por la pareja, donde los elementos del paisaje disimulan la falta de habilidad de Joan Fontaine.

³⁵ DVD, ejemplo nº 3

“Sing Of Spring” traslada la acción de nuevo al interior del castillo, en donde el coro interpreta una canción con un texto de reminiscencias isabelinas: la llegada de la primavera, el estribillo *fa la la...* De nuevo el ambiente aristocrático se identifica con la tradición musical y con el estilo coral. Desgraciadamente esta canción es utilizada con un propósito secundario y se puede apreciar muy poco de ella, a pesar de ser uno de los ejemplos atípicos de la producción de Gershwin.

Mientras Fred Astaire se dirige a la mansión a reencontrarse con su amada, canta “A Foggy Day”, reflexión sobre el poder del amor enmarcada en la característica niebla londinense. La escena sin embargo no se desarrolla en la ciudad, sino en unos jardines cubiertos de una enigmática y romántica niebla. Aquí vemos otra de las decisiones que debió tomar el estudio: si en un primer momento la canción estaba pensada para ser cantada en la ciudad, después se trasladó al campo, por lo que resulta contradictorio escuchar diversas referencias al entorno urbano londinense mientras Astaire pasea entre los árboles. A pesar de todo, es una de las canciones más originales, en tesitura relativamente grave y provista de un acompañamiento en el que se suceden diversos acordes con notas extrañas, creando un clima armónico inestable o “brumoso”³⁶:

C7 F Ebm6 Gm7 C9 C7-9 F F/EbDm7-5
A fog - gy day in Lon - don town Had me low and

G7 G7+ C9 Fmaj7 G9 C7+ F9 Bmaj7 Bbm6 Fmaj7 D9
had me down. I viewed the morn - ing with a - larm, The Brit - ish Mu - se -

G9 G9+ C9 C7 F Ebm6 Gm7 C9 C7-9
- um had lost its charm. How long, I won - dered, could this thing last? But the

Un brumoso día en Londres / Me tenía triste y deprimido / Contemplé el amanecer alarmado / El *British Museum* había perdido su encanto / Me pregunté qué cuánto tiempo duraría esa sensación

³⁶ GERSHWIN, George: “A Foggy Day”, from *Damsel in distress* (1937)- New York, Gershwin Publishing corp, 1937

“Nice Work If You Can Get it” es interpretado por el mismo coro que antes cantó los números de música inglesa. Se trata de una escena paralela a la del inicio, con Fred Astaire introduciéndose entre las cantantes y añadiendo improvisaciones a la canción. Esta parte, situada al final, anuncia musicalmente la reconciliación de los amantes, al hacer que el coro que antes cantaba música tradicional interprete ahora música moderna, a pesar de las quejas de Lady Caroline. La música americana vuelve a triunfar y junto a ello, el amor de los protagonistas.

De entre las películas a las que puso música Irving Berlin hay dos que son especialmente importantes: *Top Hat* y *Follow the Fleet*. Las melodías de Irving Berlin se distinguen por un carácter “orientalizante” más notorio que en otros *songwriters* contemporáneos. Recordemos en este sentido cómo Cole Porter, que a diferencia de Berlin, Gershwin o Kern, no era judío, consideraba que su éxito residía en que escribía melodías “judías”³⁷. Con ello se refiere especialmente al uso de escalas orientales. Sirvan como ejemplo la sección B del estribillo de “Top Hat, White Tie And Tails”³⁸:

The image shows a musical score for the song "Top Hat, White Tie And Tails". It consists of two staves of music in G major. The first staff contains the lyrics "I'm step - pin' out, my dear, to breathe... an at - mos - phere" with guitar chords Dm, D#m, and Em above it. The second staff contains the lyrics "that sim - ply reeks with class." with guitar chords F#m7b5, B7, E, E+, E6, E+, and E above it. The music features a mix of eighth and quarter notes, with a melodic line that is characteristic of Irving Berlin's style.

³⁷McBRIEN, William: *Cole Porter-Una biografía*. Barcelona, Alba editorial, 1999, p. 200.

³⁸BERLIN, Irving: *Movie Songs*. Budget Books, Hal Leonard, pp. 286-290.

O "Let Yourself Go"³⁹:

The image shows a musical score for the song "Let Yourself Go". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and contains the lyrics: "Come get to - ge - ther Let the dance floor feel your lea - ther". The piano accompaniment features a steady bass line and a more active right hand with chords and eighth notes. The second system starts at measure 5 and continues the vocal line with the lyrics: "Step as light - ly as a fea - ther let yoursel go". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Aparte de este carácter exótico, presente especialmente en las canciones en estilo sincopado moderno, Berlin introduce otros estilos. En *Follow the Fleet* el coro de marineros "We Saw The Sea" revive rasgos de la opereta, con reminiscencias de las *patter songs*⁴⁰ de Gilbert and Sullivan en la sección central⁴¹:

The image shows a musical score for the song "We Saw The Sea". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 6/8 time, and contains the lyrics: "We saw the Pa - ci - fic and the At - lan - tic But the At - lan - tic is - n't ro - man - tic and the Pa-". The piano accompaniment features a steady bass line and a more active right hand with chords and eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics: "ci - fic is - n't what it's cracked up to be". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

³⁹ Transcripción propia.

⁴⁰ *Patter song*: se trata de un estilo de canción utilizado sobre todo en la opereta y otros géneros cómicos. Consiste en interpretar con ritmo muy rápido una gran cantidad de texto, de modo similar al *parlando* de la opera buffa del siglo XVIII. Un típico ejemplo de este estilo en el musical lo tenemos en la canción "Tchaikovsky", de *Lady in the Dark* de Kurt Weill.

⁴¹ Transcripción propia.

En esta misma película hay dos baladas sentimentales en un estilo tradicional, también más cercano a la opereta que a la canción moderna: “Get Thee Behind Me, Satan” y “But, Where Are You?”, ambas interpretadas por la protagonista secundaria, Harriet Hilliard, hecho bastante inusual en estos musicales, en que las intervenciones musicales estaban reservadas a la pareja protagonista.

La película termina con “Let’s Face The Music And Dance”, un número que combina el estilo clásico con el moderno, como después hará Gershwin en el final de *Shall we Dance*. Se trata de una actuación de la pareja que se inicia como un ballet narrativo clasicista y enlaza con la canción principal. Fred Astaire se la canta a Ginger Rogers como un remedio contra los problemas cotidianos. La melodía sinuosa se puede incluir también dentro del estilo orientalizador antes mencionado como característico de Irving Berlin⁴²:

The image shows a musical score for the song "Let's Face The Music And Dance". It consists of two staves of music in a 3/4 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the lyrics: "THERE MAY BE TROU-BLED A - HEAD BUT WHILE THERE'S MOON-LIGHT AND". The second staff contains the lyrics: "MU - SIC AND LOVE AND RO - MANCE LET'S FACE THE MU - SIC AND DANCE". Above the first staff, the following chord symbols are written: C_m, A^b, C_m6, C_M7, C_m, A^b, C_m. Above the second staff, the following chord symbols are written: D_m7, G⁷, C, C_M7, C⁷, F₆, F_m6, C, C⁷. A small number '7' is written below the first note of the second staff.

Jerome Kern se encargó de las canciones de *Swing Time*, creando con ello una de las mejores partituras de la serie. Más adelante hablaremos del grado de integración que tienen los números musicales dentro del argumento, muy poco usual para la época. En cuanto a la música en sí, observamos desde la primera canción una cuidadosa elaboración músico-textual.

En “Pick Yourself Up”⁴³ Fred Astaire explica a Ginger Rogers su inutilidad para el baile mientras esta le anima a continuar. Kern encaja este diálogo dentro de la estructura de la canción popular americana, amplificándola, con nuevas secciones.

⁴² Transcripción propia.

⁴³ DVD, ejemplo nº 4

Recordemos que la forma tradicional es una estrofa seguida de un estribillo, éste con estructura AABA. Sin embargo, en esta canción introduce una melodía nueva para la segunda estrofa, hecho poco habitual. De este modo, la configuración final de la canción sería: Estrofa A + Estribillo + Estrofa B + Estribillo:

Estrofa A FRED:
*Please teacher, teach me something.
Nice teacher, teach me something.
I'm as awkward as a camel.
That's not the worst.
My two feet haven't met yet.
But I'll be teacher's pet yet,
'Cause I'm going to learn to dance or burst.*

GINGER:
*Nothing's impossible, I have found.
For when my chin is on the ground,
I pick myself up, dust myself off,
Start all over again.*

*Don't lose your confidence if you slip.
Be grateful for a pleasant trip,
And pick yourself up; dust yourself off;
Start all over again.*

Estribillo *Work like a soul inspired
'Til the battle of the day is won.
You may be sick and tired,
But you'll be a man, my son.*

*Will you remember the famous men
Who have to fall to rise again.
So take a deep breath;
Pick yourself up;
Dust yourself off;
Start all over again.*

Estrofa B FRED:
*I'll get some self assurance
If your endurance is great.
I'll learn by easy stages
If you're courageous and wait.*

*To feel the strength I want to,
I must hang onto your hand.
Maybe by the time I'm fifty,
I'll get up and do a nifty.*

(Instrumental)

Estribillo *Pick yourself up; dust yourself off;
Start all over again.*

-Por favor, profesora, enséñeme /Excelente profesora, enséñeme/ Soy más torpe que un camello /y eso no es lo peor/Mis pies no se ponen de acuerdo/Más será el ojito derecho de la profesora/porque voy a intentarlo hasta fracturarme/-He descubierto que no existe nada imposible/Pues cuando doy con mi barbilla en el suelo/Me levanto, me sacudo el polvo y empiezo de nuevo/Si tropiezas, no pierdas tu confianza/Muéstrate agradecido por un divertido traspíe/y levántate, sacúdete el polvo/y empieza de nuevo/Trabaja como un espíritu lleno de inspiración/hasta ganar la batalla diaria/Tal vez estés enfermo y cansado/Pero, chico, serás un verdadero hombre/Recordarás a los hombres de fama/que caen para levantarse de nuevo/Así que coge aire,/levántate,/sacúdete el polvo,/y empieza de nuevo/-Conseguiré cierta autoconfianza/si tiene usted mucha paciencia/Aprenderé poco a poco/si tiene usted templanza y espera/Para sentir la fuerza que necesito /debo cogerle la mano/Quizás cuando cumpla los cincuenta/me espabilaré y seré ágil/"Levántate, sacúdete el polvo/y empieza de nuevo".

Notemos además la diferencia entre la estrofa A y la estrofa B: la primera muestra la fingida desesperación de Fred Astaire por no saber bailar: la melodía está construida con ritmos sincopados que transmiten esa supuesta angustia⁴⁴:

Please tea - cher ___ teach me some - thing ___ Nice tea - cher ___

4
teach me some - thing ___ I'm as awk-ward as a ca - mel ___ That's not the worst

Por el contrario, el contenido más esperanzador de la segunda estrofa va puesto en música con una melodía de ritmo más regular:

I'll get some self as - su-rance if your en - dur-ance is great

La música del estribillo se corresponde con las intervenciones de Ginger Rogers. Las esperanzas que transmite a su compañero se corresponden también con una melodía de ritmo equilibrado:

⁴⁴ Transcripción propia

No-thing's im-pos-si-ble I had found For when my chin is on the ground I
5
pick my-self up dust my-self off Start all o-ver a - gain

De este modo, Kern crea una dualidad estilística dentro de una misma canción, repetida después por Gershwin en “Slap That Bass”, tal y como hemos explicado anteriormente. El descriptivismo continúa en la parte B del estribillo, al hacerse la música eco del contenido del texto:

Work like a soul ins - pir - ed 'til the bat - tle of the day is won

Melodía basada en acordes desplegados, ritmo contundente... todo ello son tópicos desde época muy antigua para describir ambientes bélicos: insistiremos más en dicho estilo en el apartado dedicado al *Wartime musical*.

En “The Way You Look Tonight”⁴⁵, Fred Astaire canta al piano una balada a Ginger Rogers. Aunque se halla dentro de los típicos esquemas de canción AABA, la sección central muestra una modulación al III grado que recuerda a técnicas empleadas por Schubert, traspasando con ello los habituales límites armónicos de la canción popular:

⁴⁵ DVD, ejemplo nº 5

Sección A - Mi b Mayor:

Sección B - Sol b Mayor:

“A Fine Romance”⁴⁶ es la contrapartida sarcástica de la canción anterior, e incluso viene publicada con ese subtítulo: “A Fine Romance – A sarcastic love song”. Como en “Pick Yourself Up”, se diferencia el estilo de las frases musicales según el contenido. Los dos primeros versos revisten un estilo melódico más convencional y homogéneo, mientras que los dos siguientes, en los que se transmite el deseo por una relación más intensa, la melodía se vuelve más sinuosa, construyéndose con diseños cromáticos descendentes⁴⁷:

cc. 4-10:

cc. 12-15:

⁴⁶ DVD, ejemplo nº 6

⁴⁷ Transcripción propia.

Ginger Rogers se identifica con este tema, al igual que Fred Astaire lo hacía con “The Way You Look Tonight”. En el sorprendente *finale*, todos los personajes tienen una pequeña intervención cantada con la música de “A Fine Romance”, hecho que como ya hemos comentado, resulta muy poco habitual, dado que los números musicales suelen corresponder en estas películas únicamente a la pareja protagonista. Y más sorprendente es aún el desenlace de este *finale*⁴⁸, con Fred Astaire y Ginger Rogers haciendo un *quodlibet* de sus dos temas intercambiados; es decir, Astaire canta “A fine romance” y Rogers, simultáneamente, “The Way You Look Tonight”⁴⁹:

The image shows a musical score for the song "A Fine Romance". It consists of two staves. The top staff is for G. Rogers and the bottom staff is for F. Astaire. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "Some - day when I'm awf - ly low when the world is cold" for Rogers, and "A fine romance with no kis - ses A fine romance my" for Astaire.

En “Waltz In Swing Time” se introduce el ritmo tradicional de vals mezclado con la música de *jazz*. Más adelante hablaremos de la influencia que ejerce la opereta en la historia del cine musical. Ahora simplemente veamos este número como una de las típicas combinaciones estilísticas entre lo viejo y lo nuevo, hecho que aparecerá incluso reflejado en el argumento de *Shall we Dance*, la siguiente película que comentaremos.

La música de *jazz* tiene una presencia significativa en esta película –por algo su título es *Swing Time*– especialmente en las dos canciones finales: “Bojangles Of Harlem” Y “Never Gonna Dance”. La primera es un homenaje a Bill “Bojangles” Robinson, un famoso cantante de *jazz* de los años 30-40, que hizo diversas incursiones en el medio cinematográfico desde la aparición del sonoro, entre las que podemos recordar *Stormy Weather* (1943), donde actuó junto a Lena Horne , Fats Waller y Cab Calloway, tres de los grandes intérpretes de *jazz* del momento.

⁴⁸ DVD, ejemplo nº 7

⁴⁹ Transcripción propia.

Fred Astaire recrea, con el típico maquillaje *blackface* de los *Minstrels Shows*⁵⁰, el estilo de danza del famoso bailarín, ayudándose de una fantástica escenografía en la que lleva a cabo un duelo interpretativo con su sombra triplicada.

“Never Gonna Dance”⁵¹ muestra la influencia del *jazz* y más en concreto del *blues* en el aspecto melódico-rítmico. Se trata de un lamento, en el que Lucky (Fred Astaire) reniega de todo porque sólo le importa Penny (Ginger Rogers), la mujer a la que nunca tendrá. El ingenioso texto de Dorothy Fields abunda en juegos de palabras, como el doble sentido con que se emplea el nombre de la protagonista, Penny:

*Though, I'm left without a **penny**
The wolf was discreet
He left me my feet and so...*

Aunque me quedé sin un penique/mi acreedor fue considerado/y me dejó los pies, así que...

La propia estructura de la canción muestra una multiseccionalidad no demasiado habitual en el repertorio:

*Though, I'm left without a penny,
The wolf was discreet.
He left me my feet.
A And so, I put them down on anything
But the la belle,
La perfectly swell romance.
Never gonna dance.
Only gonna love.
Never gonna dance.*

*Have I a heart that acts like a heart,
Or is it a crazy drum,
B Beating the weird tattoos
Of the St. Louis Blues?*

B Have I two eyes..... etc

⁵⁰ Recordemos que *blackface* era el término utilizado para designar a los actores blancos que se pintaban la cara de negro para imitar el estilo de los *showmen* negros que aparecían en los *Minstrels Shows* de principios de siglo. Una referencia más reciente la encontramos en *The Jazz Singer* (1927), en donde Al Jolson se maquilla de esta forma para todas sus actuaciones.

⁵¹ DVD, ejemplo nº 8.

- A *Though, I'm left without ...etc*
- C *I'll put my shoes on beautiful trees.
I'll give my rhythm back to the breeze.
My dinner clothes may dine where they please,
For all I really want is you.*
- C *And to Groucho Marx...etc*
- A *Though, I'm left without...etc*

(Incluyo la traducción completa de la canción, a pesar de haber abreviado el texto original, pues me parecen interesantes las citas a personajes de la época)

Aunque me quedé sin un penique/mi acreedor fue considerado/y me dejó los pies./ Así que los coloco en cualquier parte/salvo en el hermoso/perfecto y elegante romance/Nunca más volveré a bailar/Solo voy a amar/Nunca más volveré a bailar/Tengo un corazón que actúa como tal,/o no es más que un alocado tambor,/marcando los extraños ritmos/del Blues de San Luis?/¿Tengo dos ojos para contemplar los tuyos,/o solo para verme sobre mis pies/bailando en la radio/en el programa de Major Edward Bowes?/Aunque me quedé sin un penique/mi acreedor fue considerado...etc/ Colgaré mis zapatos en hermosos árboles,/Devolveré mi ritmo a la brisa,/Que mi traje de noche salga donde le plazca/porque lo único que realmente deseo es a tí./Mi corbata se la regalaré a Groucho Marx,/Mi resplandeciente sombrero de copa a Harpo/y al cielo haré la promesa/de adorarte/Ahora estoy empezando a ser/mucho más optimista. /Porque, aunque me quedé sin mi Penny/mi acreedor no fue listo,/me dejó el corazón. Así que.../no puedo ir a por otra cosa sino/el hermoso,/perfecto y elegante romance/Nunca más volveré a bailar...

Sencillez y complejidad se combinan en esta canción. Por una parte, hay una recurrente cita al blues al final de las frases (se observa claramente en los versos “never gonna dance” y “for the St Louis Blues”)⁵²:

Musical score for the song "Never Gonna Dance". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music with lyrics and chord symbols.

Staff 1:

Chords: G, Eb7, D7, G, Eb7, D7, G, Eb7, D7, G, Eb7, D7, G

Lyrics: MANCE NE - VER GON - NA DANCE NE - VER GON - NA DANCE ON - LY GON - NA LOVE NE - VER GON - NA DANCE

Staff 2:

Chords: Eb, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7

Lyrics: HAVE I A HEART THAT ACTS LIKE A HEART OR IT IS A CRA - ZY DRUM

Staff 3:

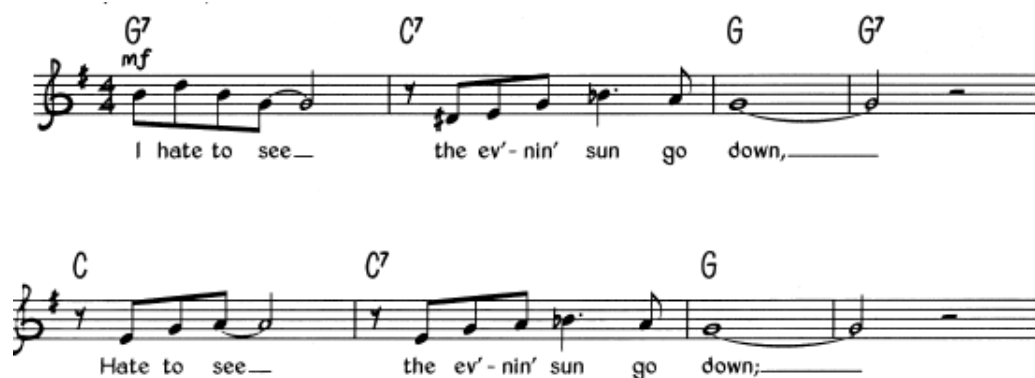
Chords: Ab7, Eb7, Eb7, Ab7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7, Eb7

Lyrics: BEA - TING THE WEIRD TAT - TOOS OF THE ST. LOU - IS BLUES

⁵² Transcripción propia.

El propio texto hace referencia al “St Louis Blues”, un tema de W. C. Handy publicado en 1914 y frecuentemente versionado por muchas bandas de la era del *swing*. Esos giros melódicos cadenciales son un evidente préstamo de dicha composición:

Inicio de “St Louis Blues”⁵³



Por otra parte, existe una inusual complejidad en los cambios tonales: mientras la sección A está en Sol Mayor la sección B pasa repentinamente a Mi b Mayor. Y la sección C central sorprende por su carácter irregular y pseudo improvisatorio, como si se tratara de una especie de recitativo:



De este modo, *Swing Time* se convierte en una de las mejores películas de la serie Astaire-Rogers, tanto por la diversidad de estilos musicales, como por la rutilante escenografía en que se desarrollan.

⁵³ HANDY, W.C.: “St. Louis Blues”- New York, Handy Bros. music co, 1914.

A partir de los años 40, se abren camino en las películas musicales dos estilos, que se suman a los ritmos sincopados consolidados durante la década anterior. Por una parte el procedente de la influencia de los ritmos latinos. Por otra, los aires marciales generados por la entrada de Estados Unidos en la Segunda guerra mundial. De ellos nos ocuparemos en el apartado siguiente.

LOS AÑOS 40. LA MODA LATINA Y EL PATRIOTISMO

La difícil situación de los años 40, con una depresión económica aún no superada y la participación de EEUU en una guerra de una dimensión destructiva no conocida hasta el momento, trae consigo importantes cambios en la creación artística en general. La despreocupación y la frivolidad de las décadas anteriores dejan paso a una sensación de malestar general. Al contemplar con una visión de conjunto el repertorio cinematográfico musical de esta década, observamos la existencia de dos vertientes en la expresión artística de dicha situación:

1. Tendencia a la evasión, que traslada al espectador a mundos idílicos o a pretéritas etapas de prosperidad. Aquí se situarían los musicales que ensalzan el mundo latino, como *The Pirate* o *Yolanda and the Thief*; así como aquellos que están ambientados en idealizadas sociedades urbanas finiseculares, como sucede en *Easter Parade* o *Meet me in St. Louis*.
2. Necesidad de afrontar la cruda realidad de la forma más llevadera posible, de donde surge el musical de corte patriótico. Desde las películas de clara finalidad propagandística, como *This is the Army*, hasta otras que tratan el tema de forma más indirecta, como *You'll never get rich*, se dispara la producción de música que anima tanto a los soldados a defender a su patria como a los civiles a sobrellevar la separación de sus seres queridos.

Como veremos a continuación ambas tendencias hacen uso de estilos musicales diferentes.

LA MODA LATINA

Ya desde los años 30 numerosas películas musicales sitúan la acción en mundos exóticos o sofisticados: Venecia en *Top Hat* (1935), Inglaterra en *Damsel in Distress* (1937), una fiesta de disfraces en un Zeppelin en *Madam Satan* (1930) o Río de Janeiro en *Flying Down to Rio* (1933). Esta última inicia un gusto hacia lo latino que tendrá su punto álgido durante la década siguiente, posiblemente favorecido por un viraje político de Estados Unidos hacia gobiernos sudamericanos¹. Rick Altman ha notado que estos musicales, clasificados como *fairy tale*, suelen compartir este rasgo de escapismo espacial, iniciado en *Love me Tonight* y que responde al sentido de la aventura intrínseco a esta categoría².

La moda latina ya aparece musicalmente reflejada en el musical de Broadway *Girl Crazy* (1930), para el que Gershwin escribe dos números de aire hispano: "The Land Of The Gay Caballero" y "Cactus Time In Arizona", de los que ya hemos hablado en el capítulo 1. Veamos a título de ejemplo cómo la primera muestra ritmos irregulares típicos del *folk* hispano: las palabras "land of the gay caballero" llevan una acentuación del tipo 3 + 2 + 3. Además, el texto hace uso de localismos: *caballero, sombrero, tango, fandango...* recurso que también utilizará Irving Berlin en 1935 en "The Piccolino", como más adelante veremos³.

BOYS and GIRLS

1. Ro - man - tic Land of the gay ca - bal - le - ro.

Ro - man - tic Land of gui - tar and som - bre - ro.

¹ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del s. XX*. Pamplona: Eunsa, 2002, pp. 151-79.

² ALTMAN, Rick: *Op. Cit.*, "The Fairy Tale Musical", pp. 129 y ss.

³ GERSHWIN, George: "The Land Of The Gay Caballero", from *Girl Crazy* (1931), New York, New World music corp, 1952.

Gershwin dejó más ejemplos de este gusto por lo latino en “Just Another Rhumba”, una canción que escribió para *The Goldwyn Follies* (1938). Inspirada en los ritmos cubanos con los que Gershwin ya había tenido contacto en su obra sinfónica *Cuban Overture* (1932), posee una estructura atípicamente compleja, con un estribillo muy extenso, que en vez de seguir la habitual forma AABA hace ABACA; la sección C es denominada “trío” en la partitura, tal y como sucede en las estructuras de *ragtime*. Y obviamente, el ritmo de rumba: 3 + 3 + 2, está presente a lo largo de toda la canción⁴:

The image shows a musical score for the song "Just Another Rhumba" by George Gershwin. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with the lyrics "It's Just An - oth - er Rhum - ba, But it". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the bass line, which is described in the text as a 3+3+2 pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

Al inicio del estribillo, el bajo traza constantemente dicho patrón rítmico

Resulta sorprendente que una composición tan original como esta quedara fuera de la producción, o tal vez desvela la falta de originalidad con que Goldwyn deseaba llevar adelante su proyecto. Son de sobra conocidos los múltiples roces que Gershwin tuvo con el productor en la realización de este proyecto, quien además de impedirle insertar un ballet con la música de *An American in Paris*⁵, incluso llegó a arrojar a la papelera una de las canciones que había compuesto, “Love Is Here To Stay” (paradójicamente una de sus canciones más conocidas). Años más tarde tanto la canción como el ballet resurgirían en todo su esplendor gracias a Vincente Minnelli en *An American in Paris* (1951)

⁴ GERSHWIN, George: “Just Another Rumba”- New York, Gershwin Publishing corp, 1937.

⁵ HEMMING, Roy: *The Melody lingers on. The great songwriters and their movie musicals*. New York, Newmarket Press, 1999, p. 69.

La moda latina está presente también en este periodo en la inserción de personajes de cómico acento étnico, una tradición procedente del vodevil de principios de siglo y que se mantiene en diversas producciones de los años 30. Recordemos en este sentido el italiano de *The Gay Divorcee* (1934), que interpreta una de las estrofas del extenso “The Continental” o el cantante hispano de *Swing Time* (1936), que interpreta en estilo operístico “The Way You Look Tonight”.

En *Flying Down to Rio*, la primera película de la serie Astaire-Rogers, la mayoría de los números musicales responden a este ambiente latino. Salvo “Music Makes Me”, escrito como una canción sincopada moderna, el resto presenta un estilo que el espectador de los años 30 identificaba con lo “latino”. Así, “Orchids In The Moonlight” tiene ritmo de tango, “The Carioca” es una extensa danza coral con giros melódicos hispanos y bruscos cambios de ritmo binario a ternario, al uso de rumbas, boleros, seguidillas y otros patrones rítmicos hispano-latinos:

“The Carioca”⁶

The image shows a musical score for the song "The Carioca". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line includes the lyrics "sigh. You'll dream". Above the vocal line, there are guitar chord diagrams for Bb, Gmi., and Eb. The piano accompaniment features a complex, syncopated melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics "of the new ca - ri - o - ca, When" and includes guitar chord diagrams for Bb7 and Gmi. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

⁶ YOUMANS, Vincent: “The Carioca” - New York, T. B. Harris co, 1933.

5

Sobre “music and lights...” tiene lugar un brusco cambio a ritmo ternario. El interludio instrumental está construido sobre la escala frigia, típica del folklore hispano.

Escala frigia sobre Si bemol

“Flying Down To Rio”, la canción que da título a la película, combina elementos de la canción moderna con toques folklóricos. Va además acompañada de una simulada danza sobre aeroplanos, reflejo del sentir frívolo y temerario del período de entreguerras:

“Flying Down To Rio”⁷

Comienzo del estribillo. Melodía típicamente latina

Final de la sección B. Ritmos sincopados.

También en otras películas de los años 30, sin desarrollarse plenamente en un ambiente latino, se insertan números que revisten este estilo. Es el caso de “The Piccolino”, la danza final de *Top Hat* (1935). Para este número, ambientado en una Venecia imaginada, en tonalidades blancas y negras, Irving Berlin recurrió a los tópicos de la canción étnica de Tin Pan Alley, estilo que conocía muy bien porque

⁷ YOUMANS, Vincent: “Flying down to Rio”, New York, T. B. Harris co, 1933.

así eran las canciones que escribió al principio de su carrera. Recordemos en este sentido el estribillo de “Dorando” (1909):

*Dorando! Dorando!
He run-a, run-a, run-a, run like anything
One-a, two-a hundred times around da ring
I cry, "Please-a nunga stop!"
Just then, Dorando he's a drop!
Goodbye poor old barber shop
It's no fun to lose da mon
When de son-of-a-gun no run
Dorando
He's a good for not!*

Dorando / Corre como cualquier cosa / una, dos y cien veces alrededor del circuito/ Le grito: “por favor, no te pares” /Entonces Dorando se desploma / Adiós, vieja barbería /No es divertido perder la luna / cuando un hijo de su madre no corre/ Dorando / es bueno para nada.

Podemos ver cómo utiliza construcciones dialectales, como “*Please-a nunga stop*”, “*to lose da mon*” ...intentando así describir artísticamente la forma de hablar inglés de las diversas etnias que poblaban las calles de New York a principios de siglo. De forma un poco más desarrollada en “The Piccolino”⁸, Berlin recoge palabras italianas como base para las rimas:

*Come to the **casino**
And hear them play the **Piccolino**
Dance with your **bambino**
To the strains of the catchy **Piccolino**
Drink your glass of **vino**
And when you've had your plate of **scalopino**
Make them play the **Piccolino***

Venid al *casino* / y escuchadles interpretar el *Piccolino* / Bailad con vuestro *bambino*/ al son del pegadizo *Piccolino* / Bebed vuestro vaso de *vino* / Y cuando tengáis vuestro plato de *scalopino* / hacedles tocar el *Piccolino*.

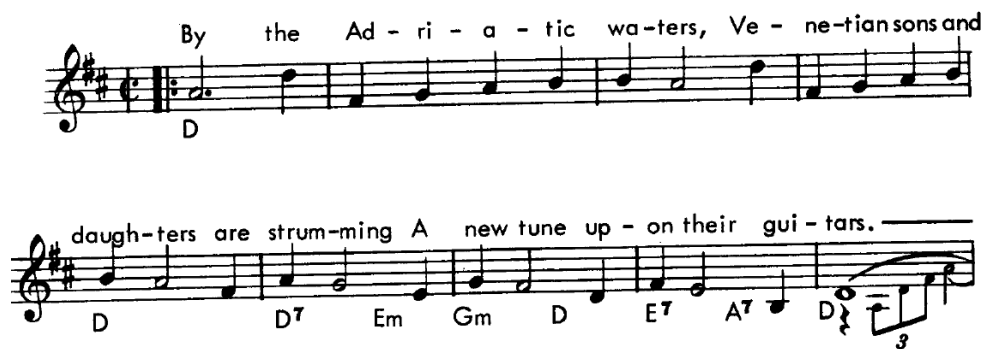
El acompañamiento de la canción describe mediante arpegios las guitarras de ese idealizado entorno mediterráneo⁹:

⁸ DVD, ejemplo nº 9

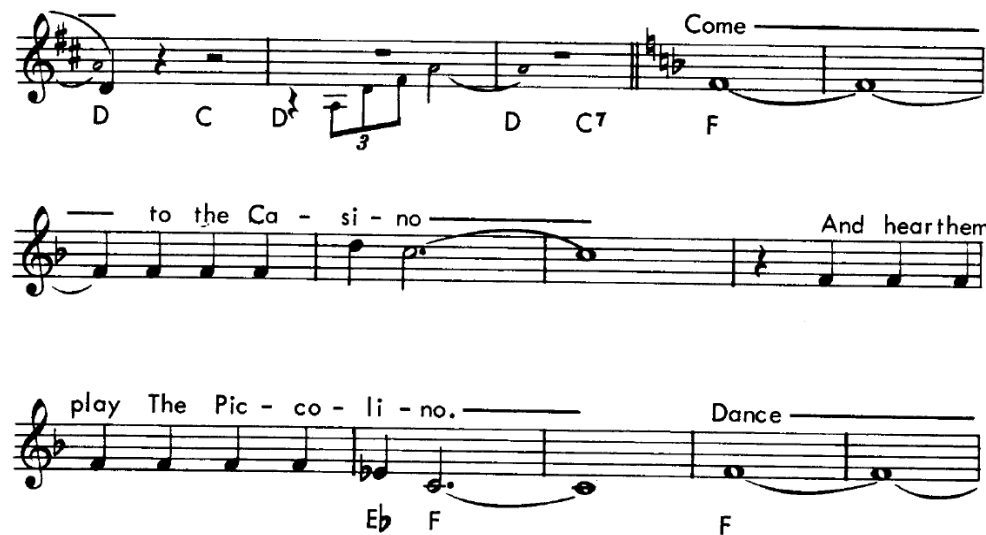
⁹ BERLIN, Irving: “The Piccolino”, from *Top Hat* (1935)- *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 71-77.



Como en “Flying Down To Rio”, esta canción combina rasgos étnicos y modernos. La primera sección evoca el mundo latino, mientras que en la parte central se introducen rasgos de la música americana:



Inicio: melodía de inspiración latina



Sección central: “and hear them play the Piccolino”. Introducción del Mi b sobre Fa Mayor, nota de la escala de blues.

En la década de los 40 el tema latino se repite una y otra vez en distintas producciones, incluyendo estrellas especializadas en el mismo, como es el caso de Carmen Miranda (*The Gang's all here* [1943]) o músicos importados de España, como sucede con Xavier Cugat (*You were never lovelier* [1942]) o José Iturbi (*Anchors aweigh* [1945]). A pesar de todo ello, el elemento latino no monopoliza ni la música ni a los *dramatis personae*, es decir, el peso de la cultura norteamericana es mucho mayor, mientras que lo latino es fundamentalmente un telón de fondo exótico en el que se desarrolla la historia. Los protagonistas suelen ser americanos en tierra extraña, mientras que los personajes nativos suelen aparecer como caricaturescos secundarios, con marcado acento hispano. Así, en *You were never lovelier* Fred Astaire es el bailarín americano en Argentina que se enamora de la belleza autóctona Rita Hayworth¹⁰, mientras sus familiares ayudan u obstaculizan la relación. En *Yolanda and the Thief* (1945), Fred Astaire y Lucille Bremer representan papeles similares y en *Anchors aweigh*, aunque la acción se sitúa en América, diversos momentos se desarrollan en el barrio latino o en el estudio de grabación con José Iturbi.

Musicalmente tampoco existe un monopolio de la canción latina, que alterna con números “modernos” o bien combina el estilo latino con la música americana. En *The Pirate* (1948), con canciones de Cole Porter, Gene Kelly canta “Niña”, a ritmo de bolero, mientras que en el siguiente número “Mack The Black”, Judy Garland canta en estilo moderno; la película termina con ambos protagonistas cantando un número de vodevil, con *Sprechsgesang* incorporado: “Be A Clown”. De forma similar, las canciones que Kern escribe para *You were never lovelier* no son latinas, sino que combinan estilos de opereta (“Dearly Beloved”, “Wedding In The Spring”) con ritmos de jazz (“Shorty George”, “You Were Never Lovelier”). La música latina está reservada a las intervenciones de la orquesta de Cugat en solitario, con canciones de su propio repertorio. En *Anchors aweigh* la situación es muy parecida: canciones de estilo americano (“I Begged Her”, “If You Knew Susie”) coexisten con opereta (“Waltz Serenade”) o incluso versiones de clásicos (Concierto para piano

¹⁰ Recordemos que la actriz, cuyo verdadero nombre era Margarita Cansino, procedía de una familia de inmigrantes españoles establecidos en Nueva York. Posiblemente este hecho facilitó su elección como protagonista de la película.

de Tchaikovsky, Rapsodia húngara de Liszt), mientras que los ritmos latinos se incorporan en las escenas del restaurante latino (el mariachi que canta “Cielito lindo”, el tango “Jealousy”, el bolero “What Makes The Sunset”) y en el ballet onírico en que Gene Kelly encarna al Zorro.

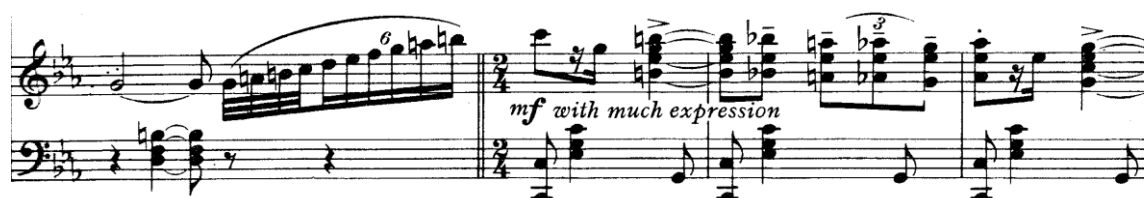
Otras películas, que no tienen nada que ver con lo latino, incluyen números musicales de este tipo, como respuesta a ese creciente interés. Así sucede con el conocido “Begin the Beguine”, de Cole Porter, perteneciente a su musical teatral *Jubilee* (1935) e insertado en dos producciones cinematográficas de los años 40: *The Broadway melody of 1940* y *Night and Day* (1946). En ambas se presenta como un suntuoso número de *show* de ambientación latina.

En este momento debemos preguntarnos en qué consiste musicalmente ese estilo latino que aparece en las películas. Estas canciones incluyen diversos elementos que el público del momento identifica auditivamente con un exotismo que contrasta con la música de su entorno:

∞ Elementos rítmicos. Los acompañamientos de estas canciones responden a patrones de danza de origen hispano: bolero, rumba, habanera, *beguine*, tango. Sirvan de ejemplo las siguientes canciones:

“Jealousy” (*Anchors aweigh*) hace uso de un ritmo de tango, mientras que en el estribillo se transforma en una habanera¹¹:

Estrofa



¹¹ GADE, Jacob: “Jealousy”- New York, Harms Inc, 1926.

Estribillo



“The Piccolino” (*Top Hat*). Los interludios instrumentales trazan un ritmo de rumba¹²:



“Begin The Beguine” (*Broadway melody of 1940; Night and day*). Tal vez el tema “latino” más conocido del cine musical, presenta el ritmo de origen caribeño que gracias a Cole Porter se convierte, a partir de los años 30 en una danza internacional. Es muy similar al ritmo de rumba. Porter convierte el patrón rítmico en un *ostinato* a lo largo de toda la canción:

Patrón rítmico del *beguine*



¹² Transcripción propia.

Cole Porter- "Begin the Beguine"¹³

The musical score for "Begin the Beguine" by Cole Porter is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the song. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics: "When they be-gin the Be-guine It brings back the sound". The piano accompaniment is in bass clef and includes the instruction "p sempre espr". The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of the song. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics: "of mu-sic so ten-der It brings back a night of trop-i-cal". The piano accompaniment is in bass clef and includes the instruction "G7".

Otros: En "Niña" (*The Pirate*), el ballet parodia el Bolero de Ravel; en "Coffee Time" (*Yolanda and the Thief*) el ritmo de base es un compás quinario; "The Carioca" (*Flying down to Rio*) utiliza ritmos de bolero y de rumba; en "What Makes The Sunset?" (*Anchors aweigh*) Frank Sinatra canta una balada a ritmo de bolero.

œ Elementos melódicos. Las melodías de tipo "latino" suelen compartir dos rasgos: sinuosidad y cromatismo. La estrofa de "Jealousy", antes citada, es un ejemplo característico de este rasgo¹⁴:

¹³ PORTER, Cole: "Begin The Beguine" (1935), *The Cole Porter Songbook*, New York, Simon & Schuster, 1959, pp. 68-75.

¹⁴ Transcripción propia.

Jeal - ous - y _____ Night and day tor - tu - re me _____ I some-times won - der _____
 6 _____ If this spell that I'm un - der _____ can be on - ly a mel - o - dy

Melodías de estilo similar hallamos en “The Carioca”, “Niña” (sección B del estribillo) o en el contracanto de “The Piccolino”.

El *songwriter* que más utilizó dicho estilo melódico fue sin duda Cole Porter, que hace uso de él en “Begin The Beguine”, pero que también utiliza, prácticamente convirtiéndolo en un rasgo propio, en buen número de sus canciones, sin tener relación con el tema “latino”. Existe una gran similitud entre la melodía de “Begin The Beguine” y las de “Night And Day”, “I Love You” o “I’ve Got You Under My Skin”.

“Night And Day”¹⁵

Refrain
 C6 Cm p - mf G7 G+ C
 Night and day _____ you are the one, _____ On - ly you -
 Cm G7 G+ C
 — be - neath the moon and un - der the sun. _____

“I Love You”¹⁶

Refrain (in warm movement)
 Bbm6 C7(b9) Fdim F
 “I love you,” _____ hums the A - pril breeze. _____

¹⁵ PORTER, Cole: “Night and Day” (1932), *Op. Cit.*, pp. 30-33.

¹⁶ PORTER, Cole: “I love you” (1944), *Op. Cit.*, pp. 145-151.

Musical score for the song "I love you, ech-o the hills." The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with lyrics: "I love you, ech - o the hills." The accompaniment is on a bass clef staff. Chords are indicated above the melody: Gm7, C7, F, and D7. There is a triplet of eighth notes in the melody.

"I've Got You Under My Skin"¹⁷

Refrain (*Beguine tempo*)
Musical score for the refrain of "I've Got You Under My Skin." The score is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with lyrics: "I've got you un-der my skin, I've got you deep in the heart of me,". The accompaniment is on a bass clef staff. Chords are indicated above the melody: Fm7, Bb7, Ebmaj.7, and Eb6. There are triplets of eighth notes in the melody.

En los tres casos se trata de canciones que hablan de un amor apasionado, hecho que nos lleva a concluir que Porter asocia la sensualidad con lo exótico y más concretamente con lo latino. Si vamos más atrás en el tiempo, nos daremos cuenta también de que Bizet en su ópera *Carmen* escribe una melodía similar, sinuosa y cromática, para la famosa habanera de la protagonista, en la que habla de la volubilidad del amor¹⁸:

Musical score for the Habanera from Bizet's *Carmen*. The score is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff with lyrics: "L'a mour est un oi-seau re - bel - le que nul ne peut ap - pri voi ser Et c'est bien en vain qu'on l'ap - pelle S'il lui con - vient de re - fu - ser". The accompaniment is on a bass clef staff. There are triplets of eighth notes in the melody.

¹⁷ PORTER, Cole: "I've Got You Under My Skin" (1936), *Op. Cit.*, pp. 95-99.

¹⁸ Transcripción propia.

De ello puede deducirse que el público de los musicales de los años 30-40 identifica inconscientemente el exotismo latino con el amor prohibido, la aventura, el apasionamiento, en la línea que Rick Altman señala al tratar de la vertiente del *fairy tale musical* asociada a la aventura y al gusto por lo prohibido¹⁹.

Elementos tímbricos. Ciertos instrumentos se asocian a lo latino, especialmente los de percusión: marimba, xilófono, maracas, castañuelas, güiro, etc. A pesar de tratarse de uno de los elementos de identificación más directa, sin embargo no siempre se hace uso de él, de modo que en muchas canciones los elementos melódicos y rítmicos cobran una importancia superior. Usualmente el uso de instrumentos de este tipo tiene lugar en las recreaciones de números musicales “pintorescos”, es decir, aquellos que recrean un baile en una taberna, en la calle, etc. De tal modo que en “The Carioca”, que se desarrolla en club de Rio, con los músicos y las cantantes vestidos con trajes tradicionales, la orquesta incluye güiro y maracas; instrumentos de percusión de este tipo se escuchan también en la sección de baile de “Niña”, interpretada por Gene Kelly por las calles de una isla caribeña; y en “The Piccolino”, aunque no aparece ningún instrumento exótico, sin embargo la orquesta imita el rasgueo de las guitarras en el interludio instrumental antes citado a través de la figura rítmica trazada por el tresillo.

Una vez trazados los rasgos que definen el estilo “latino” dentro del cine musical, hemos de observar que en gran número de ocasiones dichos rasgos se funden dentro de una misma canción con las características del estilo americano: síncopas, orquestas de swing, claqué.... Por ejemplo, en “Coffe Time” (*Yolanda and the Thief*), un ritmo quinario sostiene una melodía de estilo “americano” con orquestación tipo *swing*. Algo similar a lo que hemos explicado antes en “Flying Down To Rio”, de la película del mismo nombre.

¹⁹ ALTMAN, Rick: *Op. Cit.*, cap. VI: “The Fairy Tale Musical” – Sex as adventure, pp. 177 y ss.

PATRIOTISMO Y WARTIME MUSICAL

El ataque japonés a Pearl Harbor en 1941 tiene como consecuencia la entrada de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, conflicto en el que hasta el momento se había mantenido neutral. Este acontecimiento trae consigo el refuerzo de temáticas patrióticas en el cine en general y en el musical en particular. Tanto en los musicales teatrales como en los cinematográficos los ambientes militares y la exaltación de valores nacionalistas se convierten en un tema recurrente²⁰. Cole Porter escribe diversos musicales dentro de esta temática: la producción de Broadway *Let's face it* (1941) o la película *Something to shout about* (1943) son ejemplos característicos en este sentido. Rick Altman ha considerado estos musicales de guerra como un subtipo dentro del *Show musical*, cuya finalidad es tanto servir de evasión para los que se quedan en casa como de entretenimiento para los que se hallan en el frente. En ellos se incide especialmente en la idea del trabajo en equipo y la solidaridad, factores que lo acercarían a la tercera categoría enunciada por el autor: el *folk musical*²¹.

Pero antes de este periodo, durante los años 30, la sucesión de acontecimientos turbulentos en Europa, unido a la Depresión, conduce a un progresivo sentimiento de inestabilidad que da lugar a la aparición de filmes de temática similar *avant la lettre*. Así, *Footlight Parade* (1933), un típico show musical con coreografías de Busby Berkeley, muestra en uno de sus números finales un desfile militar que finaliza con un montaje en vista aérea en el que los bailarines forman la imagen del águila del escudo de EEUU y seguidamente muestran la efigie de Roosevelt. En 1936 *Born to Dance*, con música de Cole Porter, muestra un deslumbrante número final en la cubierta de un portaaviones con toda la compañía en fantásticos uniformes militares. En este mismo año vemos a Fred Astaire en *Follow the Fleet*

²⁰ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del s. XX*. Pamplona: Eunsa, pp. 151-79.

²¹ ALTMAN, Rick: *Op. Cit.*, pp. 235-250.

por primera vez en una indumentaria diferente a su habitual frac, representado a un marinero que está de permiso en la ciudad.

Desde 1941 la temática patriótica se generaliza y las películas introducen elementos militares aunque no sea el tema primordial de las mismas. Así, *You'll never get rich* (1941) desarrolla un típico argumento de *show musical* que se traslada al plano militar cuando el protagonista, Fred Astaire, se enrola en el ejército por despecho frente a Rita Hayworth. De manera parecida, *Cover Girl* (1944) es un *show musical* que introduce de modo secundario la temática militar al unir Gene Kelly al ejército. No obstante, estas producciones no trasladan la temática bélica a los números musicales. Así, salvo "Shooting The Works For Uncle Sam", de la primera película, el resto de los números en ambas se hallan dentro del típico estilo de la canción americana en sus diversas variantes.

En el caso de *Holiday Inn* (1942) no existe ningún elemento patriótico en el argumento, pero se introducen números de este tipo coincidiendo con las festividades del calendario en torno a las cuales se estructura la película: "Abraham", para el cumpleaños de Lincoln, se centra en el papel del venerado presidente como artífice de la abolición de la esclavitud, enmarcado en una paradójica puesta en escena con los actores maquillados al estilo *blackface*²². "I Can't Tell A Lie", para el cumpleaños de Washington, ilustra uno de los episodios de la hagiografía del primer presidente de EEUU. El componente nacionalista se halla de manifiesto especialmente en "Freedom", para la celebración de la fiesta nacional del cuatro de julio:

*I'm singing a song of freedom
For all people
who cry out to be free
Free to sail the seven seas
Free to worship as we please
If the birds up in the trees
can be free
Why can't we*

²² Vid. nota 50 de la primera sección de este capítulo.

Estoy cantando una canción de libertad / para toda la gente / que grita por su libertad/ Libre para navegar por los siete mares / Libre para rendir culto como nos guste / Si los pájaros en los árboles / pueden ser libres / ¿por qué no nosotros?

Mientras Bing Crosby entona estos versos, en la pantalla se proyectan imágenes de obreros trabajando, iglesias, maniobras del ejército, para finalizar con la imagen de Roosevelt proyectada sobre la bandera estadounidense ondeando. Es interesante notar que la melodía de “Abraham” es casi idéntica a la de “Freedom”, con lo cual Irving Berlin crea un vínculo musical entre Lincoln y la Libertad:

“Abraham”²³



“Freedom”²⁴



De forma similar, el *biopic* de Cole Porter, *Night and Day* (1946), presenta al compositor prestando servicio en la I Guerra Mundial y recibiendo una importante herida en la pierna que veinte años más tarde, unido al accidente de equitación, le conducirá a perder la movilidad. Esta versión “políticamente correcta” de la invalidez de Porter, es altamente adecuada en el ambiente de posguerra en que se estrena la película, pero completamente falso, dado que en la realidad, la única causa fue la caída del caballo en 1938.

En un tono más directo, *Yankee Doodle Dandy* (1942) es un *biopic* muy oportuno de George M. Cohan, el *songwriter* de las primeras décadas del siglo, caracterizado por sus canciones de exaltación nacionalista. Otras películas son de finalidad puramente patriótica, como sucede con *This is the Army* (1943), de Irving Berlin, adaptación del *show* teatral del mismo nombre y a su vez remake del espectáculo

²³ Transcripción propia.

²⁴ Transcripción propia.

organizado por el mismo compositor durante la Primera Guerra Mundial: *Yip yip Yaphank*. Los dos están pensados como un espectáculo de variedades con números muy diversos en los que participa un gran número de soldados. El propio Berlin aparece cantando “Oh, How I Hate To Get Up In The Morning”. Junto a esta canción aparecen otras del autor que se han convertido en clásicas dentro del género: “God Bless America”, que desde 1938 alcanzó tal éxito que muchos quisieron que reemplazara al tradicional himno de EEUU, “Star Spangled Banner”²⁵; “We’re In The Way To France”, que al igual que en el montaje de 1918 finaliza con todos los soldados saliendo del escenario y desfilando entre el público.

El final de la guerra supone una atenuación de los asuntos bélicos, pero no una desaparición completa: *Anchors aweigh* (1945) narra la historia de unos marineros que pasan unos días de permiso en Los Angeles. Como el mismo título indica, el himno de la marina estadounidense está presente durante toda la película, en brillantes arreglos orquestales dirigidos por José Iturbi. Aún en 1951 hay reminiscencias de esta temática en *An American in Paris* ya que tiene como protagonista a un antiguo soldado norteamericano que se gana la vida en París como pintor.

El estilo de las canciones de tipo patriótico posee los rasgos característicos de himnos y marchas militares. En la mayoría de las ocasiones no se trata de canciones nuevas, sino de una acción de *revival* de temas compuestos durante la I Guerra Mundial. Así sucede con la mayoría de los números musicales de *This is the Army* o de *Yankee Doodle Dandy*. En ellas aparecen una serie de rasgos que el oyente asocia inmediatamente con la finalidad para la que están escritas:

☞ Ritmos de marcha:

²⁵ FURIA, Philipp: *Op. Cit.*, Cap. 10: “God bless America”, pp. 191-214. Parece ser que algunos sectores se opusieron a este cambio por considerar que era una canción “judía”.

Irving Berlin: "We're On Our Way To France" (1918)²⁶



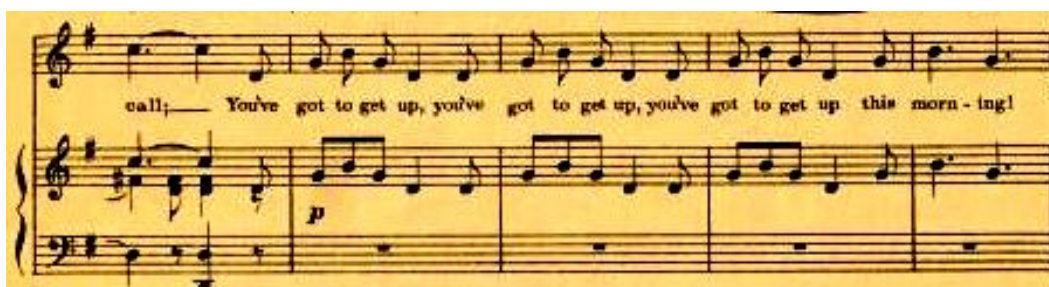
∞ Melodías formadas por acordes desplegados:

George M. Cohan: "Over There" (1917)²⁷



∞ Citas a melodías militares:

Irving Berlin: "Oh, How I Hate To Get Up In The Morning" (1918)²⁸



(Observemos cómo las palabras "You've got to get up" van acompañadas de la melodía del toque de diana)

²⁶ BERLIN, Irving: "We're On The Way To France"- Waterson, Berlin & Snyder co, 1918.

²⁷ COHAN, George M: "Over There"- New York, Inc. Feist Building, 1917.

²⁸ BERLIN, Irving: "Oh, How I Hate To Get Up In The Morning"- Waterson, Berlin & Snyder co, 1918.

Junto a estos rasgos típicamente militares, las canciones compuestas durante los años 40 incluyen elementos propios de la canción moderna: *jazz*, *síncopas*, etc; considerados ya por el público como pertenecientes a la cultura estadounidense y por lo tanto un modo de afianzar los valores patrióticos. Podemos ver esto en los ejemplos antes comentados de Irving Berlin: “Abraham” y “Freedom”.

Una película de tema no bélico que hace uso de estilos propios del cine patriótico es *The Shocking miss Pilgrim* (1947). Surge de la colaboración entre Ira Gershwin y Kay Swift²⁹, los cuales hicieron la banda sonora reconstruyendo bocetos que George Gershwin dejó sin desarrollar a su muerte en 1937. La acción se sitúa en 1874 y trata de la emancipación femenina a través de la joven Cynthia Pilgrim (Betty Grable) que marcha a Boston a trabajar de mecanógrafa, implicándose además en el movimiento sufragista; ello trae consigo el escándalo de la ultraconservadora sociedad en la que vive. La obtención en 1946 del derecho de voto para la población femenina de Japón, Argentina, Rumanía y Québec, entre otros, bien pudo ser el factor que propició la elección de un tema que combinaba la actualidad y la nostalgia y que siguió utilizándose en décadas posteriores; recordemos, por ejemplo, a la madre sufragista en *Mary Poppins* (1964).

Junto a baladas, valeses y dúos amorosos aparecen algunos elementos cercanos al *wartime*, como es la marcha de las Sufragistas: “Stand Up And Fight”; impregnada de espíritu marcial, no sin cierto toque irónico, recuerda mucho a algunas de las canciones de *Strike up the band* (1930), la primera comedia de Gershwin que marcó un cambio de estilo, por su sátira antibelicista. Tanto la canción que da título a la obra como “Patriotic Rally” parecen hallarse en estrecha conexión con esta marcha, mezcla de triunfalismo e ironía. Por ejemplo, el estilo declamatorio de la sección B es muy similar al de la sección B de “Patriotic Rally”:

²⁹ Kay Swift (1897-1993) fue una compositora muy vinculada a Gershwin, cuya música se dedicó a recuperar y transcribir tras la muerte de éste. Además, fue la primera mujer en escribir y estrenar un musical completo en 1930.

“Patriotic Rally”- sección B³⁰:

9

Siss for the Swiss Oh is-n't it grand this wonder-ful land Will show 'em the stuff is made of; We're

12

rea-dy to go to prove to the foe there's no-bo-dy we're a-fraid of

“Stand Up And Fight” – Sección B³¹:

17 **Allegro**

Why can't we be jud-ges jud-ging e - vil - do - ers Why can't we be en - gi-neers and book re-

21

vie - wers Why can't we be Chief Com-mis - sio - ners of Se - wers?

Así pues, el espíritu del *wartime musical* sigue presente durante toda la década de los 40, incluso en películas cuyo argumento no se puede relacionar directamente con la Segunda Guerra Mundial. Pero junto a este espíritu combativo, no deja de existir la fantasía y el desenfado de los primeros años del sonoro, realizados ahora por el deslumbrante colorido propio de realizadores como Vincente Minelli.

³⁰ GERSHWIN, George: “Patriotic Rally”, from *Strike up the Band* (1927)- Transcripción propia.

³¹ Transcripción propia.

LOS AÑOS 40-50: SENTIMIENTOS DE NOSTALGIA

Junto a los aires belicistas que atrae el período de guerra al cine musical, cobra cada vez más importancia una tendencia nostálgica a recrear no sólo épocas pasadas, sino también canciones de las primeras décadas del siglo, consideradas ya entonces como repertorio “clásico”, así como recreaciones de estilos propios de la opereta e incluso de la música clásica.

Analizando la situación política y social del momento, podemos deducir las causas de esta vuelta al pasado. En primer lugar, la situación socio política del momento es difícil: EEUU está saliendo de la Depresión y además inicia su participación en la Segunda Guerra Mundial. El sentimiento escapista típico de períodos difíciles hace su aparición en forma de evasión temporal: muchas películas evocan esa etapa finisecular que muchos consideraban un tiempo de prosperidad y optimismo: *Ziegfeld Girl* (1941), *Meet me in St. Louis* (1945), *Easter Parade* (1948), entre otras.

En segundo lugar, la búsqueda de un lugar idealizado como escenario del musical es, según Rick Altman, uno de los tópicos del *fairy tale musical*. Así, bien sea un reino imaginario centroeuropeo, como sucede en las operetas, un exótico paraíso tropical, como vemos en las películas que obedecen a la moda latina o una época pretérita, todas ellas responden a la idea de recrear una escena idealizada para recrear el mundo de fantasía propio del género musical.

Por último, tal y como Jane Feuer ha señalado, “los géneros cinematográficos, particularmente los de larga vida, como el *western* y el musical, siguen un ciclo vital predecible”¹. Es decir, que una vez que se ha asentado el género, las obras posteriores siguen haciendo referencia a los clásicos. Esto sucede en el musical después de las primeras obras maestras. Las producciones de los años 40 y 50 muestran elementos nostálgicos junto a rasgos innovadores. Por ejemplo, *The*

¹ FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*, Madrid, Edita Verdoux, 1992, p. 108.

Band Wagon (1953) presenta a Fred Astaire interpretando a un personaje que podría ser él mismo: un viejo actor pasado de moda que se enfrenta a un nuevo espectáculo. Junto a la innovadora escenografía de Vincente Minelli y el colorido propios de los años 50 aparecen el sombrero y el bastón, símbolos de Astaire, así como el *revival* de canciones de los años 20 y 30.

Al contemplar de un modo global el *corpus* de películas escogido, podemos ver que esta tendencia nostálgica en el musical presenta diversas vertientes:

1. Recreación de épocas pasadas, normalmente unido al *revival* de antiguos éxitos de los grandes *songwriters*.
2. Recuperación de estilos procedentes de la opereta, tendencia muy popular durante los primeros años del cine musical.
3. Actualización de estilos procedentes de la música clásica, bien en forma de interpretación de obras sinfónicas del repertorio tradicional, bien como una recreación de estilos antiguos, al estilo del Neoclasicismo francés de los años 20.
4. Aparición de estilos vinculados a la música *folk* norteamericana.

RECREACIÓN DE ÉPOCAS PASADAS Y **REVIVAL DE REPERTORIO**

Los primeros años del siglo XX son considerados en el cine musical de los años 40-50 como un período idealizado, una era de optimismo que contrastaba con la gris realidad de la posguerra y de la Guerra Fría. Este recuerdo de un tiempo mejor se plasma en diversas vertientes. Por una parte, hay películas que se centran en la nostalgia de los espectáculos de antaño, como sucede en la serie en torno a la figura del empresario Florenz Ziegfeld, así como *Easter Parade* o los *biopics* de Cole Porter y Jerome Kern. Otras se acercan más al terreno de mítica idealización de un tiempo pasado, como *Meet me in St Louis* (1944) o *Can can* (1960). Por último, otras películas no se sitúan en época histórica, pero recuperan, a pesar de todo, repertorio antiguo. Es el caso de *Holiday Inn* (1942) o *An American in Paris* (1951). Dividiremos el estudio de esta tendencia en los siguientes apartados:

- œ Las Ziegfeld Follies
- œ Repertorio de los grandes *songwriters*: Berlin y Gershwin.
- œ *Meet me in St Louis*, *Singin' in the rain* y *The Band Wagon*.

Las *Ziegfeld Follies*

En primer lugar, resulta significativa la importancia que se da a las producciones de Ziegfeld durante los años 30 y 40. Y es que toda la sofisticación del musical de los años 30 o la deslumbrante escenografía de los musicales de los 50 debían mucho a las *follies* que el famoso empresario produjo entre 1907 y 1931. Recordemos en este sentido que Vicente Minnelli, responsable de muchos de estos

coloridos musicales, trabajó para Ziegfeld como escenógrafo². Tres películas importantes giran en torno a Ziegfeld: *The Great Ziegfeld* (1936), *Ziegfeld Girl* (1941) y *The Ziegfeld Follies of 1946*, esta última codirigida por el propio Minnelli.

Como es habitual en estas producciones nostálgicas, la banda sonora alterna canciones originales con otras antiguas, pertenecientes al período en que se desarrolla la acción. En este sentido es interesante observar que frecuentemente, el repertorio antiguo se asocia a números de *show*, como una forma de dar realismo a la descripción histórica del período. Si bien estas películas de época descuidan bastante la ambientación en cuanto a vestuario, peinados, etc, son bastante fieles en lo referente a la música y la escenografía que los espectadores del momento pudieron contemplar en las revistas de Ziegfeld.

En *The Great Ziegfeld*, el número “A Pretty Girl Is Like A Melody”, que tanta fama diera a las *follies*, es acompañado de la canción que Irving Berlin compuso para el espectáculo, reconstruyendo asimismo la escenografía de plataformas giratorias que pudieron presenciar los espectadores de 1919. Las canciones compuestas para Ziegfeld suelen recurrir al tema central de sus espectáculos: “la glorificación de la chica americana”³. Así, abundan los títulos como “Tell Me, Little Gypsy”, “The Girls Of My Dreams”, etc. Pero sin lugar a dudas, la canción que más ha perdurado de todo el repertorio de las revistas de Ziegfeld ha sido el mencionado tema de Berlin. Dentro de su ingente contribución a la música americana, Irving Berlin colaboró en diversas ediciones de las *Ziegfeld Follies*, si bien no quedó muy contento del resultado, dado que la lujosa puesta en escena desviaba la atención del oyente. En “A Pretty Girl Is Like A Melody” observamos una línea melódica sinuosa y sensual, conseguida a través de movimientos cromáticos. No recurre aquí a ritmos sincopados ni a giros propios del *blues*, tan importantes en la música posterior, pero transmite perfectamente el sentido de intangibilidad del texto⁴:

² MINNELLI, Vincente: *Recuerdo muy bien. Autobiografía*, Madrid, Libertarias, 1991, p. 120.

³ Me remito aquí al capítulo 1. En el punto dedicado a la revista cito textualmente fragmentos del artículo escrito por el propio Ziegfeld en 1925 en el *New York Morning Post* con el título “What makes a Ziegfeld girl?”.

⁴ BERLIN Irving: “A Pretty Girl Is Like A Melody”, from *The Ziegfeld Follies of 1919*- New York, Irving Berlin Inc, 1919.



En el *biopic* de 1936 esta canción supone un glorioso colofón a la primera parte de la película. Musicalmente articula el número introduciendo en la parte central una mezcla de temas operísticos y sinfónicos: melodías de Puccini, de Leoncavallo, Liszt, Dvorak e incluso la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. De este modo se asocia la música clásica al *glamour* y a la grandeza.

Tanto en *The Great Ziegfeld* como en *Ziegfeld Girl* se hace énfasis en la idea de que el nuevo espectáculo es superior al tradicional vodevil, aunque procede de él. En los inicios de Ziegfeld se le muestra como representante de un forzado; la futura *Ziegfeld girl* en la ficción, Judy Garland, trabaja con su padre en un espectáculo de variedades. En este sentido es significativo detenerse en el número “I’m Always Chasing Rainbows”. Judy Garland se presenta a una audición para el reparto de las *Ziegfeld Follies*. Su padre la acompaña al piano. Interpreta una canción de aire festivo y superficial⁵. El director no queda contento y le proponen volver a interpretarla, esta vez acompañada por la orquesta. Ahora la canción se ha transformado en una balada sentimental y despierta la admiración de los asistentes. Una canción propia de un espectáculo de variedades funciona perfectamente en la estética buscada por Ziegfeld siempre que se arregle convenientemente. De este modo se pone de manifiesto la vinculación entre el vodevil y la sofisticada revista.

⁵ “I’m Always Chasing Rainbows” fue rescatada del musical *Oh look* (1918) e introducida en esta escena de *Ziegfeld Girl*.

El último gran homenaje cinematográfico a Ziegfeld fue realizado por un equipo de directores en 1946, entre los que destaca Vincente Minelli, quien significativamente participó como escenógrafo en las últimas ediciones de las *Follies*⁶. Las *Ziegfeld Follies of 1946* llevan a su punto máximo la extravagancia y el lujo escenográficos de las producciones originales. Rodada en un deslumbrante Technicolor, cuenta con la presencia de Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland e incluso una actriz procedente de las *follies* originales: Fanny Brice⁷, que interviene en un número cómico. Concebida como una sucesión de *sketches*, destacan los firmados por Minelli, entre ellos “Limehouse Blues” y “The Babbitt And The Bromide”, ambas canciones de los años 20. Esta última pertenece al musical de Gershwin *Funny Face* (1927). Es un dúo cómico cantado originalmente por los hermanos Astaire; pero esta vez, los intérpretes fueron las dos grandes estrellas del cine musical en su única participación juntos: Gene Kelly y Fred Astaire. El número, con una colorida escenografía propia de su realizador, parodia el famoso tópico de la pseudo improvisación, siempre presente en el género. El diálogo que sirve de introducción acaba así:

- Oye, ¿entonces por qué no improvisamos algo juntos, eh?
- ¿Hacerlo aquí mismo?
- Así de repente
- Como el que llevamos ensayando dos semanas.

Este comentario implica que el público de los años 40 era ya consciente de la reiteración con que se utilizaba esta falsa espontaneidad en el cine musical. Musicalmente, es una canción muy original. La divertida e intemporal burla sobre lo poco que tiene la gente que decirse, es conseguida mediante un estribillo constituido por frases cortas y contundentes en estilo coloquial, cantadas en *Sprechsgesang*⁸:

⁶ MINNELLI, Vincente: *Op. Cit.*, p. 120.

⁷ Recordemos los dos *biopics* de esta actriz protagonizados por Barbara Streisand: *Funny Girl* (1968) y *Funny Lady* (1975)

⁸ Transcripción propia.

He - llo How are you? How-za folks? What's new? I'm great That's
 good Ha ha Knock wood Well well What say? How-ya been? Nice
 day How's tricks? What's new? That's fine How are you? Nice wea-ther we are
 ha-ving but it gives me such a pain I've ta-ken my un - brel-la but of course it does -n't
 rain Heigh ho That's life What's new? How-za life? Got-ta run Oh my Ta
 ta O - live Oil Good - bye

La parte B del estribillo (cc. 42-48) se suprime en 1946, pues rompe el ritmo de la escena, en la cual se concede, como era de esperar, más importancia a los interludios danzables.

“The Limehouse Blues”, de 1922, habla de Chinatown, utilizando en la estrofa algunos giros orientalizantes. Minelli lo desarrolla escénicamente como un ballet narrativo en el que Fred Astaire y Lucille Bremer, caracterizados como chinos, viven una ensoñación. La canción no aparece en su sencilla forma original, sino en un deslumbrante arreglo orquestal con toques exóticos, que domina especialmente la parte del sueño. Las escenas oníricas, de enorme colorido y atractivo visual, contrastan con la parte realista, oscura y gris; en ella se escucha, interpretada por una voz en *off* de forma muy austera, algunos versos de la canción. Se produce así una contribución sonora a la distinción de ambientes: en la parte real, el tema interpretado a modo de un blues, con la voz casi ausente de acompañamiento; en el sueño, la melodía es sometida a elaborados arreglos orquestales. Esta actuación pone de manifiesto uno de los rasgos que caracterizan al art déco: la influencia orientalizante. Si comparamos la mayoría de películas musicales que se realizan en este período con esta, notaremos que desentona por su ambiente de ensueño y la

sofisticación visual con una producción que por regla general se concentraba en las convenciones del *wartime musical*.

Repertorio de los grandes *songwriters*: Berlin, Gerswhin y Kern

Fuera del fenómeno Ziegfeld, los grandes *songwriters* de los años 20-30 se convierten también en objeto de culto cinematográfico. Unas veces es de forma directa, como es el caso de Irving Berlin, que se implicaba directamente en el proceso de producción⁹ y otras de forma indirecta, como sucede con la recuperación de canciones de Gershwini.

Blue Skies (1946) es una de las películas que Irving Berlin motivó para mantener vivas las canciones que le catapultaron al éxito en las décadas de 1910 y 1920. La selección de temas responde al gusto del período y se hace eco de las modas de los años 40 antes explicadas: lo latino y el *wartime musical*. El argumento consiste en un *flashback* en el cual el protagonista, encarnado por Fred Astaire, narra su carrera artística junto a su compañero, interpretado por Bing Crosby. Ello da lugar a una sucesión de números de *show* desde los años veinte hasta el tiempo presente. Se trata de una especie de “biografía musical”, un proyecto que Irving Berlin deseaba hacer a mayor escala sobre su propia vida, pero que finalmente no salió adelante¹⁰.

A lo largo de la película se suceden versiones de las canciones más exitosas de Berlin, desde “A Pretty Girl Is Like A Melody” hasta “White Christmas”, pasando por “Blue Skies” o “Puttin’ On The Ritz”. El espectador de los años 40 tiene conciencia de la situación temporal de estas canciones y por ello las compuestas en los años 20 están al principio de los recuerdos, mientras que en la parte final se introducen

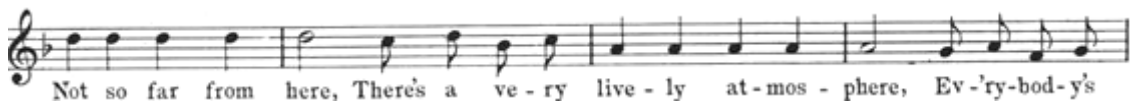
⁹ FURIA, Philipp: *Op. Cit.*, cap. 7: “The song is ended”, pp. 125-144.

¹⁰ FURIA, Philipp: *Op. Cit.*, cap. 12: “Count your blessings”, pp. 237-265. La película se iba a titular *Say it with music* e iba a incluir en el reparto a las grandes estrellas del musical: Sinatra, Garland, Merman, Astaire.

canciones más recientes. Un ejemplo de ello es la referencia a las canciones de tiempo de guerra. Al principio vemos a Bing Crosby cantando en el escenario “I’ve Got My Captain Working For Me Now” (1919), vestido con el uniforme de la I Guerra Mundial. Por el contrario, el final de la película consiste en un encadenado de secuencias en donde vemos a Bing Crosby alistarse en el ejército durante la II Guerra Mundial e interpretar sucesivamente “Any bonds today” y “This is the army”, escritas en 1941 y 1942 respectivamente. El conjunto termina con la interpretación de “White Christmas” para los soldados en el frente: el arreglo orquestal del acompañamiento muestra un contracanto disonante que refleja la tristeza y la nostalgia de los asistentes.

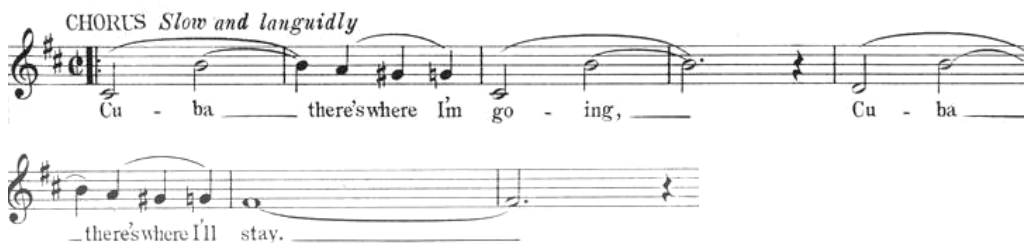
Junto a la presencia de los temas de guerra, ineludibles en 1946, la moda latina está presente en “I’ll See You In C-U-B-A” (1920) y en “Heat Wave” (1933). La primera es un típico ejemplo de la canción “étnica” desde principios de siglo, con elementos musicales exóticos en la estrofa, mientras que el estribillo reviste un estilo más “moderno”¹¹:

Estrofa, cc. 6-9



La melodía de esta estrofa es repetitiva y con un ritmo insistente, como si quisiera imitar un estilo tribal, tal y como hará unos años después Cole Porter en la estrofa de “Night And Day”, que comienza con las palabras “*Like the beat, beat, beat of the tom-tom*”.

Estribillo, cc. 22-29

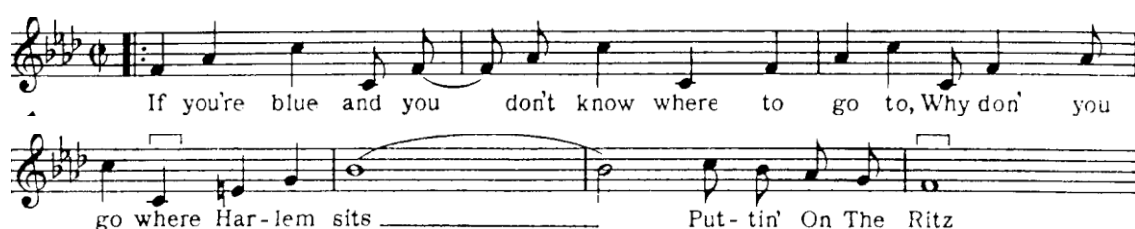


Por el contrario, el estribillo recurre a ritmos sincopados y cromatismos, habituales en la canción moderna.

¹¹ BERLIN, Irving: “I’ll See You In C-U-B-A”- New York, Irving Berlin Inc, 1920.

“Heat Wave” fue recuperada del espectáculo *As Thousand Cheers* (1933), articulado como una sucesión de números musicales ilustrando las diversas secciones de un periódico. Esta canción es un parte meteorológico con dobles sentidos y ambiente latino, muy reforzado por la puesta en escena, que recuerda, aunque más modestamente, a la realizada en *Broadway Melody of 1940* para el “Begin The Beguine” de Cole Porter.

No faltan tampoco las adaptaciones y modificaciones, como vemos en “Puttin’ On The Ritz” (1929) y en “Blue Skies” (1926). La primera, interpretada por Astaire con una puesta en escena que recuerda mucho a “Top Hat”, sufre una serie de modificaciones en el texto: el original habla de los negros de Harlem vestidos con elegancia –hecho que es descrito musicalmente mediante acentos descolocados¹²:



En la versión de 1946 se sustituye a los negros por la alta sociedad paseando por Park Avenue¹³:

*Now, if you're blue
And you don't know where to go to
Why don't you go where fashion sits
Puttin' on the Ritz*

Si estás triste / y no sabes a dónde ir / ¿Por qué no vas donde se sientan los que están a la última, / a presumir el Ritz?

La canción que da título a la película, “Blue Skies”, ya se hizo famosa en el primer film sonoro *The Jazz Singer* (1927), interpretada por Al Jolson. Aquí se le da un tratamiento diferente. La melodía rítmica y sincopada original se transforma en

¹² BERLIN, Irving: “Puttin’ On The Ritz”- New York, Irving Berlin Inc, 1929.

¹³ Ya hemos hablado de los *blackface* en la nota 50 de la primera parte de este capítulo. Posiblemente la sensibilización hacia temas racistas tuvo algo que ver. Recordemos que en 1942 hubo problemas con el número “Abraham” de *Holiday Inn*, en donde Bing Crosby aparecía pintado de negro.

una balada edulcorada interpretada por Bing Crosby, con un *tempo* excesivamente ralentizado que acaba con su vigor rítmico y adornada con *vibratos* y otros recursos propios del cantante. Se sitúa en un contexto similar al que da Irving Berlin a “Isn’t It A Lovely Day” en *Top Hat* (1935): la pareja está haciendo *picnic*, cuando empieza a llover, momento en que Crosby canta la canción.

En *Holiday Inn* (1942) la acción se sitúa en el presente y la mayoría de las canciones son nuevas. A pesar de todo Berlin introduce dos temas antiguos: “Lazy” (1924) y “Easter Parade” (1933). La primera es utilizada de un modo irónico. La voz en *off* de Bing Crosby canta el estribillo:

*Lazy, I want to be lazy
I want to be out in the sun
With no work to be done*

Vago, quiero ser un vago / Quiero salir al sol / Sin trabajo que hacer.

Paralelamente, una serie de secuencias muestran el agotador trabajo que lleva a cabo en la granja. “Easter Parade” pertenece al *show* de 1933 *As Thousands Cheer*. Bing Crosby lo canta como una balada sentimental a su novia mientras pasean en el coche de caballos.

Easter Parade (1948) sitúa la acción a principios de siglo y nos muestra al bailarín de éxito encarnado por Fred Astaire que intenta catapultar a la fama a la principiante Judy Garland. Por una parte hay temas expresamente compuestos para la película, como “A Couple Of Swells”, una parodia del estilo glamoroso de Fred Astaire, en donde Judy Garland y él bailan disfrazados de mendigos. La música recuerda, por sus giros cadenciales, su ritmo regular y sus melodías desplegadas, a himnos tradicionales ingleses como “Rule Britannia”, acentuando así el sentido de parodia.

“A Couple Of Swells”¹⁴

We're a cou-ple of swells, We stop at the best ho -
 C Dm⁷ C C C#^o
 tels. But we pre - fer the coun - try far a -
 Dm⁷ G⁷ C Dm⁷ C E⁷ Am Fm
 way from the ci - ty smells.
 C Dm⁷ G⁷ C

“Rule Britannia”¹⁵

Rule, Bri-tan-nia! Bri - tan - nia, rule the waves Bri - tons ne - ver will be slaves

Este mismo sentido de parodia, o mejor dicho, auto-parodia, tiene “Steppin’ Out With My Baby”, claramente inspirado en los ritmos sincopados de “Puttin’ On The Ritz”.

“Steppin’ Out With My Baby”¹⁶

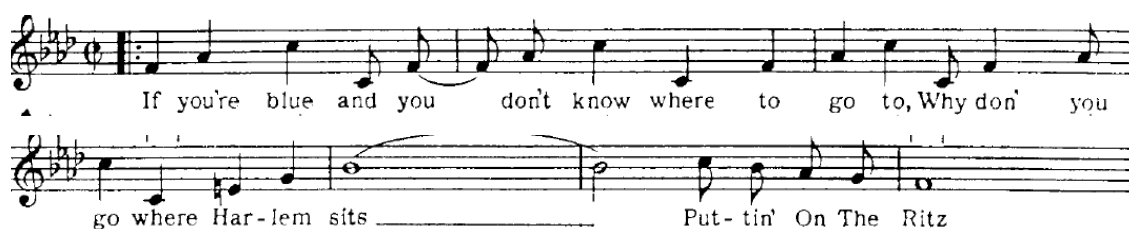
why I feel sub - lime, I'm step - pin' out
 with my ba - by. Can't go wrong 'cause I'm in right. It's for sure,
 not for may - be, that I'm all dressed up to - night.

¹⁴ BERLIN, Irving: “A Couple Of Swells” (1947)- *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 28-31.

¹⁵ Transcripción propia.

¹⁶ “Steppin’ Out With My Baby” (1947)- *Irving Berlin Movie Songs*, Milwaukee, Hal Leonard, 1991, pp. 94-97.

“Puttin’ On The Ritz”



Pero junto a estas canciones se insertan temas antiguos, como el que da título a la película, “Easter Parade”, ya utilizado en *Holiday Inn* (1942). El tratamiento que se da a la canción es diferente esta vez: Judy Garland se la canta a Astaire, rompiendo el sentido original del texto, en el cual es el hombre quien se dirige a la mujer. A excepción de esta canción, integrada en el argumento, el resto de canciones antiguas se inserta en forma de número de *show*, transmitiendo así al espectador una sensación de realismo: resultaría chocante en una película ambientada en la actualidad introducir estilos anticuados y ello se hace especialmente notorio si son actuaciones en un teatro. De este modo, la primera secuencia de actuaciones de la pareja está constituida por una combinación de canciones escritas entre 1910-1915: “I Love A Piano”, “Snookey Ookums”, “Ragtime Violin”, “When The Midnight Choo-Choo”, todas ellas en el denominado “estilo *ragtime*”¹⁷. “The Girl On The Magazine Cover”, recuperada del *show* de 1915 *Stop, look, listen*, es puesta en escena mediante una sucesión de modelos que parecen posar para portadas de revistas, un recurso ya utilizado en *Cover Girl* (1944) y que se repetirá en *An American in Paris* (1951) y *Singin’ in the Rain* (1952).

Con estas películas, Irving Berlin volvía a promocionar sus canciones, pero la familia Gershwin no se quedó atrás y mantuvo vivo el recuerdo de George en el cine musical de los años 40 y 50, de donde surgieron algunas obras maestras.

¹⁷ Tengamos en cuenta que en los años 10 la palabra *ragtime* no se identificaba sólo con el estilo pianístico de compositores como Scott Joplin, sino que se aplicaba a todas las canciones que tuvieran un ritmo animado, fueran o no sincopadas. Vid. FURIA, Philipp: *Op. Cit*, cap.2: “Ragged meter man”, pp. 25-46.

Sin duda, el proyecto cinematográfico más ambicioso en torno a la música de Gershwin es *An American in Paris* (1951). Vincente Minnelli había tenido contacto con los Gershwin desde los años 30, especialmente con Ira, cuando trabajaba como director escénico en Broadway. De hecho, la selección de las canciones que se iban a utilizar fue un trabajo conjunto de Ira Gershwin y Vincente Minnelli, que escogieron las canciones más adecuadas de un amplio *corpus*, entre las que se encontraban tanto grandes éxitos como otras que apenas habían tenido difusión¹⁸. Algunas canciones fueron sometidas a cambios en el texto, enfocados normalmente a realzar el *couleur locale* del idealizado barrio parisino en que se desarrolla gran parte de la acción. Es el caso de “S Wonderful” y “I Got Rhythm”, con diversas interpolaciones en francés.

Georges Guetary canta dos números que muestran la constante interconexión de culturas: “I’ll Build A Stairway To Paradise” y “Nice Work If You Can Get It”. El cantante francés interpreta dos composiciones dentro del más puro estilo americano. Recordemos que la última de ellas procede, significativamente, de *Damsel in distress*, cantada por el coro inglés que adopta el estilo americano. La otra pertenece a la revista *The George White Scandals of 1922* y su puesta en escena, con Georges Guetary subiendo unas escaleras cuyos peldaños se van iluminando, recuerda al antiguo esplendor de las *Ziegfeld Follies*, de cuya deslumbrante puesta en escena ya hemos hablado en el capítulo 1 y cuyo recuerdo seguía impactando a los realizadores veinte años después de su última edición.

Un año antes de su muerte, Jerome Kern escribió, con la colaboración del letrista Ira Gershwin, las canciones para *Cover Girl* (1944). Pero no se trata de una recuperación de canciones antiguas del autor, sino de una nueva partitura. En este sentido, el interés que reviste la película en nuestro estudio es la utilización puntual de repertorio anterior con una finalidad “historicista”: Rita Hayworth es la modelo de una revista. El editor se enamora de ella porque le recuerda a su antigua amada, una cantante de los espectáculos de variedades de principios de siglo. Sus recuerdos se articulan como un *flashback* en el que se muestran sus actuaciones.

¹⁸ WOOD, Ean: *George Gershwin: his life and music*. London, Sanctuary published limited, 1996, pp. 247-250.

Una de esas canciones es “Poor John”, publicada en 1906. Su estilo antiguo contrasta con el resto de las canciones de la película, así, la escena de *flashback* resulta más realista.

Meet me in St. Louis, Singin’ in the Rain y The Band Wagon

Fuera del fenómeno Ziegfeld existen otras producciones, especialmente en los años 40, que rememoran épocas pasadas, reviviendo a la vez repertorio antiguo. Minnelli es precisamente el responsable de varias, entre las que destaca *Meet me in St Louis* (1944). Ambientada en el San Luis de principios de siglo, muestra un cuadro entrañable y familiar articulado en torno a las festividades del año. La banda sonora está compuesta casi en su totalidad por canciones nuevas, entre las que figuran éxitos de Judy Garland como “The Trolley Song” o “Have Yourself A Merry Little Christmas”. Pero también hay lugar para la recuperación de dos canciones antiguas: la que da título a la película “Meet Me In St. Louis” (1904) y “Under The Bamboo Tree” (1902). Ambas son ejemplo de dos estilos opuestos de cuya combinación surge el musical americano. La primera canción tiene ritmo de vals, dentro del estilo de la opereta, el modelo de la vieja Europa para los compositores americanos:

“Meet Me In St. Louis”. Inicio del estribillo¹⁹

The image shows a musical score for the chorus of "Meet Me In St. Louis". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and begins with the lyrics "Meet me in St. Lou - is, Lou - is, Meet me at the". The piano accompaniment is in 3/4 time and starts with a *p.f* (piano forte) dynamic. The score is written in G major and 3/4 time.

¹⁹ MILLS, Kerry: “Meet Me In St. Louis”, New York, 48 West 29th Street, 1904.



La segunda, por el contrario, con su ritmo de *cakewalk*²⁰, se convierte en un típico ejemplo de los nuevos estilos autóctonos: *Minstrels Shows*, *Coon Songs*, *Blackfaces*, etc...²¹



El aire de esta canción, ya anticuado para el espectador de los años 40, la hace muy adecuada para su inserción como número de *show*: Esther (Judy Garland) y su hermana pequeña Tootie (Margaret O'Brien) lo bailan para la familia, imitando las danzas de los *Minstrels shows*.

Singin' in the Rain (1952) es sin duda una de las películas musicales más famosas en la historia del género. Sin embargo, no está constituida por material original, sino que es una puesta al día de repertorio del cine de los años 30. No solo en las canciones, sino también en el argumento hay constantes referencias a la reciente historia del cine. Un ejemplo es la idea que tienen los protagonistas de hacer una película musical a partir de un film ambientado en el siglo XVIII; no ven sentido a

²⁰ Recordemos que el propio Claude Debussy utiliza los elementos rítmicos de esta danza en su pieza para piano "Golligow's Cakewalk", de la suite *Children's Corner* (1908).

²¹ COLE, Bob: "Under the Bamboo tree"- Jos W. Stern & co, 1902.

introducir números musicales modernos y se les ocurre que el protagonista tiene un sueño en el que se traslada a la actualidad. Esta trama es la misma, pero invertida, del musical de Cole Porter *Du Barry was a Lady* (1939), llevado al cine en 1943, también con Gene Kelly en el reparto: el protagonista sufre una conmoción y tiene un sueño en el que se transforma en Luis XV en la corte de Versalles. Todas las canciones, salvo “Moses” y “Make ‘Em Laugh”, proceden de diversas películas musicales de los años 30, tal y como vemos en el siguiente cuadro, elaborado a partir de datos obtenidos en *The Internet Movie Data Base*²²:

Canción		Procedencia
“Singin’ In The Rain”		<i>The Hollywood Revue of 1929</i>
“All I Do Is Dream Of You”		<i>Sadie McKee (1934)</i>
Composición de secuencias:	“I’ve Got A Feeling”	<i>Broadway melody of 1936</i>
	“Wedding Of The Painted Doll”	<i>Broadway Melody of 1929</i>
	“Should I?”	<i>Lord Byron of Broadway (1930)</i>
	“Beautiful Girl”	<i>Stage Mother (1933)</i>
“You Were Meant For Me”		<i>Broadway Melody of 1929</i>
“Good Morning”		<i>Babes in arms (1939)</i>
“Broadway Rhythm”		<i>Broadway Melody of 1936</i>
“You’re My Lucky Star”		<i>Broadway Melody of 1936</i>

A excepción de “Broadway Rhythm”, que en el original también es un número deslumbrante, el resto de las canciones se transforma, volviéndolas más dinámicas, tanto musical como escenográficamente. En el caso de “Beautiful Girl” se observa esto muy claramente: en *Stage Mother*, Bing Crosby canta esta canción en pijama, mientras un asistente al que no toma demasiado en serio le sigue con un micrófono alrededor de la habitación. En 1952 es el final de una sucesión de secuencias que rememora los orígenes del cine musical: después de una serie de planos que recuerdan a la estética de películas como *The King of Jazz* (1930), el número

²² <http://www.imdb.com>

“Beautiful Girl” es un homenaje a las *Ziegfeld Follies* y su famoso slogan “*Gloryfying the American Girl*”, que finaliza con una sucesión de modelos vestidas de diferentes maneras.

La canción que da título a la película “*Singin’ In The Rain*”, rescatada de la *Hollywood Revue of 1929*²³, muestra en la versión original, rodada en primitivo Technicolor, un *tempo* ligero y a los cantantes vestidos con impermeables con el arca de Noé al fondo en actitud estática. La recreación de 1952²⁴, posiblemente la escena más famosa del cine musical, muestra a Gene Kelly cantando de forma más expresiva y pausada y ejecutando sus virtuosas coreografías.

Asimismo, “Good Morning”, se presenta en 1939 como un número de ensayo con aire de *ragtime*, cantado por Judy Garland con Mickey Rooney al piano. En 1952 adquiere un nuevo dinamismo al convertirse en un número interpretado por los tres protagonistas: Debbie Reynolds, Donald O’Connor y Gene Kelly, que muestran su optimismo ante los proyectos de futuro. No solo se limitan a cantar sino que ejecutan una de las originales coreografías de Gene Kelly, en donde se mezclan estereotipos de diferentes estilos de danza: el *cancan* francés, el flamenco español, el baile hawaiano, el ballet clásico y los pasos de baile de George M. Cohan.

El número más elaborado es “Broadway Rhythm”²⁵. La música es un arreglo de la canción interpretada por Eleanor Powell en 1936. Si bien el original es un número de desarrollada puesta en escena, en *Singin’ in the Rain* se transforma en un ballet narrativo, típico del cine musical de los 50. Tomando como punto de partida una de las frases de la canción: “Gotta Dance”, se articula una historia que muestra a un bailarín que busca trabajo, va prosperando y se enamora de una mujer fatal, interpretada por Cyd Charisse. Ello da lugar a la inserción de estilos muy diversos, desde el estilo rítmico inicial, sobre “Gotta dance”, siguiendo por el *hot jazz* de la escena en el cabaret, los breves *sketchs* que muestran al protagonista en espectáculos de variedades, las *Ziegfeld Follies* y finalmente las fiestas de alta

²³ DVD, ejemplo 10a

²⁴ DVD, ejemplo 10b

²⁵ DVD, ejemplo 11.

sociedad, donde un episodio onírico junto a Cyd Charisse transforma la música en un ballet sinfónico, con decorados inspirados en Dalí y Giorgio de Chirico. El número finaliza con la misma música del comienzo, presentando así una estructura simétrica:

La canción “Make ‘Em Laugh”, compuesta para la película, tiene un asombroso parecido con el tema de Cole Porter “Be A Clown”, perteneciente a *The Pirate* (1948). Parece ser que Stanley Donen pidió un número cómico para Donald O’Connor a Nacio Herb Brown y Arthur Freed, al estilo de “Be A Clown” de Cole Porter. Ellos tomaron literalmente sus palabras y escribieron esta canción, que el propio Donen calificó de plagio absoluto. Cole Porter no interpuso ninguna demanda y además, su canción no era demasiado conocida, porque *The Pirate* no tuvo demasiado éxito²⁶.

Cole Porter- “Be A Clown” (1948)²⁷

The image shows a musical score for the song "Be A Clown" by Cole Porter. It features three vocal lines (1, 2, and 3) with lyrics and guitar chords. The chords are: C, G7, C6, G7, C, Dm7(+11), G7, E, Am, G, D7, G, D9, G, F, G7, C.

Refrain

1. Be a clown, Be a clown, All the world
 2. Be a clown, Be a clown, All the world
 3. Be a clown, Be a clown, All the world

loves a clown Act the fool, play the calf
 loves a clown Be a cra zy buf - foon
 loves a clown Be the poor sil - ly ass

And you'll al - ways have the last laugh, Wear the cap
 And the 'dem - oi - selles - 'll all swoon, Dress in huge
 And you'll al - ways trav - el first class, Give 'em quips,

²⁶ HEMMING, Roy: *Op. Cit.*, pp. 327-328

²⁷ PORTER, Cole: “Be a clown”, from *The Pirate* (1948)- *The Original legal musician fake book. Broadway*, Miami beach, Hansen House, 1978, p. 327.

Brown & Freed: "Make 'Em Laugh" (1952)²⁸

Make - 'em laugh _____ make 'em laugh Don't ya know ev' - ry - one wants to laugh _____

9 My dad said "be an ac - tor my son but be a com - i - cal

17 one! They'll be stand - in' in line

The Band Wagon (1953) recupera parcialmente el *show* de Broadway del mismo título, estrenado en 1931 por Fred Astaire, protagonista asimismo de la versión posterior. Dirigido por Vincente Minelli, dota de mayor complejidad a la sucesión original de *sketches*, haciendo una serie de reflexiones nostálgicas sobre el mundo del espectáculo. Se mantienen la mayoría de las canciones, aunque dándoles un planteamiento diferente, que es precisamente el asunto principal de la película: la revalorización del musical tradicional. Las canciones presentan una gran variedad de estilos, desde los rasgos centroeuropeos de "I Love Louisa", de los que hablaremos más adelante, hasta el sinuoso y cromático contracanto de "Dancing In The Dark", pasando por los aires folk de "Louisiana Hayride":

²⁸ HERB BROWN, Nacio & FREED, Arthur: "Make 'Em Laugh"- *Singin' in the rain*, CBS songs, New York (s.f.), pp. 68-83.

“Dancing In The Dark”²⁹:

The musical score for "Dancing In The Dark" is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics "Danc-ing in the dark" and continues with "Till the tune ends, We're danc-ing in the". The piano accompaniment is marked *p* and *a tempo*. The second system continues the vocal line with "dark" and "And it soon ends; We're waltz-ing in the won-der of". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking. Chord diagrams are provided above the vocal line for various chords: *Eb with D, F#dim.7, Fmi.7, Abmi. add F, Bb7, Eb, and Ebmi.

“Louisiana Hayride”³⁰:

The musical score for "Louisiana Hayride" is shown in a single system. It consists of a single melodic line in the treble clef. The lyrics are "Start sum-pin', Lou - is - i - an - a hay-ride! Nouse fo' call-in' de roll." Chord diagrams are placed above the notes: G, Emi.7, Ami.7, D7, G, Ami.7, and G.

A través de todos estos ejemplos hemos observado que el sentimiento de nostalgia en torno al repertorio del género musical es una realidad que se produce desde época muy temprana y que tendrá un carácter recurrente a lo largo del siglo XX hasta llegar a nuestros días, como iremos viendo en capítulos sucesivos. Pero no sólo el musical de Broadway o el de Hollywood son objeto de recuerdo. También la opereta, una de las semillas del musical, se une a esta tendencia.

²⁹ SCHWARTZ, Arthur & DIETZ, Howard: “Dancin’ In The Dark” - New York, Harms Inc, 1931.

³⁰ SCHWARTZ, Arthur & DIETZ, Howard: “Louisiana Hayride” - New York, Harms Inc, 1932.

LA PERVIVENCIA DE LA OPERETA

Como ya vimos anteriormente al hablar de los Precedentes del musical, la opereta es uno de los elementos fundamentales en la génesis del musical. De hecho, las primeras películas musicales suelen ser precisamente operetas: *Love me tonight*, *The Merry Widow*, *Love Parade*; asimismo, se hace muy popular la pareja de actores – cantantes Nelson Eddie y Jeanette MacDonald. El reiterativo uso del ritmo de vals, las melodías regulares, no sincopadas; los registros agudos en la voz de soprano; los pasajes de coloratura; coros y marchas militares... definen el estilo de la opereta³¹ que más adelante se fundirá con la cultura urbana de EEUU.

En el cine musical de los años 40 y 50 vuelven a aparecer estas características como una mirada nostálgica hacia el pasado. En el apartado de música patriótica ya hemos hablado de *The Shocking miss Pilgrim* (1947), a propósito del coro de las sufragistas. Las canciones incluidas en esta producción son, en su mayoría, melodiosas baladas de rítmica regular (“For You, For Me, For Evermore”, “Aren’t You Kind Of Glad We Did”, “Changing My Tune”), aunque también hay números cómicos (“The Back Bay Polka”), vales (“One, Two, Three”) y aires marciales (“Stand Up And Fight”). No solo la ausencia de colaboración directa de Gershwin en el proyecto es responsable de que falte su característico estilo, sino también el contexto en que se desarrolla la historia: ni a los responsables musicales ni a los productores debió parecerles buena idea asociar el reaccionario Boston decimonónico con ritmos sincopados al estilo de “I Got Rhythm”. *Miss Pilgrim* intenta hacer una reconstrucción relativamente “historicista” para el público americano de la posguerra, saturado de “Jazz Era”. No es que se trate de introducir unos números musicales que reconstruyan fielmente el estilo de las canciones de 1870, sino de recrear, acudiendo sólo a los arcaísmos necesarios, la idea que el público tenía de una música anticuada. Y por supuesto, en dicha concepción no tenía cabida el ritmo sincopado, que aparece muy puntualmente, sino el vals. Cuando el público de 1947 escucha un vals le vienen dos imágenes a la cabeza: por

³¹ La explicación más detallada se encuentra en el capítulo 1, en el apartado dedicado a la opereta.

una parte, el sofisticado siglo XIX de las operetas de Lehar y Strauss; por otra, el recuerdo nostálgico de las primeras películas musicales, como *The Love Parade* (1929) o *The Merry Widow* (1934).

De este modo, es comprensible que en *Miss Pilgrim* exista una presencia muy destacada del vals, el cual aparece en dos vertientes: por una parte, de forma directa, tal y como vemos en “One, Two, Three”. Se trata de un número diegético, en el que la pareja protagonista baila, cumpliéndose con ello uno de los tópicos señalados por Altman como usuales en el que él define como *fairy tale musical*: la identificación del vals con la sexualidad, pues se trata de una danza de pareja frente a las habituales coreografías de conjunto³². Mientras el coro canta el característico ritmo del vals: “one, two three”, Miss Pilgrim y John Pritchard bailan. No era la primera vez que Gershwin recreaba la antigua danza. Ya lo había hecho en 1936 para la revista *The Show is on*, con escenografía de Vincente Minnelli, con el número “By Strauss”, utilizado en 1951 en *An American in Paris*, del que después hablaremos. Por otra parte, resulta más interesante la presencia indirecta del estilo del vals en canciones que no están pensadas para bailar, como sucede en “Changing My Tune”, balada entonada por Miss Pilgrim, expresando su cambio de actitud ante la adversidad. Aunque ni el tempo ni la figuración rítmica del acompañamiento nos incitan a pensar en un vals, una observación más atenta de la melodía descubre sus típicos giros rítmico-melódicos³³:

8 Cast-les were crum-bling and day-dreams were tum-bling De-cem-ber was bat-ting with June But on this

9 bright af-ter-noon Guess I'll be chan-ging my tune Kept on des-pai-ring be-yond an-y

18 ca-ring If I jumped out of a bal-loon But I'm ar-rang-ing from now to be chang-ing my tune

³² ALTMAN, Rick: *Op. Cit.*, pp. 135 y ss.

³³ Transcripción propia.

Notemos especialmente la importancia de este diseño rítmico:



Puede encontrarse, con diversas variantes, en muchos vales tradicionales, como por ejemplo “Der Kaiserwalzer“, de Johann Strauss³⁴:



De entre todos los números musicales, el que más llama la atención es “The Back Bay Polka”³⁵. Para esta canción cómica Ira Gershwin escogió un aire de danza no tan solemne como el vals, pero impregnado del mismo aire nostálgico, como es la polka. Al igual que aquel, aunque de origen checo, la polka fue introducida en Estados Unidos desde fecha muy temprana, tal y como muestran las diversas partituras en fascículos publicadas en América durante la segunda mitad del siglo XIX³⁶. Back Bay era y aún es una lujosa zona residencial de Boston. La canción, satiriza sobre el ultraconservadurismo y la represiva moral sexual de la alta burguesía bostoniana, representante del espíritu de los pioneros de la Nueva Inglaterra norteamericana:

*Painters who paint the nude
We keep repressing
We take the attitude
Even a salad must have dressing
[...]
No song except a hymn
And keep your language prim
You call a leg a limb
Or they boot you out of Boston

You're of the bourgeoisie,*

³⁴ STRAUSS Jr., Johann: *Kaiserwalzer* (1888), op. 473, N. Simrock, 1889, Reimpreso: Vienna: Universal Edition, n.d.(ca.1910). Plate U.E. 3600, cc. 77-84. [http://imslp.org/wiki/Kaiser-Walzer,_Op.437_\(Strauss_Jr.,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Kaiser-Walzer,_Op.437_(Strauss_Jr.,_Johann)) (consultado el 25 de octubre de 2012).

³⁵ DVD, ejemplo nº 12

³⁶ Por ejemplo, MATHIAS, L.: “The Bay View Polka”, publicada en 1874, precisamente el año en que se sitúa la acción de *The Shocking miss Pilgrim*. <http://parlorsongs.com/issues/2000-1/2000-1.asp> (consultado el 15 de mayo de 2009)

*And no one bothers --
Not if your fam'ly tree
Doesn't date from the Pilgrim Fathers.*

Seguimos reprimiendo / a los pintores que pintan cuerpos desnudos/ Guardamos la compostura / incluso una ensalada tiene que estar vestida [...] Ninguna canción excepto himnos religiosos / Y mantén un lenguaje remilgado / Llama "miembro" a la pierna / O te echarán de Boston / Eres de la burguesía / Y a nadie le importa / A no ser que tu árbol genealógico / No proceda de los Padres Peregrinos.

En el aspecto musical, aparte del evidente ritmo de polca, se produce un cambio armónico poco usual en la sección **B**, modulando desde Do Mayor hacia la tonalidad relativa sobre el tercer grado (Mi menor), creando una sonoridad peculiar, enlazando abruptamente con la sección **A** a través de la dominante de la tonalidad que abandonamos (B7), en vez de utilizar aquella a la que nos dirigimos (G7)³⁷:

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a red triangle and a 'C' chord, with lyrics: 'Give up the fond embrace, Pass up that pretty face, You're of the'. The second staff continues with 'hu-man race, But not in Bos-ton. Think as your neigh-bors think Make lem-on-'. The third staff has 'ade your drink; You'll be the miss-ing link if you don't wear spats in Bos-ton.' The fourth staff starts with a red 'B' and a red triangle, indicating a key change to E minor, with lyrics: 'Paint-ers who paint the nude We keep re-press-ing; We take the at-ti-tude'. The fifth staff concludes with 'E-ven a sal-ad must have dress-ing. New York or Phil-a-delph! Won't put you on the shelf,'.

Es una evidente muestra de la combinación entre elementos tradicionales y rasgos innovadores para dotar de atractivo a una forma nostálgica.

An American in Paris (1951) también introduce aires de opereta. La situación de la acción en el París recreado por Minnelli, entre lo bohemio y lo nostálgico, es

³⁷ GERSHWIN, George: "The Back Bay Polka", from *The Shocking Miss Pilgrim* (1947)- New York, Gershwin Publishing corp, 1946.

un buen pretexto para ello. “By Strauss”³⁸ es una de las canciones de Gershwin utilizadas en este sentido. Este número era bien conocido por Minnelli, dado que formaba parte de la revista *The Show is on* (1936), en la que trabajó como escenógrafo. Fue la única colaboración de Gershwin en dicho espectáculo y si damos crédito a las memorias del realizador, fue escrita por encargo suyo³⁹. Como el título indica, es una recreación del tradicional aire de vals. Ya hemos hablado anteriormente del significado que encerraba esta danza para el público norteamericano desde los comienzos del cine musical: la vieja Europa, los ambientes aristocráticos. No es casualidad que Gene Kelly baile el número con una anciana. El idealizado París, presente desde las operetas de los años 30 (*The Merry Widow*) y las comedias musicales de Cole Porter (*Fifty Million Frenchmen*), aparece retratada así en su ambiente más pintoresco. El texto de la canción habla de la supuesta superioridad del vals frente a las canciones de Broadway, calificada de “emptiness pounding tin”, expresión que recuerda a los años de Gershwin como pianista demostrador en un local de Tin Pan Alley⁴⁰. El texto original de 1936 deja claro que hay un estilo europeo, el vals, y otro americano, que son las canciones de los grandes *songwriters*, entre los que el mismo Gershwin se incluye. En *An American in Paris*, el texto sufre algunas modificaciones para suavizar el tono de rudeza utilizado en 1936:

Versión de 1936

Away with the music of Broadway
Be off with your Irving Berlin
Oh I give no quarter to Kern or Cole Porter
And Gershwin keeps pounding on tin

How can I be civil when hearing this drivell
It's only for nightclubbin' souses
Oh give me the free 'n' easy waltz that is
Vienneasy and
Go tell the band If they want a hand
The waltz must be Strauss's

Versión de 1951

The waltzes of Mittel Europa
They charm you and warm you within
While each day discloses
What Broadway composes
Is emptiness pounding on tin.

How can I be civil when hearing this drivell?
It's only for night-clubbing souses.
Oh give me the free 'n easy waltz that is
Viennes-y
And go tell the band if they want a hand
The waltz must be Strauss's

³⁸ DVD, ejemplo nº 13.

³⁹ MINNELLI, Vincente: *Op. cit.*, p. 127.

⁴⁰ El nombre Tin Pan Alley, “callejón de la cazuela de latón”, con el que se conocía la calle en donde se concentraban las tiendas que vendían partituras sueltas de canciones, se debe al sonido que producían los pianos desafinados en los cuales, los empleados de cada establecimiento, tocaban las canciones a los potenciales compradores.

1936

Aparta esa música de Broadway /Quita de ahí a tu Irving Berlin/No doy nada por Kern o Cole Porter/ Y Gershwin continúa machacando teclas.

Cómo puedo ser civilizado al escuchar esas tonterías/ Que son solo para borrachuzos de cabaret/Tráeme el libre y fácil vals vienés/Y di a la banda que si quieren mi ayuda/Deben tocar un vals de Strauss.

1951

Los vales de Centroeuropa/Complacen y te hacen sentir calidez/Mientras que cada día /se nos revelan las composiciones de Broadway/ como ruido de latón.

Cómo puedo ser civilizado al escuchar esas tonterías/ Que son solo para borrachuzos de cabaret/Tráeme el libre y fácil vals vienés/Y di a la banda que si quieren mi ayuda/Deben tocar un vals de Strauss.

You were never lovelier (1942), primera película de Fred Astaire con Rita Hayworth, no introduce ritmos de vals, pero sí recurre a otros tópicos de la opereta, como canciones corales o influencias de la música *folk* centroeuropea. En un principio esto podría resultar chocante, dado que la acción se sitúa en un país sudamericano. Sin embargo, si recordamos los rasgos de la opereta tradicional veremos que uno de los lugares comunes en el argumento es que los hechos se desarrollan en un reino imaginario o exótico. En este caso se trata de una Argentina idealizada, anclada en unas tradiciones que el extranjero Fred Astaire no acaba de comprender, aunque termina aceptando para conquistar a Rita Hayworth. La casa de los padres de ella es un suntuoso palacio rodeado de jardines; el padre se puede identificar con un autoritario monarca que concierta los matrimonios de sus hijas; la protagonista es como una princesa de cuento de hadas que busca su príncipe azul. De hecho, en la última escena Fred Astaire se presenta ante ella vestido con una armadura y a lomos de un caballo. Dos números musicales contrastan con el estilo “moderno” presente en la mayoría de las canciones (Astaire hace el papel de un bailarín americano trabajando en Argentina). Uno es “Wedding In The Spring”, interpretada en las bodas de plata de los padres, cuya línea melódica recuerda a la música popular centroeuropea, especialmente a partir del c. 20⁴¹:

⁴¹ Transcripción propia.

Ding dong dell the Bells in the Step-ple go Ding dong dell a - round the coun-try side.

9
Ding dong dell and off all the peo-ple go Off to kiss the bride. All the don-key carts are

19
dri-ving to the wed-ding in the spring All the neigh-bor - hood's ar - ri - ving ___ to

29
see the wed-ding ring Now they're for-ming in a co-lumn For the ser-vice has be - gun

40
Al - though the Pa - dre's so - lemn He's the on - ly one.

La otra canción es “These Orchids”, cantada por un cuarteto de voces blancas: los cuatro repartidores que llegan con las orquídeas y cantan la dedicatoria de la tarjeta. El estilo está también fuera de los ritmos sincopados de las canciones de aire moderno y adopta un tono más clasicista: ritmo regular y melodía secuenciada⁴²:

These or - chids if you please with a - po - lo - gies and a - no - ther note.

Anchors aweigh (1945) combina multitud de estilos musicales. Ya hemos hablado de ella en el apartado de la moda latina y volveremos a mencionarla en el punto siguiente. En cuanto a su relación con la opereta, Kathryn Grayson canta en la escena final “Waltz Serenade”, que es un arreglo de la *Serenata para cuerdas op. 48* de Tchaikovsky. Se le añade texto, mientras la melodía es adornada con multitud de coloraturas y frecuentes inflexiones hacia los registros más agudos de

⁴² Transcripción propia.

la voz. El ritmo de vals del original es también fundamental para plasmar el estilo típico de la opereta⁴³:

From the heart of a lone - ly po - et Came a song for the girl he a - dored

9
Though she tried ve - ry hard not to show it ——— She was ter - ri - bly ter - ri - bly bored.

The Band Wagon (1953) recupera canciones del espectáculo de 1931. Entre ellas se encuentra “I love Louisa”, evidente parodia de la música popular germana⁴⁴:

I love Lou - i - sa Lou - i - sa loves me ———

Imita el estilo de una canción de brindis (especialmente en la estrofa) de carácter cómico, en la que aparecen constantemente palabras en alemán:

*How I love a glass of beer, More beer!
Beer goes very good with beer, More beer!
When I'm drinking beer I'm thinking,
Ach! Life is beer.
But there's someone I love even more than beer.*

*I love Louisa, Louisa loves me.
When we rode on the merry-go-round,
I kissed Louisa,
and then Louisa, Louisa kissed me.
We were so happy, so happy and free. Ach, ach, Mädchen,
Beautiful Louisa.
Ach, when I choose them,
I never want to lose them. Someday Louisa,
Louisa will be
More than just a Fräulein to me.*

Cómo me gusta un buen vaso de cerveza. ¡más cerveza! / La cerveza va muy bien con la cerveza ¡Más cerveza! / Cuando bebo cerveza pienso / Ach! La vida es cerveza / Pero hay algo que amo más que la cerveza.

⁴³ Transcripción propia.

⁴⁴ Transcripción propia.

Amo a Louisa, Louisa me ama / Cuando montábamos en el tiovivo / Besé a Louisa / Y entonces Louisa me besó / Éramos tan felices y libres... *Ach, Mädchen* / Hermosa Louisa / *Ach*, cuando las atrapo / no me gusta perderlas. Algún día Louisa / Louisa será / Más que una *Fraülein* para mí.

Es interpretada por Fred Astaire secundado por los actores jóvenes de la compañía, que también la estrenó en los escenarios de Broadway en 1931 junto a su hermana Adele. Es significativo el hecho de que la cante a la gente joven y que todos se unan a él: supone una reconciliación de lo antiguo y lo moderno. Por otra parte, la inclusión de canciones inspiradas en el *folk* centroeuropeo también se recupera aquí como una característica antigua del musical, ya en desuso: son numerosas las comedias teatrales de los años 20 que incluyen números de este tipo. Por ejemplo, *Lady be good* (1924), estrenada también por los hermanos Astaire, en cuyo segundo acto hay una “Swiss Dance”. Posiblemente la II Guerra Mundial acabó con esta costumbre, dado que las circunstancias ya no permitían ver con simpatía a alemanes y austríacos. Por eso, en una fecha tan avanzada como 1953, en que ya no se veía a los centroeuropeos como enemigos, los productores ven que no está de más incluir una canción de este tipo, que además es una mirada nostálgica veinte años atrás, en el cénit del musical de Broadway.

Muy vinculada a “I Love Louisa” es “Wunderbar”, una canción de *Kiss me Kate* (1953). Cole Porter estreno su musical en Broadway en 1948 renovando su popularidad de tal modo que cinco años después se hizo una versión cinematográfica. Más adelante hablaremos más detenidamente de esta película. En este apartado nos interesa especialmente la mencionada canción, que fue escrita por Cole Porter para el musical, rindiendo homenaje a la tradicional opereta. Surge en un momento en el que los dos protagonistas recuerdan sus inicios en el mundo del espectáculo: se justifica así la presencia de un número musical anticuado, escrito en ritmo de vals e intercalando en el texto palabras en alemán que trazan en el oyente la imagen de una opereta. Asimismo, la propia partitura indica “Tempo di Valse Viennese”⁴⁵:

⁴⁵ “Wunderbar”, from *Kiss me Kate* (1948)- *The Original Legal Musician Fake Book, Broadway*, Miami Beach Hansen House, 1978, p. 64.



Silk Stockings (1957), adaptación cinematográfica del musical de Cole Porter de 1953, muestra en su argumento algunos tópicos de la opereta, como el improbable enamoramiento entre el americano sensual y vividor representado por Fred Astaire y la pragmática y austera comisaria soviética interpretada por Cyd Charisse; o el desarrollo de la historia en un París de ensueño y diversión al que huyen los enviados soviéticos. La antítesis de los protagonistas da lugar también dos planos musicales: por una parte, el mundo sensualista: estilo sincopado, aires de *jazz*. Por otro, las canciones vinculadas a los enviados soviéticos y Ninotchka, de ritmo marcado y con cierta influencia del folklore ruso. Se trata en definitiva de la típica confrontación de la Guerra Fría entre U.S.A. y U.R.S.S.

U.S.A.	U.R.S.S.
- "Paris Loves Lovers"	- "Too Bad"
- "Stereophonic Sound"	- "It's A Chemical Reaction"
- "All Of You"	- "Siberia"
- "Satin And Silk"	
- "Josephine"	
- "Fated To Be Mated"	
- "Ritz Roll And Rock"	

En dos ocasiones se produce un dúo entre Fred Astaire y Cyd Charisse en los que se observa especialmente bien la confrontación entre los bloques:

En "Paris Loves Lovers"⁴⁶ Stevie habla de la magia del amor en París con una melodía dibujada y sensual; Ninotchka interrumpe cada frase con un diseño melódico contundente y repetitivo⁴⁷:

⁴⁶ DVD, ejemplo nº 14

⁴⁷ Transcripción propia.

En “It’s A Chemical Reaction”, Ninotchka desmitifica el amor, con un estilo musical drástico y cierta influencia del *folk* ruso, especialmente en la sección central, que desgraciadamente es suprimida en la película. Stevie le contesta con “All Of You”, que es todo lo contrario: la glorificación de la irracionalidad del amor con una melodía más libre⁴⁸:

⁴⁸ PORTER, Cole: “All Of You”, from *Silk Stockings* (1955)- *The Cole Porter Songbook*, New York, Simon & Schuster, 1959, pp. 200-203.

El estilo típicamente americano está especialmente presente en las canciones de Peggy (Janis Paige), la actriz con aires de diva que se erige en la contrapartida de Ninotchka. “Satin And Silk” y “Josephine” describen la frivolidad del personaje. La segunda muestra un ensayo de la versión musical de *Guerra y paz*: el grandilocuente inicio nos introduce en los excesos de decorados y guardarropía típicos de la opereta. Pero después de unas paródicas coloraturas, la protagonista da paso a un inesperado número con aires de cabaret que causa la indignación entre los enviados soviéticos.

Aparte de los mencionados contrastes, Cole Porter dio cabida en este musical a los tiempos modernos con “The Ritz Roll And Rock”⁴⁹: Un sentimiento de nostalgia hacia el pasado, así como cierto rechazo hacia todo lo moderno. Esta canción fue añadida especialmente para la adaptación cinematográfica, como un intento de introducir en el musical tradicional el *rock & roll*. Recordemos que en 1954 surge el primer éxito dentro de este estilo: “Rock Around The Clock”, de Bill Haley and the Comets. Cole Porter se hace eco de esta canción tanto en la música, como en el texto, en donde se repite el verso: “*and all they do around the clock*”. Fred Astaire, vestido con frac y chistera, combina en su coreografía los pasos tradicionales con el dinamismo del *rock*, mientras canta unos versos plagados de expresiones excesivamente coloquiales:

*You see big bucks togged out in tails,
Wingdingin' with expensive quails,
While dowagers and diplomats
Behave like bally alley cats.
And all they do around the clock
Is the Ritz, roll and rock.
These fancy fops and fillies
Throw swell affairs,
And make those hick hillbillies
Look like squares.*

Puedes ver a los millonarios con sus *fracs*/Bailando con chicas de alto *standing*/Mientras nobles viudas y diplomáticos/Se comportan como gatos callejeros/Y todos bailan alrededor del reloj./Es el *Ritz Roll and Rock*/Esos extravagantes petimetres y princesitas/Se lanzan a sofisticadas aventuras/Haciendo que esos palurdos de ahí/Parezcan envarados.

⁴⁹ DVD, ejemplo nº 15

No sólo el estilo lingüístico, sino también el musical, nos sacan completamente de ese mundo del musical tradicional, apuntando a la nueva música popular que dominará el género durante los años 60 y 70. Así, la canción está escrita como un típico *rock and roll* de la primera época, con un *riff* de *blues* acelerado y una melodía repetitiva⁵⁰:

5
Rock and Roll is dead and gone For since the smart set took it on - Be -
9
cause they found it much too tame They jazzed it up and changed its name And

El musical de Irving Berlin, *Call me Madam* (1953), sitúa la acción en el típico reino imaginario centroeuropeo, al cual la protagonista es enviada como embajadora de Estados Unidos. Frente a la diversidad de canciones con ritmos “modernos” hay una serie de intervenciones que siguen el estilo propio de la opereta. Así, el baile en la corte muestra a la orquesta tocando un vals, que recibe la réplica americana en “That International Rag”, compuesta por Berlin en 1913 y recuperada para la película. Ethel Merman la canta como muestra del carácter festivo americano, identificado con el ya tradicional diseño rítmico del *ragtime*⁵¹:

⁵⁰ Transcripción propia.

⁵¹ BERLIN, Irving: “That International Rag”, New York, Waterson, Berlin & Snyder, 1913.

CHORUS

Lon-don dropped it's dig-ni-ty— So has France and Ger-man-y—

All hands are dance-ing to a rag-ged-y mel-o-dy Full of o-rig-i-nal-i-ty

Poco después “The Ocarina” dibuja musicalmente un día de fiesta en el principado, con un estilo vinculado al *folk* centroeuropeo⁵²:

Step to the mu-sic of the oc-a-ri-na, Who re-fus-es? Wil-hel-mi-na?

Wait till she lis-tens to the oc-a-ri-na, I know that Wil-hel-mi-na will.

El ambiente europeo que recrea la opereta conecta con el apartado siguiente, que es la recreación de estilos procedentes de la “música clásica” europea.

⁵² BERLIN, Irving: “The Ocarina”, from *Call me Madam* [1950], New York, Irving Berlin Music Corporation, 1952, pp. 52-65.

ACTUALIZACIÓN DE LOS CLÁSICOS

A partir de los años 40 se hace cada vez más frecuente la presencia de la música clásica o de concierto en el cine musical. Las últimas obras maestras del género en los años 50 tienen casi siempre, como un número obligado, la presencia de un ballet clasicista de larga duración: *An American in Paris* (1951), *Singin' in the rain* (1952), *The Band Wagon* (1953), *Can can* (1960). Otras veces es la interpretación de fragmentos de compositores clásicos, como hacen Oscar Levant en *The Barkleys of Broadway* (1949) y en *An American in Paris* (1951) o José Iturbi en *Anchors Aweigh* (1945). Y otras veces, como sucede en *Holiday Inn* (1942) y en *Kiss me Kate* (1953), hay una asimilación del estilo clásico por parte del *songwriter*.

Algunas películas de los años 30 ya apuntan hacia esta tendencia: en *The Great Ziegfeld* (1936), como ya hemos comentado, el número "A pretty girl is like a melody" se mezcla con fragmentos de Liszt, Puccini, Leoncavallo y Gershwin. Asimismo, los desarrollados números de baile finales de *The Gay Divorcée* (1934) o de *Top Hat* (1935) son un precedente de los ballets narrativos posteriores.

¿Cuáles son las causas de esta creciente preferencia por la música clásica? El antisemitismo en los años previos a la Segunda Guerra Mundial y dicho conflicto hizo que multitud de artistas emigraran de Europa a Estados Unidos. Stravinsky, Schönberg, Bela Bartok, Kurt Weill, salen de Europa entre los años 30 y 40 para establecerse en EEUU. Este último incluso hace carrera como compositor de musicales en Broadway: *Lady in the Dark*, *Knickerbocker Holiday*, *A touch of Venus...* La presencia de renombrados compositores europeos en las principales ciudades estadounidenses bien pudo ser un incentivo para que el público se interesara por la tradición musical europea. No olvidemos también que, desde dentro, algunos *songwriters* se habían interesado por la música clásica, a pesar de no poseer una formación estrictamente académica. Es el caso de Cole Porter en su ballet *Within the Quota* (1923) y sobre todo la producción sinfónica de George Gershwin: *Rhapsody in Blue* (1924), *Concerto in F* (1925) y *An American in Paris* (1928).

Durante los años 40 algunos musicales se hacen eco del Neoclasicismo, tendencia predominante en la “música culta” hasta después de la II Guerra Mundial. Es el caso de *Holiday Inn* (1942) y de *Kiss me Kate* (1948 – llevada al cine en 1953).

Holiday Inn

La primera, estructurada en torno a las diversas festividades del año, despliega diversos estilos para cada fecha. Cuando llega la celebración del cumpleaños de Washington los protagonistas interpretan “I Can’t Tell A Lie”⁵³, inspirada en la mítica frase del primer presidente de los EEUU. Fred Astaire, Bing Crosby y Marjorie Reynolds aparecen vestidos a la moda del siglo XVIII. La orquesta está formada por instrumentos clásicos, entre los que se incluye el clave. La introducción instrumental lleva un ritmo de *minué* hasta que Astaire comienza a cantar una melodía también de aire clasicista⁵⁴:

I could say that you're home-ly Just as home-ly as pie But this is Wash-ing-ton

6
Birth-day And I've got to say ___ you're ___ beau - ti - ful ___'cause I can't ___ tell a lie

Observemos que frente a la regularidad de la primera parte, los versos finales llevan un ritmo sincopado⁵⁵.

⁵³ DVD, ejemplo nº 16

⁵⁴ Transcripción propia.

⁵⁵ En este sentido es interesante observar que en la versión de estudio que hizo Fred Astaire de la canción, hace en todas las secciones una interpretación con mucho más *swing* que en la película, en donde hace más notorio el ritmo regular de una danza clásica.

El argumento de la película da lugar en este número a insertar un interesante contraste de estilos: Fred Astaire baila con la chica, ante el desagrado de Bing Crosby, que dirige la orquesta sentado al clave. En el momento en que los pasos de la danza motivan que Astaire la bese, Crosby cambia de forma abrupta a un *swing*, hecho que les hace interrumpir la postura y bailar de otra manera. Este constante cambio entre clasicismo y *swing*, así como de la coreografía, convierte la actuación en un número cómico. Es interesante observar que las partes en estilo *swing* aprovechan la parte más sincopada de la melodía.

Kiss me Kate

Kiss me Kate narra la historia de una compañía de teatro que realiza una versión musical de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare. A medida que avanza la acción, las circunstancias personales de los actores interfieren en el desarrollo de la representación. Se trata por lo tanto de una obra teatral dentro de otra. Aparte de la escenografía y el vestuario, la música crea una dualidad entre los dos planos: la época actual de los actores, tras los escenarios (*backstage*) y la Italia del Renacimiento en la que se desarrolla la comedia.

Backstage

“So In Love”
“Too Darn Hot”
“Why Can’t You Behave”
“Wunderbar”
“Always True To You”
“Brush Up Your Shakespeare”

Escena

“We Open In Venice”
“Tom, Dick Or Harry”
“I’ve Come To Wive It Wealthily In Padua”
“I Hate Men”
“Where Thine That Special Face”
“Where Is The Life That Late I Led”
“From This Moment On”

Las partes que se interpretan *backstage* revisten un estilo de canción “moderna”; ya hemos hablado antes de “Wunderbar”, que recrea el mundo de la opereta; salvo este número, el resto se halla en un estilo sincopado, a veces con un fuerte toque de *jazz*, como sucede en “Too Darn Hot” interpretado por Ann Miller al inicio de la

película o en “Why Can’t You Behave”, donde Lois (Ann Miller) pide a su novio que se comporte como una persona adulta, sucediéndose giros propios del *blues*⁵⁶:



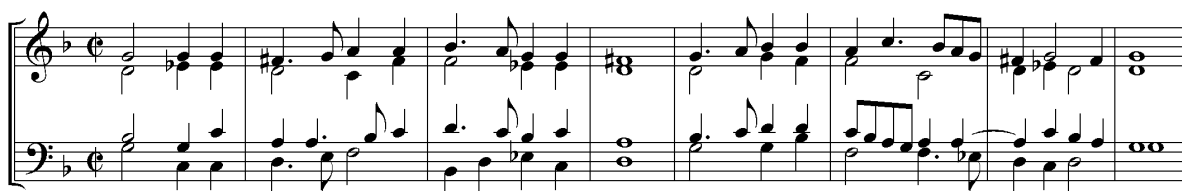
La parte que tiene lugar en el escenario evoca musicalmente la Italia del Renacimiento combinando estilos musicales del siglo XVI con giros propios del *folk* italiano, lo cual, unido a una fantástica escenografía con cierta influencia de la pintura de Giorgio de Chirico, sirve para caracterizar el universo idealizado del teatro que contrasta con el mundo real.

La música del Renacimiento está presente de forma muy directa en la insistente utilización del ritmo de pavana:



tal y como vemos en “Tom, Dick Or Harry” o “I’ve Come To Wive It Wealthily In Padua”:

a) Pavana “La Cornetta” (c. 1530)⁵⁷:



⁵⁶ Transcripción propia.

⁵⁷ ANÓNIMO: Pavana “La Cornetta”, Fitzallan Partbooks, c. 1530. Transcripción propia.

b) "Tom, Dick Or Harry"⁵⁸:

64

I'm a maid who would mar-ry and will take with no qualm an - y Tom Dick or Har - ry An - y

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

c) "I've Come To Wive It Wealthily In Padua"⁵⁹:

Cue:PETRUCHIO:
As for me

PETRUCHIO:
I've come to wive it wealth - i - ly in Pa - du-a,

Vamp ad lib.

Under dialogue

pp Pno. , Cello, Hp. etc.

Bs. + Timp.

Vlns. , Vla. + W. W. 8va

Hrn. , Bsn.

mp

(Timp. tacet)

The score is for a vocal solo and a full orchestra. It includes performance instructions such as 'Vamp ad lib.', 'Under dialogue', and dynamic markings like 'pp' and 'mp'. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Por otro lado, en "I Hate Men" existe una referencia melódica que presenta un gran parecido con el ayre isabelino "Farewell Dear Love", de Robert Jones:

a) "I Hate Men", compases iniciales⁶⁰:

I hate men — I can't a-bide 'em e-ven now and then —

The score shows the beginning of the song with a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

⁵⁸ Transcripción propia.

⁵⁹ PORTER, Cole: "I've Come To Wive It Wealthily In Padua" from *Kiss me Kate* [1948], New York, Tams-Witmark Music Library, pp.95-101.

⁶⁰ Transcripción propia.

b) "Farewell Dear Love", compases iniciales⁶¹:



Otras canciones situadas en la acción teatral muestran la influencia del *folk* italiano, p. ej: "We Open In Venice" o "Where's The Life That Late I Led?", esta última combinada con algunos giros melódicos renacentistas.

Anchors Aweigh

La participación de directores de orquesta europeos en películas musicales se hace habitual desde los años 40, como hemos recordado anteriormente contamos con la presencia de Xavier Cugat en *You were never lovelier* (1942) o de José Iturbi en *Anchors aweigh* (1945). Esta última, de formato mucho más espectacular que la anterior, da lugar a la inserción de números musicales de todo tipo. Ya hemos hablado de aquellos que tienen carácter latino, así como de la aparición de homenajes a la opereta. También hay diversos números emparentados con la música clásica. La película comienza con un brillante arreglo del himno de la Marina que da título a la película, interpretada por una banda de instrumentos de viento y presentada cinematográficamente con figuraciones a lo Busby Berkeley.

⁶¹ JONES, Robert: "Farewell Dear Love", *The First booke of Songes or Ayres of foure parts with Tableture for the Lute*, London, 1600, nº XII.

Iturbi se interpreta a sí mismo y está presente a lo largo de toda la película, como el importante director que debe hacer una prueba de voz a Susan (Kathryn Grayson). Esta introducción un tanto forzada del personaje sirve para que aparezcan diversos números musicales con él y su orquesta como protagonistas. Así puede verse en la interpretación de “Donkey Serenade”, tomada de la opereta *The Firefly* (1912), de Rudolf Friml. La orquesta, con Iturbi al piano, presenta un arreglo de la canción que combina y música latina; y de referencias temáticas a la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, que en 1945 ya era un clásico de la música norteamericana.

Más adelante, Iturbi ofrece otra interpretación espectacular. Esta vez lo hace tocando al piano la *Rapsodia Húngara nº 2* de Liszt acompañado por decenas de pianos en un escenario con cúpula circular. Pero es de mayor interés la secuencia en que Iturbi ensaya el Concierto para piano de Tchaikovsky. Frank Sinatra, sin saber quien es, se acerca a él y le dice que conoce la canción y empieza a cantarla con letra: en 1941 Freddie Martin había popularizado la melodía del primer movimiento en un arreglo que grabó con su *big band* con el nombre de “Tonight We Love”. O lo que es lo mismo, la música clásica está presente en el terreno de la música popular⁶² y se emite por la radio en estos arreglos en plano de igualdad con el repertorio de *songwriters*.

En 1949, *The Barkleys of Broadway* supone el regreso a la pantalla de la pareja Astaire-Rogers. La presencia del pianista Oscar Levant en el reparto motiva la interpolación de dos números clásicos: la “Danza del Sable” de Kachaturian y de nuevo el primer movimiento del Concierto para piano de Tchaikovsky.

⁶² En este mismo contexto, recordemos también el éxito de “Song Of India”, grabada por la orquesta de Tommy Dorsey en 1937 a partir de un fragmento de la ópera *Sadko* (1896) de Rimsky Korsakov.

An American in Paris

En estas dos películas los números clásicos hacen su aparición sin apenas justificación dentro de la trama y sin relación alguna con los personajes. Esta situación es subsanada en 1951 por Vincente Minnelli en *An American in Paris*. El poema sinfónico de Gershwin que da título a la película es el factor central de la misma, que desemboca en el extenso ballet final⁶³ con la música casi en versión íntegra de la mencionada obra de Gershwin. Este ballet no surge de la nada, sino que es una ensoñación de Gene Kelly al darse cuenta de que va a perder a Leslie Caron. En la adaptación músico-escénica podemos destacar los siguientes aspectos:

1. Énfasis en la dualidad musical entre lo americano y lo francés. El tema inicial (0:35 seg.), asociado al protagonista a lo largo de la película, se corresponde aquí con lo americano en general⁶⁴:



Mientras que lo francés se identifica con la tonada tradicional “La Sorella” (min. 1:35), que aparece poco después, y que el ballet presenta como una marcha militar⁶⁵:



Con el fin de insistir en el contraste entre el desenfadado tema americano y la ruidosa tonada francesa, el arreglo orquestal repite esta última muchas más veces que en el original. Este concepto se hace más evidente en el momento en que Gene Kelly se encuentra con los

⁶³ DVD, ejemplo nº 17

⁶⁴ Transcripción propia.

⁶⁵ Transcripción propia.

marineros: todos se visten a la francesa, pero se mueven al estilo de George M. Cohan⁶⁶, mientras suena el tema americano. El resto de los personajes están asociados a la tonada francesa. Después de una “batalla musical”, acaban todos bailando al estilo Cohan (min. 6:00):



2. Incremento de elementos musicales impresionistas. Gershwin definió esta obra como “typical french style, in the manner of Debussy and the Six”⁶⁷. En una aproximación superficial a la obra, a cualquiera le parecerá un disparate relacionarla con Debussy. Sin embargo, si observamos los cc. 203-218 nos daremos cuenta de que tiene lugar una sucesión de acordes en paralelo (min. 3:40). Este breve fragmento se hace notar más en el arreglo, añadiéndole una orquestación impresionista: oboe solista, cuerdas suaves, motivos orientales.... Se corresponde con el primer encuentro de la pareja protagonista, en medio de un ambiente floral y brumoso, también impresionista⁶⁸:

⁶⁶ George M. Cohan (1878-1942), el destacado *songwriter* y *showman* de las primeras décadas del siglo XX, tenía una peculiar forma de bailar, consistente en caminar con las piernas rectas y el cuerpo inclinado. James Cagney hizo una excelente recreación del mismo en el *biopic* de 1942, *Yankee Doodle Dandy*.

⁶⁷ WOOD, Ean: *Op. Cit.*, cap. 8: “An American in Paris”, pp. 121-140.

⁶⁸ GERSHWIN, George: *An American in Paris*, ed. by Jancsovcics Antal, Editio Musica Budapest (s.f.), pp. 35-36.

The image displays a page of a musical score for 'An American in Paris'. It features multiple staves for different instruments and voices. The score includes various performance markings such as 'rit.', 'Calmato', 'Solo', 'p espr.', 'a2', 'con sord. div.', 'pp espr.', 'p unis.', and 'pp'. The music is written in a complex, multi-measure format, typical of a film score. The page number '207' is visible at the bottom center.

Algunos elementos de *An American in Paris* fueron tratados visualmente por Minnelli de forma diferente a como cabría esperar o bien fuera de su espíritu

original. Es el caso del motivo de las bocinas (0:58 seg.), con el que Gershwin quería representar el bullicioso tráfico parisino⁶⁹:



La escenografía muestra en este momento una concurrida plaza en una atmósfera finisecular, sin ningún elemento urbano que desentone en el ambiente impresionista creado por Minnelli.

El *Charleston* final (min. 13:10) también se saca de contexto: en vez de acompañar el ritmo sincopado con imágenes que reconstruyan los “locos años 20”, la puesta en escena muestra a los personajes de los cuadros de Toulouse Lautrec en movimiento, como ya hemos visto en el capítulo 2.

Así pues, Minnelli decidió recrear una imagen tradicional del viejo París, entre el eclecticismo y el Impresionismo, eludiendo cualquier referencia a elementos futuristas que recuerden al espectador al mundo moderno en que vive. Se trata de presentar una ciudad de ensueño, teñida de los colores de Monet, Dufy y Toulouse y en la que el humo de los coches y las ruidosas salas de fiestas no tienen cabida.

Por otra parte, hay un momento en la película para la aparición de Oscar Levant al piano, al igual que en la película de 1949. Pero esta vez no surge de la nada, sino que está vinculado al argumento y a la personalidad de los protagonistas. Oscar Levant imagina, tumbado en su habitación, que da un concierto de éxito. Ello da lugar a un episodio onírico en el que sentado al piano, toca el tercer movimiento del *Concerto in F* de Gershwin. A medida que avanza la interpretación observamos que tanto el director, como los músicos de la orquesta, e incluso el público que le aclama son él mismo, simbolizando así tanto el carácter egocéntrico del protagonista como su aislamiento.

⁶⁹ Transcripción propia.

Kismet

Un último ejemplo de esta vinculación entre lo clásico y lo moderno lo tenemos en otra película de Minnelli: *Kismet* (1955). Se trata de una adaptación del musical teatral de 1953. Ambientada en un idealizado reino oriental y dentro del tradicional estilo colorista del director, este cuento de hadas está acompañado por canciones inspiradas en temas de Alexander Borodin, principalmente de *El Príncipe Igor* y del *Cuarteto de cuerda n.º 2*. La elección de un compositor nacionalista ruso no es gratuita: se trata de un autor que, al igual que Rimsky Korsakov, introduce frecuentemente melodías sinuosas que resultan muy adecuadas para una fantasía oriental de este tipo. El famoso tema central “Stranger In Paradise”, es ejemplo de ello⁷⁰:



Se trata de la melodía principal de las danzas polovstianas, del acto II de *El Príncipe Igor*⁷¹:

Sopr. *sempre legato e dolce*
 U - le - tay — на крыльяхъ вѣт - ра ты въ край род - ной род - на - и пѣс - ня
 Va sur l'ai - - le des doux Zé - phirs, А - е - ри - еи - ле, ва, — chan - son, et
 Auf den Flü - - geln lin - den Zo - phyr's, du. trau - tes Lied flieg fort zum Hei - mat

Alti.
 Oh.
p con espressione e dolce

⁷⁰ BORODIN, Alexander, arr. by WRIGHT, Robert & FORREST, George: “Stranger In Paradise”, *Kismet* [1955], Cherry Lane music co. inc (s.f.), pp. 63-68.

⁷¹ BORODIN, Alexander: *Le Prince Igor*: “Danzas Polovstianas”, Acto II, n.º 17, Leipzig: M.P. Belaieff, 1888, p. 197.

Lo mismo sucede en “And This Is My Beloved”, inspirada en el tema central del tercer movimiento del *Cuarteto n.º 2*:

Kismet- “And This Is My Beloved”⁷²

MARSINAH:
Dawn's prom-ising skies, Pet-als on a pool drift-ing; Im-

(Colla voce)
p

Borodin: Cuarteto de cuerda n.º 2, III:⁷³

Andante ♩ = 60

p

Solo.

cantabile ed espressivo

segue

segue

En el siguiente cuadro, elaborado a partir de datos procedentes de *The Internet Movie Data Base*⁷⁴ contrastados con las partituras de Borodin, vemos la procedencia de las canciones escogidas para la película:

⁷² BORODIN, Alexander, arr. by WRIGHT, Robert & FORREST, George: “And this is my beloved”, Kismet [1955], Cherry Lane music co. inc (s.f.), pp. 142-148.

⁷³ BORODIN, Alexander: *Cuarteto de cuerda n.º 2*, III, cc. 1-6; Leipzig, Ernst Eulenburg, (ca.1920), reimp, Mineola, Dover Publications, 1994, p. 213.

⁷⁴ <http://www.imdb.com>

CANCIÓN	FUENTE EN BORODIN
"Fate".	<i>Sinfonía 2, I</i>
"Not Since Nineveh".	Danzas polovtsianas- <i>Príncipe Igor, acto II</i>
"Baubles, Bangles, and Beads".	<i>Cuarteto de cuerda nº 2, II</i>
"Stranger in Paradise".	<i>Danzas Polovtsianas- Príncipe Igor, acto II.</i>
"Gesticulate".	<i>Sinfonía 1, I</i>
"Bored"	Compuesta para la película por Wright & Forrest
"Night Of My Nights".	<i>Serenade- Petite suite</i>
"The Olive Tree".	<i>Obertura- Príncipe Igor</i>
"Rahadlakum".	Compuesta para la película por Wright & Forrest
"And This Is My Beloved".	<i>Cuarteto de cuerda nº 2, III</i>
"Sands Of Time".	<i>En las estepas del Asia Central.</i>

ELEMENTOS DE LA MÚSICA *FOLK*

Para finalizar esta recreación de estilos ajenos a la evolución del musical, debemos hablar de aquellas películas que toman elementos de la música *folk* en sus números musicales. Lo haremos con dos ejemplos característicos: *Annie get your Gun* (1950), adaptación del musical de Irving Berlin de 1946 y *Seven Brides for Seven Brothers* (1954), originalmente concebida para el cine.

Annie get your Gun (1946-llevada a la pantalla en 1950), cuenta la historia de la tiradora Annie Oakley (1860-1926), sus actuaciones en el show de Buffalo Bill y la relación con su compañero de actuaciones Frank Butler. En sus orígenes la protagonista era una de los muchos tramperos que había en el Oeste, subsistiendo a base de cazar y vender pieles. Prácticamente analfabeta pero con una asombrosa habilidad para disparar, fue descubierta en 1875 por Frank Butler, que después sería su marido. Este argumento sirve para imbuir al espectador en el ambiente del salvaje oeste, tan mitificado por el público norteamericano gracias a la multitud de películas del género *western* producidas en Hollywood desde sus primeros tiempos.

El musical nos presenta a una muchacha semianalfabeta y asilvestrada, pero que sorprende por su habilidad con la escopeta. Irving Berlin “pinta” musicalmente a este personaje recurriendo a un estilo sencillo y repetitivo propio de la música *folk*. La primera canción que ella interpreta, “Doin’ What Comes Naturally”, es una definición de sí misma e incluye esos rasgos musicales:

“Doin’ What Comes Naturally”⁷⁵

Folks like us could nev - er fuss with schools and books and learn - in'.

Still we've gone from A to Z do - in' what comes

nat - ur - 'lly. Do - in' what comes nat - ur - 'lly. You

don't have to know how to read or write when you're out with a fel - ler in the pale moon - light.

En el capítulo siguiente veremos que esta canción sufrió diversas supresiones y modificaciones, causadas por el código Hays de moralidad en el cine.

La réplica de Frank al primitivismo de Annie consiste en un ritmo de vals en el que describe el tipo de mujer sofisticada con la que él se casaría. La elección del vals tampoco está hecha al azar. Recordemos que es el estilo que identifica a la opereta y a todo ese mundo de elegancia y *glamour* que los americanos de principios de siglo veían como un ejemplo traído de la vieja Europa. Esa mujer con la que sueña Frank es tan inaccesible para él como los reinos de ensueño de las operetas, además de ser la contrapartida de la chica semisalvaje que tiene delante:

*The girl that I marry will have to be
As soft and as pink as a nursery
The girl I call my own
Will wear wear satins and laces and smell of cologne
Her nails will be polished and in her hair
She'll wear a gardenia and I'll be there
'Stead of flittin', I'll be sittin'
Next to her and she'll purr like a kitten
A doll I can carry
The girl that I marry must be*

⁷⁵ BERLIN, Irving: “Doin’ What Comes Naturally”, *Annie get your Gun* [1946]. 1999 Broadway revival. New York, Rodgers and Hammerstein Theatre Library, 1999, pp. 50-54.

La chica con la que me case debe ser / Tan suave y rosada como una guardería / La chica que llamaré mía / Vestirá satén y lazos y olerá a colonia / Sus uñas serán brillantes y en su pelo / Llevará una gardenia y yo estaré con ella. / En vez de revolotear, me sentaré a su lado / Y ronroneará como un gatito, / Una muñeca que pueda llevar. / Eso debe ser la chica con la que me case.

Por eso, tanto la melodía como el ritmo, propios de un vals, acompañan a estas palabras, contrastando también con la música primitiva que anteriormente ha cantado Annie:

"The Girl That I Marry"⁷⁶

The image shows a musical score for the song "The Girl That I Marry". It consists of four staves of music in a 3/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains measures 1-4: "girl that I mar - ry will have to be as". The second staff contains measures 5-8: "soft and as pink as a nurs - ur - y. The". The third staff contains measures 9-12: "girl I call my own will wear". The fourth staff contains measures 13-16: "sat - ins and lac - es and smell of col - ogne.".

Cuando Frank se marcha, Annie se da cuenta de lo lejos que está de él y canta "You Can't Get A Man With A Gun" dentro del mismo estilo *folk* desenfadado que ha usado anteriormente. Esta identificación del personaje con dicho estilo va a cambiar a medida que avanza la película. Cuando sale de viaje con la compañía de Buffalo Bill va poco a poco refinando su aspecto y sus modales. Cuando está en el tren con Frank, con una puesta de sol de fondo, hablando de amor, canta una balada mucho más sofisticada que sus intervenciones anteriores: "They Say It's Wonderful":

⁷⁶ BERLIN, Irving: "The Girl That I Marry", *Op. cit.*, pp. 66-71.

“They Say It’s Wonderful”⁷⁷

ANNNIE:

18 They say that fall - ing in love is won - der-ful, 20 It's

21 won - der-ful, 22 So they say. 24

25 And with a moon up a-bove it's won - der-ful, 28 It's

29 won - der-ful, 30 So they tell me. 32

Esa evolución de Annie llega a su momento culminante cuando está en la fiesta después de su tour europeo. Con un vestido de gala y cubierta de las medallas que le han entregado reyes y emperadores, canta junto a todos los invitados en el estilo sincopado y moderno, que el público del momento identificaba con la cultura urbana americana: “I Got The Sun In The Morning”. El texto sigue la línea conceptual del aria “I Got Plenty O’ Nuttin”⁷⁸, que Gershwin compone para *Porgy and Bess*: no hace falta dinero para ser feliz. Y la música muestra que ya es una persona que puede vivir en un ambiente civilizado:

“I Got The Sun In The Morning”⁷⁹

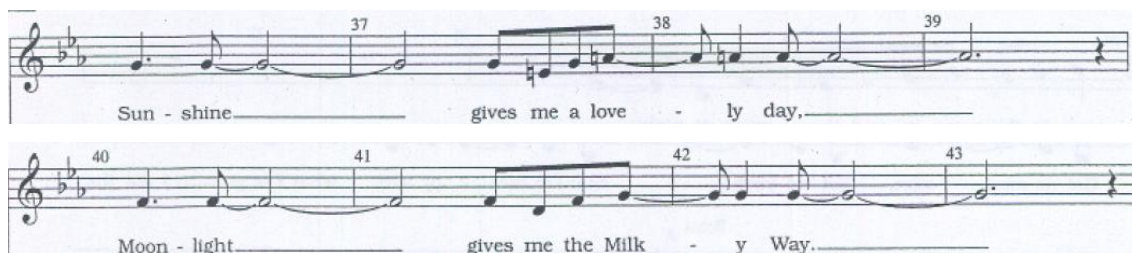
28 Got no man - sion, 29 got no yacht, 30 Still I'm hap - py with what I've got, 31 I got the

32 sun in the morn-in' and the 33 moon at night. 34 35

⁷⁷ BERLIN, Irving: “They Say It’s Wonderful”, *Op. Cit.*, pp. 135-144.

⁷⁸ GERSHWIN, George: “I Got Plenty O’ Nuttin”, New York, Gershwin Publishing Corporation, 1935.

⁷⁹ BERLIN, Irving: “I got the sun in the morning”, *Op. Cit.*, pp.211-228.



Así pues, el proceso de cambio de Annie se refleja no sólo en la modificación de su aspecto externo, sino también en sus intervenciones musicales, que comienzan siendo melodías muy simples y regulares y terminan en el estilo sincopado de la canción moderna.

El número final que interpretan los dos protagonistas es “Anything You Can Do”, dúo de enfrentamiento que habitualmente suele situarse al principio o a la mitad de la acción, pero aquí funciona como una querrela amistosa entre ambos:

FRANK: I can shoot a partridge with a single cartridge
ANNIE: I can get a sparrow with a bow and arrow
FRANK: I can live on bread and cheese
ANNIE: And only on that?
FRANK: Yes
ANNIE: So can a rat
FRANK: Any note you can reach I can go higher
ANNIE: I can sing anything higher than you
FRANK: No, you can't
ANNIE: Yes, I can
ANNIE: Anything you can buy I can buy cheaper
I can buy anything cheaper than you
FRANK: Fifty cents
ANNIE: Forty cents
FRANK: Thirty cents
ANNIE: Twenty cents
FRANK: No, you can't
ANNIE: Yes, I can! Yes, I can!

-Puedo disparar a una perdiz con un solo cartucho. / -Puedo tener un gorrión con un arco y una flecha. / -Puedo vivir de pan y queso. /- ¿Y sólo de eso? /-Sí. / - También puede una rata. / - Cualquier nota que puedas alcanzar puedo ir más alto. / -Puedo cantar cualquier cosa más agudo que tú / - No, no puedes. / - Sí, puedo. / - Cualquier cosa que puedas comprar, yo puedo comprarla más barata. / Puedo comprar cualquier cosa más barata que tú. /- 50 centavos. /-40 centavos. /- 30 centavos. /- 20 centavos. / - No, no puedes. /- Sí, puedo.

La música muestra la situación de unión frente a la aparente lucha intercambiando cada vez que aparecen, los motivos musicales de las réplicas⁸⁰:

cc. 4-6

Musical score for measures 4-6. The top staff (treble clef) contains the lyrics: "ter than you! — Yes I can, — Yes I can. —". The bottom staff (bass clef) contains the lyrics: "No you can't, — No you can't, — No you can't, —". The music is in a minor key and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

cc. 13-15

Musical score for measures 13-15. The top staff (treble clef) contains the lyrics: "— No you're not. — No you're not. —". The bottom staff (bass clef) contains the lyrics: "Yes I am. — Yes I am. — Yes I am! — Yes I am! —". The music is in a minor key and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Las aliteraciones del texto y las continuas antítesis recuerdan al dúo que Gershwin escribió para Fred Astaire y Ginger Rogers en *Shall we Dance*: "Let's Call The Whole Thing Off", que hemos comentado anteriormente.

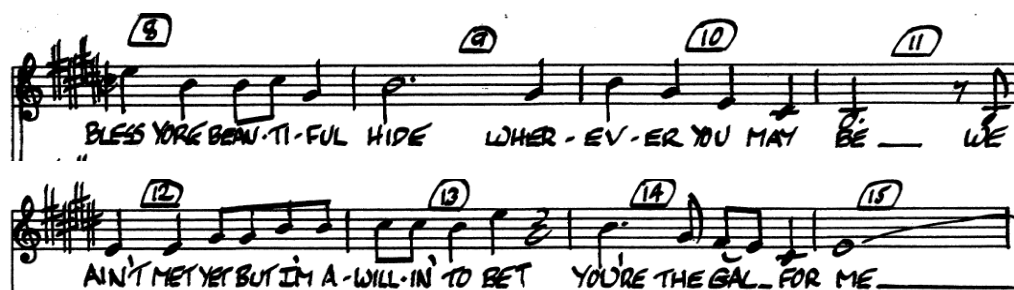
Seven Brides for Seven Brothers (1954) sitúa la acción en las montañas. Siete hermanos leñadores viven aislados de la ciudad. El mayor (Howard Keel) baja a la ciudad y encuentra una esposa (Jane Powell). Al cabo del tiempo el resto de hermanos desea también casarse y ante el rechazo de las jóvenes del pueblo él les explica la historia del rapto de las sabinas y les sugiere que hagan lo mismo que los romanos. Se trata pues de una historia, como la anterior, situada en el mundo rural.

⁸⁰ BERLIN, Irving: "Anything You Can Do", *Op. Cit.*, pp. 246-264.

También hay un proceso de transformación de los protagonistas cuando conviven con las mujeres. Y asimismo, la música refleja dicha metamorfosis.

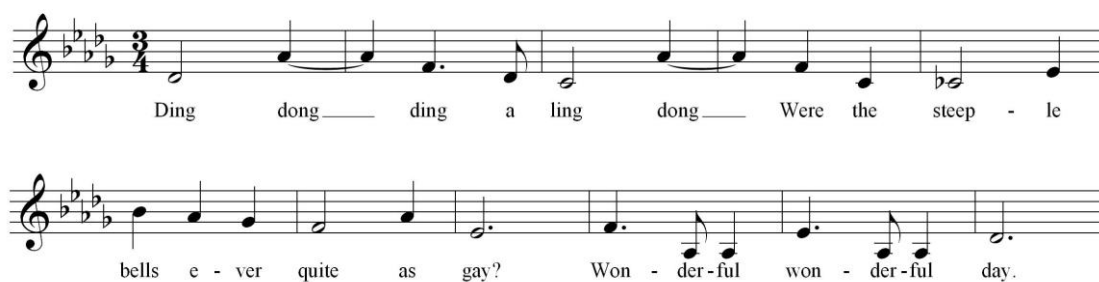
En la primera escena, Howard Keel baja al pueblo con la expresa finalidad de buscar una mujer. Lo muestra cantando “Bless You Beautiful Hide”, en donde describe el tipo de mujer que desea, de modo paralelo a lo que hace Frank en *Annie get your gun* cuando canta “The Girl That I Marry”. Sin embargo el estilo musical no es un vals, sino una ruda canción *folk*, que muestra la tosquedad del protagonista:

“Bless Your Beautiful Hide”⁸¹



Según canta, ve a una chica que le interesa, si bien es todo lo contrario de lo que expresa en la canción. Una vez casados, marchan a vivir al campo y ella, en medio de un paisaje idílico, manifiesta su alegría en “Wonderful Day”, en donde dice textualmente que está en el país de las hadas (“Fairylnd”). Esta vez canta a ritmo de vals, rasgo que de nuevo nos remite a la opereta y a su mundo de cuento de hadas, que al llegar a la cabaña se dará cuenta de que no es tan ideal⁸².

“Wonderful Day”



⁸¹ DePAUL, Gene and MERCER, Johnny: “Bless You Beautiful Hide”, *Seven Brides for Seven Brothers* [1954]. *Conductor’s score*, MTI, New York (s.f.), pp. 12-19.

⁸² Transcripción propia.

El estilo de opereta se mantiene en otras canciones como “When You’re In Love”, que aparece en dos ocasiones a lo largo de la película, la primera interpretada por Jane Powell y más adelante por Howard Keel. El refinamiento del carácter de los protagonistas viene marcado por la adopción de dicho estilo. Lo mismo sucede con las chicas secuestradas, que cantan “June Bride” mientras fuera nieva. La canción habla, en un tono bastante afectado y cursi para nuestros días, de lo maravillosas que son las bodas en primavera y recurre de nuevo al ritmo de vals.

A veces la protagonista femenina recurre a un estilo más rudo, como en “Going Courtin’”, cuando explica a sus cuñados qué deben hacer para cortejar a una chica. Este cambio viene dado por el hecho de que, para hacerse entender por ellos, debe ponerse a su nivel⁸³:

Go - in' co'-tin' Go-in' co'-tin' Oh, it set your sen-ses in a whirl go-in' co'-tin' go-in' co'-tin' dud-in'

up to go and see your girl Oh it's fun to hunt and shoot a gun or to catch a rab-bit on the run but you'll

find it's twice as spo' tin' go - in' co' - tin'

La descabellada idea del hermano mayor de secuestrar a las chicas, conduce de nuevo a una música *folk* más desenfadada y con ciertos toques de *gospel*. Mientras Howard Keel cuenta la historia de las sabinas, los hermanos se unen a él en un clima de exaltación.

⁸³ Transcripción propia.

“Sobbin’ Women”⁸⁴

Handwritten musical score for the song "Sobbin' Women". The score is written on four staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "TELL YA 'BOUT THEM SOB-BIN' WO-MEN WHO LIVED IN THE RO-MAN DAYS IT, SEEMS THAT THEY ALL WENT SWIM-MIN' WHILE THEIR MEN WAS OFF TO GRAZE WELL. A RO-MAN TROOP WAS RID-IN' BY AND SAW THEM IN THEIR "ME-OH-MY" SO THEY TOOK 'EM ALL BACK HOME TO DRY. LEAST THAT'S WHAT PLU-TARCH SAYS OH YES".

La adopción de un estilo cercano a los espirituales es adecuada para el aire de arenga que da el protagonista a la intervención, así como la cita a una historia de la Antigüedad. O lo que es lo mismo, Howard Keel con el libro en la mano, aparece ante los demás como un perverso predicador que lleva al resto hacia un acto violento.

Hasta aquí hemos podido constatar cómo el cine musical se caracteriza por la variedad estilística, un rasgo que se halla presente en la música urbana estadounidense desde principios del siglo XX, merced a ese presupuesto constitutivo del espíritu nacional que es el “crisol de culturas”. Más adelante estudiaremos la pervivencia de esta variedad en creaciones posteriores.

Junto a la diversidad de estilos hemos de valorar qué función cumplen los números musicales en la etapa tradicional y en si están insertados en estructuras simétricas y unitarias, cuestiones que trataremos en el siguiente capítulo.

⁸⁴ DePAUL, Gene and MERCER, Johnny: “Sobbin’ Women”, *Op. Cit.*, pp. 156-167.

CAPÍTULO 4

FUNCIONALIDAD DE LOS NÚMEROS MUSICALES

Una vez que hemos hablado de la riqueza estilística del cine musical, trataremos de la estructuración de los números musicales y su funcionalidad en el conjunto. Asimismo, en el caso de las adaptaciones de musicales teatrales, analizaremos los cambios realizados al trasladarlos al cine y más en detenimiento la posible modificación de funcionalidad que pudieran sufrir los números musicales en el proceso de adaptación, así como algunos casos concretos de transformación por motivos de censura.

Para hablar de la funcionalidad de los números musicales debemos remitirnos a lo explicado en el capítulo 1 sobre la comedia musical, en donde los clasificábamos en dos categorías:

A. Según su finalidad:

- ✓ Baladas: surgen como un comentario reflexivo de lo sucedido, al estilo del aria en la ópera tradicional. En esta categoría entra también el dúo amoroso de los protagonistas, que al principio suele ser de enfrentamiento y al final de conciliación.
- ✓ Ambientación de una escena: aquellos números que contribuyen a situar al espectador en un contexto determinado. Por ejemplo,

las canciones de aire exótico típicas de los musicales dentro de la moda latina.

- ✓ Números de *divertimento*: son aquellos de los cuales participan los protagonistas de forma real, porque están dentro del argumento: actuaciones, espectáculos, ensayos...
- ✓ Escenas dialogadas: se hacen más frecuentes a medida que el musical evoluciona hacia la integración. Los dúos que no cumplen la función de una balada entrarían en esta categoría, así como aquellos momentos en que varios personajes dialogan o discuten cantando.

B. Según su grado de integración:

- ✓ Números de *show*: aquellos cuya presencia se justifica como una actuación, un ensayo...etc. Equivalen a los números de *divertimento* de la categoría anterior.
- ✓ Números integrados: aquellos que no surgen con una justificación real, sino en el plano artístico irreal: los protagonistas expresan sus sentimientos o llevan a cabo acciones cantando.

Veremos que la historia del cine musical es la historia de la progresiva imposición de los números musicales integrados, a partir de unos comienzos en los cuales sólo existen los números de *show*. Para constatarlo, estudiaremos las producciones según los mismos períodos que hemos visto en el capítulo anterior:

1. Años 20-30.
2. Años 40
3. Años 50

DESDE LOS ORÍGENES DEL CINE SONORO HASTA 1939

LAS PRIMERAS PELÍCULAS (1927-1933)

Como ya hemos visto, la primera película sonora con una difusión importante es *The Jazz Singer* (1927). Después de salvar las dificultades técnicas que permitían hacer películas habladas, los productores se encuentran con otros problemas, como la falta de preparación de los estudios, de los guionistas y de los propios actores. Por ello, esta película es un musical en donde las únicas partes sonoras son las canciones de Al Jolson. Y aquí surge un segundo problema: si bien en el teatro a nadie le parecía extraño que los personajes cantaran, en el cine resultaba absurdo y antinatural. Por ello, estos primeros musicales sólo tienen números de *show*. El hecho de que el protagonista se ponga de repente a cantar se justifica de la forma más evidente: aparece actuando en un escenario, ensayando o cantando a alguien una canción. Así vemos en el famoso “Blue Skies”¹ de Irving Berlin; Jolson pregunta a su madre si quiere escuchar lo que va a cantar en Broadway y se sienta al piano a interpretar la canción. El surgimiento de la música después de la escena muda precedente resulta así natural y además sorprendente para el espectador acostumbrado a las películas mudas.

¹ DVD, ejemplo nº 18

Hay películas en las cuales aparece, entre todos los números de *show*, alguno que parece hallarse en la categoría de número integrado, pero la idea de verosimilitud predomina, convirtiéndose al final en número de *show*. Así sucede en *The Broadway Melody of 1929*: el protagonista canta una canción a su novia en la que le demuestra su amor. Parece una típica balada. Pero al final le dice “la escribí para ti”, con lo cual desaparece el carácter irreal, transformándose en una actuación: le está cantando una canción que ha compuesto para ella. El único elemento irreal que aparece es la imaginaria orquesta que acompaña al cantante, recurso muy utilizado después a lo largo de la historia del cine.

Otro factor que no permitía demasiada libertad en la inserción de las canciones era la falta de medios técnicos, que impedían dar dinamismo a las escenas: los micrófonos no podían moverse, con lo cual tampoco los actores². Esto se soluciona años después, grabando las canciones antes y después sincronizándolas en *playback*. A partir de los años 30 los estudios explotarán estos avances técnicos, especialmente la RKO, de donde surgirá la serie Astaire-Rogers, que trataremos más adelante.

The Gold Diggers of 1933 forma parte de los musicales realizados por la Warner (la primera que explotó el sonoro mediante el sistema Vitaphone) durante la primera mitad de los años 30. Son los típicos *show musicals* o *backstage musicals*, en los cuales el argumento narra las dificultades por las que han de pasar actores, compositores y productores antes de presentar un espectáculo musical al público. Evidentemente, todos los números musicales que aparecen en estas películas son actuaciones o ensayos. El hecho de que los protagonistas pertenezcan al mundo del espectáculo hace verosímil tanto la presencia de canciones como la habilidad de los mismos para cantar y bailar. Veremos que los musicales de la RKO mantendrán este lugar común con la misma finalidad. En *The Gold Diggers* ya aparece tímidamente algún elemento que vincula las canciones con el argumento. Así, en

² FURIA, Philipp: *Irving Berlin – A life in song*, cap. 7: “The song is ended”, pp. 125-140.

“We’re In The Money”³, los agentes de embargos van retirando todos los decorados e incluso los trajes en medio de la interpretación. Queda aquí presente la dualidad entre la ficción del espectáculo (las chicas cantan: “Estamos forrados / en el cielo brilla el sol / Vieja Depresión, ya te has marchado”) y la cruda realidad (el embargo del material).

Por otro lado, los musicales de la Warner siguen todos una estructura similar: a lo largo de la película los números musicales aparecen en forma de ensayo en el teatro, o cuando el compositor interpreta al piano sus canciones para los productores; y al final tiene lugar el montaje final en forma de deslumbrante espectáculo, con las coreografías de Busby Berkeley: en *42nd Street* el número final del mismo nombre; en *The Gold Diggers of 1933*, “The Shadow Waltz”⁴; en *Footlight Parade*, “By A Waterfall”⁵ y “Shangai Lil”. Esta disposición traslada al cine la misma que se utilizaba en las revistas musicales, especialmente las de Ziegfeld: se reserva el número más elaborado y espectacular para el final. Y será la estructura que repitan la mayoría de los musicales a lo largo de la etapa tradicional del género.

Madam Satan (1930) se sustenta en números de *show*, pero la famosa escena de la fiesta en el Zeppelin⁶ posee un carácter ambiguo: aunque básicamente vemos un baile de máscaras, hay dos elementos que resultan inverosímiles: al comienzo los invitados suben al zeppelin cantando y bailando y durante la fiesta, surge, de la nada, la Electricidad personificada, iniciando el extravagante ballet ya comentado en el capítulo anterior. Se produce así una incipiente superposición de los planos

³ DVD, ejemplo nº 19

⁴ DVD, ejemplo nº 20

⁵ DVD, ejemplo nº 21

⁶ DVD, ejemplo nº 22

real del *show number* e irreal del número integrado. Es sorprendente que Cecil B. DeMille no tuviera en demasiada estima su única incursión en el género musical⁷.

En las primeras películas de los hermanos Marx el número integrado aparece con más facilidad y naturalidad, aunque ello es debido a la naturaleza disparatada de los argumentos. Debido a ello, el espectador no se sorprende que de repente el extravagante Groucho rompa a cantar. *Animal Crackers* (1930) y *Duck Soup* (1933) son claros ejemplos de ello. La primera⁸ comienza con una reunión de sociedad en la que de repente un cortejo exótico trae al capitán Spaulding (Groucho Marx), famoso explorador, en una litera⁹. Los invitados empiezan a cantar vitoreándolo al que le sigue el trío de Groucho y Zeppo Marx y Margaret Dumont que dialogan cantando. Algo similar sucede en *Duck Soup* (1933), si bien la presencia musical es mucho más importante que en la anterior. Toda la película es una parodia de los temas típicos de la opereta: el reino imaginario, Freedonia; el desarrollo de la acción en ambientes cortesanos; la frecuente aparición de música de compositores europeos como Chopin. Los números musicales están integrados, pero de una forma conscientemente absurda: los personajes rompen a cantar en momentos en los cuales la acción no lo requiere. Así “His Excellency Is Due” hace cantar repentinamente a Zeppo Marx y Margaret Dumont explicando que el presidente es muy puntual. De forma similar, “These Are The Laws Of My Administration” muestra a Groucho cantando las leyes abusivas que piensa imponer mientras todo el parlamento le vitorea; las intervenciones del coro tienen como contrapunto las grotescas coloraturas de Groucho, mostrando con ello una parodia musical del estilo típico de la opereta. “The Country’s Going To War”¹⁰ es el número más aparatoso y donde el absurdo llega al paroxismo, pues junto al tema principal se mezclan canciones *folk* americanas y espirituales dentro de la siguiente estructura:

⁷ DEMILLE, Cecil B: *Autobiography*. New Jersey: Ed. by Donald Hayne, Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, 1959.

⁸ DVD, ejemplo nº 24

⁹ Recordemos el homenaje que hace Woody Allen a este número musical al final de *Everyone says I love you*, con todos los invitados a la fiesta de Nochebuena vestidos de Groucho Marx y cantando en francés.

¹⁰ DVD, ejemplo nº 24

- Freedonia's going to war*
- Each son will grab a gun
- And run away to war.
- At last we're going to feet will beat along
the street to war
- We're going to war
- Our country's going to war
- The country's going to war
A *- We're going to war*
this is a fact we can't ignore
We're going to war, this is
a fact we can't ignore we're going to war
In case you haven't heard before
I think they think we're going to war
We're going to war
I think they think we're going to war
We're going to war
going to war
- B** [Entra Harpo con los soldados] Suena "American Patrol"
- To war, to war*
we're finally going to war
C *Hi-de, hi-de hi-de, hi-de ho*
To war, to war
to war we're gonna go
Hi-de, hi-de hi-de, hi-de ho
- D** [Parodia del espiritual "All God's chillum got wings"]
They got guns, we got guns
All God's children got guns
We're gonna walk all over the battlefield
'Cause all God's children got guns
- E** [Parodia de Oh Susannah"]
Oh Freedonia
oh don't you cry for me
'Cause I'm coming 'round the mountain
with a banjo on my knee
Oh Freedonia
oh don't you cry for me
'Cause I'm coming 'round the mountain
with a banjo on my...

F [Todos bailan al son de “(I wish I was in) Dixie’s Land”]

*To war, to war,
to war we’re gonna go
To war, to war, to war
To war, to war,
we soon will say good-bye*

C *How we’ll cry for Firefly
if Firefly should die.
A mighty man is he
A man of brawn who’ll carry on
'til dawn of victory
With him to lead the way
our spirits will not lag
Until the judgment day
we’ll rally 'round the flag
The flag, the flag, the flag!*

Las partes **A** y **C** constituyen la canción propiamente dicha. Entre ellas se intercalan parodias diversas: la parte **B** es un número mímico en el que los soldados entran al ritmo que marca Harpo. Los cuatro hermanos Marx tocan sobre los cascos “American Patrol”, una de las típicas canciones patrióticas americanas, mientras Harpo corta los penachos, que han sustituido a las afiladas puntas propias del ejército del Kaiser. En la sección **D** “They Got Guns” parodia el espiritual “All God’s Chillun Got Wings”, mientras que **E** hace lo mismo con “Oh Susannah”, que desemboca en un baile de los presentes al son de “Dixie’s Land”, típica canción de *minstrels* del siglo XIX. De esta forma, el Congreso reunido para declarar la guerra se convierte en un espectáculo circense en el que reina el absurdo. Este tono disparatado frente a la ruptura de hostilidades no puede por menos que remitirnos a la comedia de los Gershwin *Strike up the Band*, una insólita sátira antibelicista representada con gran éxito en Broadway en 1930¹¹. En ella, EEUU declara la guerra a Suiza poniendo como motivo la calidad del queso que se

¹¹ En realidad el estreno de la obra tuvo lugar en 1927 y no recibió una buena acogida. En 1930, tras leves modificaciones, fue presentada de nuevo al público con gran éxito, tal vez por un cambio de mentalidad social hacia lo sarcástico después del *crack* de 1929.

fabrica. El final del acto I muestra una escena similar a la que presentan los Marx tres años después, si bien con un poco más de contención y desarrollo. Como en *Duck Soup*, el desencadenante resulta irracional: comunicados enviados a cobro revertido (6 centavos, 8 centavos) entre EEUU y Suiza. El final del acto I presenta a los personajes en un caos parecido al de la película de los Marx e incluso existe similitud entre algunos temas musicales:

***Duck Soup* – “The country’s going to war”¹²**

***Strike up the band* – Final acto I¹³:**

Estas manifestaciones antibelicistas dentro del mundo del espectáculo responden a una tendencia habitual en el período de entreguerras, en la que se hacía una

¹² Transcripción propia.

¹³ Transcripción propia

fuerte crítica a la euforia con que los estados europeos y los propios EEUU tomaron las armas durante la I Guerra mundial, así como al concepto “jingoísmo”, identificado con el nacionalismo exaltado y expansionista, muy en boga en el ambiente político norteamericano de aquel periodo.

Para encontrar una coherencia mayor de los números musicales en el argumento hay que esperar a las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers. La RKO contrató para cada una a los mejores *songwriters* del momento: Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin harán canciones para este innovador ciclo de musicales.

EL CICLO ASTAIRE-ROGERS

Tal y como hemos comentado anteriormente, la RKO, una compañía en bancarrota sin nada que perder, apostó por las nuevas técnicas del cine sonoro, como era la sincronización de las canciones en *playback*. Surge así *Flying down to Rio* (1933), con Fred Astaire y Ginger Rogers como pareja secundaria. La química de ambos es tal, que al año siguiente se les contrata como protagonistas en *The Gay Divorcee* (1934). A partir de aquí, cosechan un gran éxito, que les lleva a trabajar juntos en siete películas más hasta 1939, momento en que cada uno seguirá su carrera por separado. Aunque la integración de las canciones es mucho mayor en estas películas, la percepción del espectador pide aún otra licencia para concebir de forma más realista el desarrollo de los números musicales: Astaire y Rogers suelen representar el papel de un cantante o un bailarín. De este modo a nadie le resulta chocante la habilidad que tienen para interpretar los números musicales.

The Gay Divorcee es una adaptación del éxito de Cole Porter estrenado en Broadway en 1932. Se conserva el argumento, pero todas las canciones de Porter son desechadas excepto una: "Night And Day". Era habitual que se escribieran canciones nuevas para una adaptación cinematográfica si el estudio no poseía los derechos de las mismas. Todas son números de *show* excepto la canción de Porter, que puede considerarse algo más integrada en el argumento. También, siguiendo en parte el modelo de los musicales de la Warner, aparece un extenso número final, "The Continental", con muchos bailarines realizando figuras corales.

Hay que esperar a *Top Hat* (1935) para el surgimiento de una película musical que implique a la música de forma más estrecha con los personajes y el argumento. Este cambio es debido a que se contrató a Irving Berlin para escribir las canciones y éste, que ya había tenido malas experiencias con los estudios, pidió un fuerte control sobre el proceso de producción, al igual que hizo Fred Astaire¹⁴. De esta forma, las canciones surgen de modo más original a lo que era habitual en estos comienzos del género. Hay dos números de *show*: "Top Hat, White Tail And Tie" y "The Piccolino". El resto están integrados en la acción. Uno de los más interesantes en este sentido es "No Strings"¹⁵, en donde Fred Astaire explica a E. Everett Horton que se siente muy libre al ser soltero y pasa de forma casi imperceptible de lo hablado a lo cantado. En principio la canción estaría dentro de la típica categoría de balada, como expresión de sentimientos. Pero a la canción le siguen unos pasos de claqué que van a influir en la acción: Ginger Rogers está en el piso de abajo y protesta porque el ruido que hace Astaire al bailar no le deja dormir. Se crea así una categoría ambigua entre el número integrado (Astaire expresando sus

¹⁴ FURIA, Philipp: *Op. Cit.*, cap. 9: "Cheek To cheek", pp. 165-190.

¹⁵ DVD, ejemplo nº 25

sentimientos) y el número de *show* (el claqué como elemento sonoro real que hace a Ginger Rogers intervenir).

“The Piccolino”¹⁶ repite la fórmula del final grandilocuente experimentada en las películas anteriores de la serie, esta vez con una duración más extensa de lo habitual y con un cuerpo de baile haciendo figuras a lo Busby Berkeley, si bien no llega a la extravagancia y el manierismo de los musicales de la Warner.

La idea de crear un sentido unitario a través de la música está también presente aquí. Desde la música que acompaña a los títulos de crédito hasta el resto de la música incidental están conectadas con las canciones. La música instrumental inicial presenta sucesivamente “Top Hat”, “Cheek To cheek”, “The Piccolino”, cerrando con “Top Hat” de nuevo, recuperando así la idea de obertura operística, con referencia a los temas principales. Tomemos como ejemplo, en este sentido, la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner. A lo largo de su estructura, la obra va mostrando los *leitmotiven* más importantes de la ópera: los maestros cantores, el estandarte del rey David, el amor de Eva, etc. Realiza una estructura cíclica que finaliza con los mismos temas que ha comenzado. Es precisamente el esquema que siguen las “oberturas” de estas películas, si bien en un plano de estilo y desarrollo mucho más simplificado que el que realiza el famoso compositor alemán.

Más adelante, la canción “Isn’t This A Lovely Day”¹⁷ cumple la función de un *leitmotiv*: es la canción que Fred Astaire canta a Ginger Rogers y mientras bailan se enamoran. La melodía aparece después en forma incidental dos veces más a lo largo de la película, en el momento en que el pretendiente italiano corteja a Ginger Rogers y ella accede, pensando que Fred Astaire está casado. Mientras contesta al italiano que se casará con él, la música de “Isn’t This A Lovely Day” de fondo muestra al espectador que ella sigue pensando en Fred Astaire.

¹⁶ DVD, ejemplo nº 9

¹⁷ DVD, ejemplo nº 26

La RKO volvió a contar con Irving Berlin para la siguiente película: *Follow the Fleet* (1936)¹⁸. Esta vez la integración no es tan destacable: las partes interpretadas por Astaire y Rogers son números de *show*: desde “We Saw The Sea”, donde Astaire canta una parodia de himno militar con sus compañeros de la marina, hasta el espectáculo final, la sinuosa “Let’s Face The Music And Dance”, pasando por las actuaciones de Rogers en el club: “Let Yourself Go” o el ensayo que ambos hacen de “I’m Putting All My Eggs In One Basket”. Los únicos números integrados que hay están a cargo de la protagonista secundaria y su estilo rompe completamente con el resto de las canciones, como si se tratara de un añadido. Una de estas canciones, “But Where Are You?”¹⁹, presenta una extraña ambigüedad a la hora de clasificarla. Tiene lugar en los jardines en que se celebra una fiesta. La orquesta toca y ella, al ver que el capitán la ignora, interpreta la canción. En principio parece una típica balada de desamor, pero la presencia real de la orquesta y los aplausos al final de la canción nos confunden, dado que es una invitada a la fiesta, no una cantante. De esta forma este número se sitúa en un terreno intermedio entre el *show* y el número integrado.

Swing Time (1936) contó con la colaboración de Jerome Kern, el cual realizó uno de sus mejores trabajos, integrando algunos números en la acción de forma

¹⁸ Entre medias está el rodaje de *Roberta* (1935), en la cual la pareja tiene un papel secundario. No obstante, se encargó la música a Jerome Kern, de donde surgieron algunos de sus temas más conocidos: “Yesterday”, “I Won’t Dance” o “Smoke Gets In Your Eyes”, convertida en los años 50 en un éxito gracias a la versión de *The Platters*.

¹⁹ DVD, ejemplo nº 27

poco usual en el período: así sucede en “Pick Yourself Up”²⁰, dúo de los protagonistas que surge como respuesta al comentario de Ginger Rogers:

G. Rogers: “I can’t teach you anything”

F. Astaire: *Please teacher, teach me something*

Nice teacher, teach me something...

Después Ginger Rogers le responde cantando, cambiando el estilo, tal y como ya hemos comentado en el capítulo anterior.

El siguiente número musical “The Way You Look Tonight”²¹, es en teoría un número de *show*, pero se halla integrado en la acción. Astaire se sienta al piano y canta una canción a Ginger Rogers, en donde le demuestra su amor. Por ello, a medida que avanza la canción aparece en la banda sonora un elemento subjetivo: la orquesta invisible. La canción es retomada en la escena siguiente por el galán que intenta conquistarla también, pero con un tono de voz propio del *bel canto* que la convierte en una parodia, al igual que lo es el personaje que la interpreta.

Únicamente hay dos números que se pueden clasificar dentro de la categoría de *show*: “Waltz In Swing Time” y “Bojangles Of Harlem”. Ambos son parodias de estilos diversos, como ya hemos hablado en el capítulo anterior. “Bojangles Of Harlem” muestra una anticipación del esperado final espectacular: este número, de gran despliegue escénico, no es el último y además aparece media hora antes de que acabe la película. La canción final, “Never Gonna Dance”²², es más esteticista que espectacular. Tanto esta como “A fine romance”²³ son números integrados. Este último es un típico ejemplo de dúo de confrontación: los protagonistas parecen estar a punto de reconciliarse pero al final sus diferencias se acentúan: en ningún momento cantan juntos; primero lo hace Ginger Rogers, después hay un diálogo y retoma la canción Fred Astaire. Hemos de advertir también que, incluso

²⁰ DVD, ejemplo nº 4

²¹ DVD, ejemplo nº 5

²² DVD, ejemplo nº 8

²³ DVD, ejemplo nº 6

la ambientación de la escena, en un bosque en el que nieva sin parar, avisa al espectador de que no pueden reconciliarse. Con ello, los componentes escénicos se llenan de simbología con respecto a la acción que tiene lugar en la pantalla.

Los elementos musicales que dotan de unidad a la película son los siguientes:

1. Obertura. Consiste en una sucesión de temas musicales:

- ✓ “Swing Time”
- ✓ “Never Gonna Dance”
- ✓ “Bojangles Of Harlem”
- ✓ “A Fine Romance”

2. Música incidental. Consiste en variaciones sobre las principales canciones. Algunas se insertan en la acción no de forma casual, sino con un valor de *leitmotiv*:

- “Pick Yourself Up”, la canción que trata sobre la superación personal, se escucha de fondo cuando Ginger Rogers aparece por primera vez. Más adelante, vuelve a sonar cuando Astaire intenta que Ginger Rogers le haga caso, mientras Helen Broderick le dice “No te des por vencido”. El mismo tema suena en la orquesta en la primera escena en la sala de baile, cuando no permiten bailar a la pareja protagonista y luchan por intentarlo.

- “The Way You Look Tonight”. La canción que supone el enamoramiento de los protagonistas se escucha cuando ambos están en la nieve y ella quiere que le abrace; también antes del número “Never Gonna Dance”, cuando él intenta recuperarla en vano.
- “Never Gonna Dance”. La amarga despedida que Astaire canta a Rogers suena después antes de la boda de ésta con el galán, cuando se da cuenta de que no le convence dicho matrimonio.

Aparte de estas canciones asociadas a momentos determinados, el resto de temas de la película suena constantemente en escenas de baile o en momentos de transición.

3. *Finale*²⁴. Tanto en el número final “Never Gonna Dance”, como en el epílogo que cierra la película hay una combinación de los temas aparecidos. En el primero, a la canción de Astaire le sigue un número de baile en el que suenan sucesivamente “The Way You Look Tonight”, “Never Gonna Dance”, “Waltz In Swing Time” y “Never Gonna Dance” de nuevo. Hay también una combinación de estilos: la primera se presenta en un arreglo clasicista, mientras el resto se orientan hacia el baile moderno. El epílogo muestra un hecho muy poco habitual en la época: se trata de un número integrado en el que todos los personajes –y no solo los protagonistas, como era habitual– cantan cada uno un verso con la música de “A Fine Romance”, desembocando en un *quodlibet* entre Astaire y Rogers que mezcla “A Fine Romance” y “The Way You Look Tonight”.

Los hermanos Gershwin fueron contratados por los estudios para las dos películas siguientes: *Shall we dance* (1937) y *Damsel in Distress* (1937), que pueden considerarse el canto del cisne de George, que murió repentinamente de un tumor cerebral ese mismo año. Sobre la primera película, ya hemos hablado en el capítulo

²⁴ DVD, ejemplo nº 7

anterior de la dualidad de estilos que sirve de motor al desarrollo musical. La mayoría son números de *show*, pero también existen algunos integrados: “I’ve Got Beginners Luck”, “Let’s Call The Whole Thing Off” y “They Can’t Take That Away From Me”. Las dos primeras muestran la cuidadosa estructura de algunos números musicales con respecto al desarrollo argumental: “I’ve Got Beginners Luck” muestra a Astaire expresando su alegría por haber encontrado el amor. Al estar Ginger Rogers presente podríamos esperar un dúo, pero no es así. Con ello se nos muestra que ella aún va a hacerse de rogar antes de que acaben definitivamente juntos. “Let’s Call The Whole Thing Off”²⁵ muestra a los dos protagonistas en un dúo, pero tampoco es un número de conciliación: ambos alternan cantando las estrofas, nunca lo hacen juntos. El complejo número de baile sobre patines que sigue, vuelve a transmitir la idea de conciliación, al bailar los dos juntos; pero la sensación es engañosa: al estar sobre patines se muestran inseguros, resbalan varias veces y el baile acaba con los dos en el suelo; es decir, no pueden seguir una relación tan peligrosa. Sólo el número final, “Shall We Dance”, mostrará la reconciliación de los protagonistas, combinando ballet clásico y danza moderna en un mismo espectáculo.

Pensamos que en estos números musicales se ponen en escena diversos elementos que contribuyen a la estructura unitaria de la película:

1. En la obertura se escuchan no de forma arbitraria, sino en consonancia con los títulos, con el siguiente orden:

✓ “Let’s Call The Whole Thing Off”

²⁵ DVD, ejemplo nº 3

- ✓ “They Can’t Take That Away From Me”: aparecen los nombres de Fred Astaire y Ginger Rogers.
- ✓ “Shall We Dance”: vemos el título de la película.
- ✓ “I’ve Got Beginners Luck”.
- ✓ *Rhapsody in Blue*: acompaña a los nombres de George e Ira Gershwin.
- ✓ “They Can’t Take That Away From Me”.

Notemos que incluso aparece un tema ajeno a la película: la *Rhapsody in Blue*, convertida ya en tarjeta de presentación de George Gershwin.

2. El ballet final, “Shall We Dance”²⁶, es una síntesis de la idea principal de la película: la unión de lo clásico y lo moderno. La parte de diseño más clásico es un arreglo de las canciones “They Can’t Take That Away From Me”, “Let’s Call The Whole Thing Off” y “They All Laughed”. En la parte moderna predomina la canción que da título a la película y finaliza con la pareja protagonista cantando inesperadamente un verso de “They All Laughed”, la otra canción que une lo clásico y lo moderno.
3. Los diversos números musicales se disponen de forma simétrica, resultando una estructura de este tipo:

“Slap That Bass”. Ritmo sincopado. Número de divertimento.
“I’ve Got Beginners Luck”. Balada sentimental
“They All Laughed”. Número de divertimento. Combinación clásico-moderno.
“Let’s Call The Whole Thing Off”. Dúo de confrontación.
“They Can’t Take That Away From Me”. Balada sentimental.
“Shall We Dance”. Ritmo sincopado. Número de divertimento. Combinación clásico-moderno.

²⁶ DVD, ejemplo nº 28

4. La música incidental no presenta temas nuevos, sino que recurre a arreglos instrumentales de las mismas canciones que han aparecido a lo largo de la película: cuando Astaire baila al principio de la película se escucha en el tocadiscos "I've Got Beginners Luck"; antes de "They All Laughed" los personajes se hallan en un salón del hotel en el que la orquesta toca "Slap That Bass"; antes de empezar a cantar "Let's Call The Whole Thing Off", mientras van camino del parque, la orquesta introduce dicho tema.

Damsel in distress muestra un número mayor de canciones integradas, si bien no posee una estructuración tan simétrica como la película anterior. El hecho de que Ginger Rogers no protagonizara la película y fuese sustituida por Joan Fontaine, que ni cantaba ni bailaba, rompe los esquemas habituales de construcción de coreografía y canciones en el número musical. El lugar de Rogers lo ocupa la pareja de cómicos George Burns y Gracie Allen, hecho de que dará lugar a la presencia de números de *divertimento*, a veces un tanto forzados, como "Put Me To The Test". "Stiff Upper Lip", en cambio, traslada de lugar el típico número final deslumbrante. Protagonizado por Astaire, Burns y Allen, se sitúa en las atracciones de una feria y posee un carácter cómico que no tendría lugar para el final, teniendo además en cuenta que Joan Fontaine no podría aparecer.

La coherencia viene dada por los siguientes elementos:

1. Observamos un estrecho parecido entre dos de las canciones: "Things Are Looking Up" y "Nice Work If You Can Get It". Las secciones centrales del estribillo son muy parecidas entre sí:

“Things Are Looking Up”²⁷:

See the sun beams ev' - ry one beams just be-cause of you Love's in se - ss
and my de-pres-sion is un mis tak a bly through

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are: "See the sun beams ev' - ry one beams just be-cause of you Love's in se - ss" and "and my de-pres-sion is un mis tak a bly through".

“Nice Work if you can get it”²⁸:

Just i - ma - gine some - one — Wait - ing at the cot - tage door Where two hearts t
come one — Who could ask for an - y - thing more

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are: "Just i - ma - gine some - one — Wait - ing at the cot - tage door Where two hearts t" and "come one — Who could ask for an - y - thing more".

Esta similitud de motivos en dos canciones se convierte así en un recurso de cohesión que no es muy habitual, dado que éstas no suelen formar un todo, sino moverse como elementos independientes.

2. En cuanto a la música incidental, se utilizan constantemente temas de “Things Are Looking Up” y “A Foggy Day”. El primero se convierte en un *leitmotiv* referido a la relación amorosa entre los dos protagonistas: el tema se escucha cuando el niño escribe la carta que da inicio al enredo y más adelante cuando ambos coinciden en el túnel del amor. Resulta significativo observar el contraste que se produce en este mismo momento, cuando la cámara enfoca a la pareja cómica que va detrás, acompañados por la melodía de “Stiff Upper Lip”.

²⁷ Transcripción propia.

²⁸ Transcripción propia.

“A Foggy Day” se escucha en las primeras escenas, cuando Fred Astaire llega a Londres, en medio de la niebla y con un ejército de admiradoras acosándole. Después se vuelve a escuchar al final, cuando Fred Astaire se halla en el *hall* de la mansión y Joan Fontaine se muestra esquiva.

3. La obertura no presenta la mayoría de los temas, como sucedía en *Shall we dance*. Únicamente lo hace con “Things Are Looking Up” y “Nice Work If You Can Get It”, otro rasgo que nos induce a considerar estas dos composiciones con un sentido unitario.

4. El final consiste en un solo de batería “improvisado” por Astaire (que de forma parecida se verá diez años más tarde en *Easter Parade*) al cual le sigue una rápida sucesión de las canciones principales: “Nice Work If You Can Get It”, “I Can’t Be Bothered Now” y “Things Are Looking Up”, junto una breve cita a Mendelssohn. La asociación entre la referencia musical y la acción se vuelve especialmente precisa cuando suena la melodía de “I Can’t Be Bothered Now”, momento en que Astaire le da un puntapié al mayordomo y al chico, responsables de todo el enredo.

LOS AÑOS 40: PREEMINENCIA DEL *SHOW NUMBER*

Las interesantes innovaciones realizadas durante los años 30 en la RKO no tienen demasiado eco en la década siguiente. El *wartime musical* y la moda latina dominan el panorama, materializados en películas que suelen articularse en torno a números de *show*: *You'll never get rich*, *The Gang's all here*, *This is the army*. Sin embargo, en este periodo surgen también las primeras obras maestras de Vincente Minnelli, como *Meet me in St. Louis*, *Yolanda and the Thief*, *The Ziegfeld Follies* o *The Pirate*.

Surgen también algunas películas que intentan replantear la división entre números de *show* y números integrados, creando una conexión entre ambos. Es el caso de *Holiday Inn* (1942), con música de Irving Berlin. A pesar del ambiente tradicionalista y patriótico, esta película presenta importantes innovaciones estructurales.

En primer lugar, los números musicales son en su mayoría de *show*, pero poseen la peculiaridad de que se encuentran integrados en la acción: existe una conexión entre lo que sucede en el escenario y las circunstancias de los personajes. Es por ello interesante que resumamos brevemente el argumento:

Jim Hardy (Bing Crosby) y Ted Hannover (Fred Astaire) son compañeros de *show* junto a Linda Mason (Marjorie Reynolds). Linda y Jim están prometidos, pero Ted se interpone. Jim, cansado del mundo del espectáculo, que no le permite disfrutar de las festividades del año, se retira a una granja. Pero se da cuenta de que se halla en la misma situación, por lo que decide remodelar la granja y convertirla en una sala de fiestas que sólo abrirá durante los días señalados del año. Así, el calendario señala la presentación de un nuevo número musical relacionado con la fiesta correspondiente. En ese periodo conoce a Lila Dixon (Virginia Dale), de la que se enamora. Cuando todo parece perfecto reaparece Ted, que ve

en Lila a su perfecta compañera de baile, con lo cual vuelven a surgir las fricciones entre ambos.

La primera actuación es “I’ll Capture Your Heart Singing”²⁹. Fred Astaire y Bing Crosby actúan en un escenario y cantan una canción dialogada en la que rivalizan por conquistar a una chica (Marjorie Reynolds), que es el tercer personaje en la actuación. Ya hemos tratado de los estilos diversos que se asigna a cada uno. Este tipo de “musicales en miniatura” aprovechando el escenario como contexto natural donde se desarrolla un número musical, es un recurso al que ya había acudido Berlin anteriormente en *On the Avenue* (1937) con el número “He Ain’t Got Rhythm”. Lo interesante de “I’ll Capture Your Heart” es que al finalizar el número nos damos cuenta de que la escenificación tiene su correspondencia en la vida real y de que ambos rivalizan por el amor de la chica. Los siguientes números musicales, articulados en torno a las fiestas del año, también son actuaciones que muestran vínculos con la acción:

- ✓ “Let’s Start The New Year Right”. Durante la escena del baile de fin de año, Ted se pone a bailar casualmente con Lila, con lo cual la acción experimenta un giro.

- ✓ “Abraham”³⁰, el *blackface show* para el día de Lincoln presenta una conexión con la realidad cuando el ama de llaves, *offstage*, explica a los niños los logros del presidente y lo hace cantando. Con ello, la actuación desborda su marco y se introduce en la acción real.

²⁹ DVD, ejemplo nº 29

³⁰ DVD, ejemplo nº 30

- ✓ “Be Careful, It’s My Heart”³¹. Jim canta a Lila una canción: “la escribí para ti”. Mientras él está sentado al piano, aparece Ted y se pone a bailar con ella. El número se convierte así en una sarcástica burla; mientras Jim canta “ten cuidado, que se trata de mi corazón”, ella baila con otro.

- ✓ “I Can’t Tell A Lie”³². En la fiesta de Washington, Lila y Ted, vestidos de época, bailan un minué mientras Jim dirige la orquesta sentado al clave. Al ver que Ted aprovecha los movimientos del baile para besar a Lila, cambia bruscamente a música de *swing*, con lo cual ellos tienen que modificar la manera de bailar y así evita el beso.

- ✓ “I’ve Got Plenty To Be Thankful For”³³. Se trata de otro número irónico, como “Be careful”, pero esta vez con mayor originalidad. Jim se ha quedado solo. Es el día de Acción de Gracias y pone un disco con una de sus canciones mientras cena. Se trata de una canción con el contenido típico de los años 20-30: no hacen falta bienes materiales para ser feliz si se tiene salud y amor. En la situación en la que se encuentra, la canción le parece ridícula, y empieza a contestar a su propia voz en el disco:

<i>I've got plenty to be thankful for...</i>	<i>Still, I've got plenty</i>
- Are you kidding?	<i>to be thankful for...</i>
<i>...I haven't got a great big yacht</i>	- You know, you're better off than I am.
<i>To sail from shore to shore</i>	<i>...I've got eyes to see with...</i>
<i>Still, I've got plenty</i>	- You need glasses.
<i>to be thankful for...</i>	<i>...Ears to hear with...</i>
- You're loaded, Dad.	- Or fly with.
<i>...I've got plenty to be thankful for...</i>	<i>...Arms to hug with</i>
- Like what?	<i>Lips to kiss with</i>
<i>No private car, no caviar</i>	<i>Someone to adore...</i>
<i>No carpet on my floor</i>	- You're a little flat too.
	<i>...How could anybody ask for more...</i>

Tengo de todo como para estar agradecido /-¿estás de broma?/...no tengo un gran yate / para navegar de orilla a orilla/ Sin embargo, tengo de todo /como para estar

³¹ DVD, ejemplo n° 31

³² DVD, ejemplo n° 16

³³ DVD, ejemplo n° 32

agradecido.../-Estás trompa, tío /...Tengo de todo como para estar agradecido/ - ¿Cómo qué?/...no tengo coche propio, ni caviar /ni una alfombra en el suelo/Sin embargo, tengo de todo como para estar agradecido/- ¿sabes? Estás bastante mejor que yo/...tengo ojos para ver/-Necesitas gafas/...orejas para oír/-O para volar/...brazos para abrazar/labios para besar/alguien a quien adorar.../-También eres un poquito blandengue /...quién puede pedir más...

De esta forma, un número de *show* se convierte en parte de las circunstancias del protagonista, a través de un medio bastante sorprendente e inédito.

- ✓ “White Christmas”. En la segunda aparición de este famoso número, Lila está en los estudios de cine rodando una película mientras canta la canción. En mitad de la escena Jim aparece inesperadamente haciendo un contracanto. Supone la reconciliación de ambos.
- ✓ *Finale*. Es una repetición de “I’ll Capture Your Heart Singing” y “You’re So Easy To Dance With”, con los cuatro protagonistas y modificaciones en el texto que indican la feliz resolución de los acontecimientos.

Por último, al contemplar la estructura global, puede constatarse cómo los números musicales se suceden conformando una estructura simétrica, elemento que contribuye también a dotar de coherencia y unidad a la película:



Otras películas de este mismo periodo insertan los números eventualmente de forma original, pero sin llegar al grado de innovación de *Holiday Inn*. En *You were never lovelier* (1942) la mayoría de las canciones son números de *show*, pero hay una que tiene un doble valor: "Dearly Beloved". Al principio la interpreta Astaire en una actuación junto a la orquesta de Xavier Cugat. Más adelante la canta Rita Hayworth (con la voz doblada) como un número integrado en función de balada.

Algo similar sucede en *Cover Girl* (1944) cuando en la escena del *flashback* Rita Hayworth actúa en el teatro cantando "Poor John", un número cómico sobre un hombre dominado por su madre, que se corresponde con la situación que vive con su amante.

The Pirate (1948) muestra en “Mack The Black”³⁴ también esa ambigüedad entre el *show* y el número integrado. Manuela (Judy Garland) es hipnotizada por Serafín (Gene Kelly) y ella empieza a expresar mediante una canción sus fantasías con el legendario pirata Macoco. En principio parece un número integrado, pero la unión de todos los presentes a la canción y Judy Garland destacando como protagonista le da el carácter de una actuación, con lo cual los límites entre las dos categorías están bastante difusos. El número final, “Be A Clown” es claramente una actuación, pero hay en el contenido cierto guiño al público: “hazte el tonto y todo te irá bien”.

La mayoría de las canciones de *Anchors aweigh* (1945) son números de *show*. Uno de ellos “If You Knew Susie”³⁵, adquiere un doble significado. Por una parte es la canción que los protagonistas cantan al pretendiente de Susan (Kathryn Grayson); por otra, tiene un significado dentro del argumento. Este éxito de 1925 es retomado en la película cambiando la letra, de forma que se adapta a la intencionalidad de los personajes: presentar a Susan como una “cualquiera”, para que el pretendiente se marche:

Versión original

If you knew Susie, like I know Susie
Oh! Oh! Oh! What a girl
There's none so classy
As this fair lassie
Oh! Oh! Holy Moses, what a chassis
We went riding, she didn't balk
Back from Yonkers
I'm the one that had to walk
If you knew Susie, like I know Susie
Oh! Oh! What a girl!

Versión que aparece en *Anchors aweigh*

If you knew Susie, as we know Susie
Oh, oh, oh what a gal
She's not so choosy, no, not our Susie
Oh, oh, Susie is a lot of balusie
When Susie kisses, it never fails
When Susie kisses, she takes the wind
Right out of your sails
In conclusion, beware of Sus-ion
Oh, oh, oh what a gal

³⁴ DVD, ejemplo nº 33

³⁵ DVD, ejemplo nº 34

Original

Si conocieras a Susie, como yo la conozco/Oh, qué chica/No hay nadie con más clase/como esta hermosa muchachita/Oh, santo Moisés, vaya presencia/Fuimos a dar una vuelta, no dijo que no/Al volver de Yonkers/yo soy el único que tenía que caminar /Si conocieras a Susie como yo la conozco /Oh, qué chica.

Versión que aparece en *Anchors Aweigh*

Si conocieras a Susie como nosotros la conocemos/Oh, vaya tía/no es nada escogida, no nuestra Susie/Oh Susie, vale mucho/Cuando Susie besa, nunca falla /Cuando Susie besa, coge el aire/de vuestras velas/En conclusión, cuidado con Susi /Oh, vaya tía.

Por otra parte, hay dos números oníricos, un recurso que aparecerá con frecuencia a partir de este momento en el cine musical³⁶, ya que permite un gran despliegue visual sin atender a la coherencia con el argumento. Así, “The King Who Couldn’t Dance” es una ensoñación del niño en la que Gene Kelly entra en un reino de dibujos animados y baila con Jerry Mouse. Y llegando al final de la película hay otro ballet onírico en el cual Gene Kelly se convierte en El Zorro. Sin la justificación del sueño, la aparición de estos desarrollados ballets sería completamente inverosímil. De este modo, por el contrario, es viable la introducción de cualquier tipo de número musical, por absurdo que parezca, dado que se encuentra dentro del mundo de los sueños.

En *Easter Parade* (1948) hay una canción que aparece a lo largo de la película como un tema recurrente: “It Only Happens When I Dance With You”. La canta por primera vez Fred Astaire a Ann Miller, al inicio de la película como un número integrado:

*It only happens when I dance with you
That trip to Heaven till the dance is through
With no one else do the heavens seem quite so near
Why does it happen, dear, only with you?*

Esto solo pasa cuando bailo contigo /Ese viaje al Cielo mientras dura la danza/Con nadie más, los cielos parecen cercanos/ ¿Por qué esto sólo pasa contigo, querida?

³⁶ Recordemos *Yolanda and the Thief* (1945), *The Pirate* (1948), *An American in Paris* (1951), *The Band Wagon* (1953); significativamente, todas son obras de Vincente Minnelli.

Ella quiere buscar otra pareja artística y él intenta convencerla de que no lo haga. Más adelante la canta Judy Garland como un número de *show*, pero con un sentido dentro del argumento: se dirige a Fred Astaire. Casi al final vuelve a aparecer en forma de actuación, esta vez con Fred Astaire y Ann Miller; Judy Garland contempla el espectáculo y lo considera una declaración de amor, por lo que se marcha enfadada.

Los años 40 son también un periodo en el que se suceden los *biopics* dedicados a *songwriters* que ya se habían convertido en clásicos, a pesar de la corta historia de la comedia musical. Surgen así *Yankee Doodle Dandee* (1942), sobre George M. Cohan, *Rhapsody in Blue* (1945), recreando la vida de George Gershwin, *Night and Day* (1946), de Cole Porter y *Till the clouds roll by* (1946), de Jerome Kern. Estas dos últimas son las más elaboradas, musical y escénicamente. Ambas presentan algunos rasgos comunes que muestran los tópicos que aparecían en el cine del período a la hora de hacer una biografía de un personaje famoso.

En ambas, el actor que interpreta al protagonista tiene escaso o ningún parecido con el original. Ello es especialmente notable en Cary Grant intentando ser Cole Porter. Asimismo, la historia que se desarrolla tiene muy poco que ver con la realidad, incluso inventando acontecimientos que pueden funcionar bien dramáticamente: es el caso de la discusión de Jerome Kern con la hija de su protector o, como ya hemos señalado, la lesión de Cole Porter en la pierna tras la I Guerra Mundial.

En ambas películas hay una canción que sirve como elemento unificador. En *Night and Day* esta misma canción aparece durante toda la película como un *leitmotiv*. La escuchamos por primera vez en el momento de su creación³⁷ a partir del tictac del reloj y las gotas de lluvia³⁸:

Like the beat, beat, beat, of the tom - tom; When the jun - gle shad - ows
fall, Like the tick, tick, tock of the state - ly clock, as it stands a - gainst the
wall, Like the drip, drip, drip, of the rain - drops, When the sum - mer show'r is
through; So a voice with - in me keeps re - peat - ing, you, — you, — you. —

Verse de "Night And Day", con aliteraciones y onomatopeyas.

Es decir, la música surge de la Naturaleza, retomando así un tópico del Romanticismo, muy invocado por críticos musicales de la época. Recordemos en este sentido los comentarios de E.T.A. Hoffmann y Richard Wagner sobre las sinfonías de Beethoven³⁹. El tema se escucha constantemente como música incidental. La primera vez que aparece como un número musical lo hace con arreglos orquestales y decorados de tipo clasicista, lo mismo que en el grandilocuente final de aire posromántico. Ello es indicativo de que la canción ya tiene para el público la consideración de un clásico.

³⁷ DVD, ejemplo nº 35

³⁸ PORTER, Cole: "Night and Day", Warner Bros Inc, 1932.

³⁹ HOFFMANN, E.T.A: "Beethovens Instrumentalmusik" (1813); WAGNER, Richard: "Beethovens Heroische Symphonie" (1851).

Till the clouds roll by centra su atención en el gran éxito de Kern: *Show Boat*, más concretamente en “Ol’ Man River”, que se escucha al principio, sirve de brillante final, cantada por Frank Sinatra y suena como música incidental durante gran parte de la película. A diferencia de la anterior, esta película presenta una estructuración de los números musicales en bloques, que le aportan una coherencia y que presentan una disposición simétrica. Así, los quince primeros minutos son una representación de *Show Boat*; le siguen una serie de canciones y una selección de la comedia *Leave it to Jane* estructurada en forma ternaria; seguidamente hay un bloque dedicado a Judy Garland, dirigido por Vincente Minelli⁴⁰; la utilización de dos canciones de estilo y contenido antitéticos: “One More Dance” y “I Won’t Dance”, para una escena de diálogo, sirve de prelude al bloque final, que consiste en una sucesión de canciones de distintos *shows*, culminando con “Ol’ Man River”. El esquema resultante sería el siguiente:

a) Representación de *Show Boat*:

- “Cotton Blossom”
- “Where’s The Mate For Me” - **Tony Martin**
- “Make Believe”
- “Life Upon The Wicked Stage” - **Virginia O’Brien**
- “Can’t Help Lovin’ Dat Man” - **Lena Horne**
- “Ol’ Man River”

b) Diversas canciones: “Ka-Lu-A”, “How’d You Like To Spoon With Me”, “They Didn’t Believe Me”, “Till The Clouds Roll By”.

c) Representación de *Leave it to Jane*

- “Leave It To Jane”
- “Cleopatterer”

⁴⁰ En este sentido, notemos cómo la escenografía de la canción “Sunny” presenta muchas similitudes con la que acompaña la canción de bodas de *Kismet*, realizada por el mismo Minelli en 1955.

- "Leave It To Jane"

d) Bloque de Judy Garland

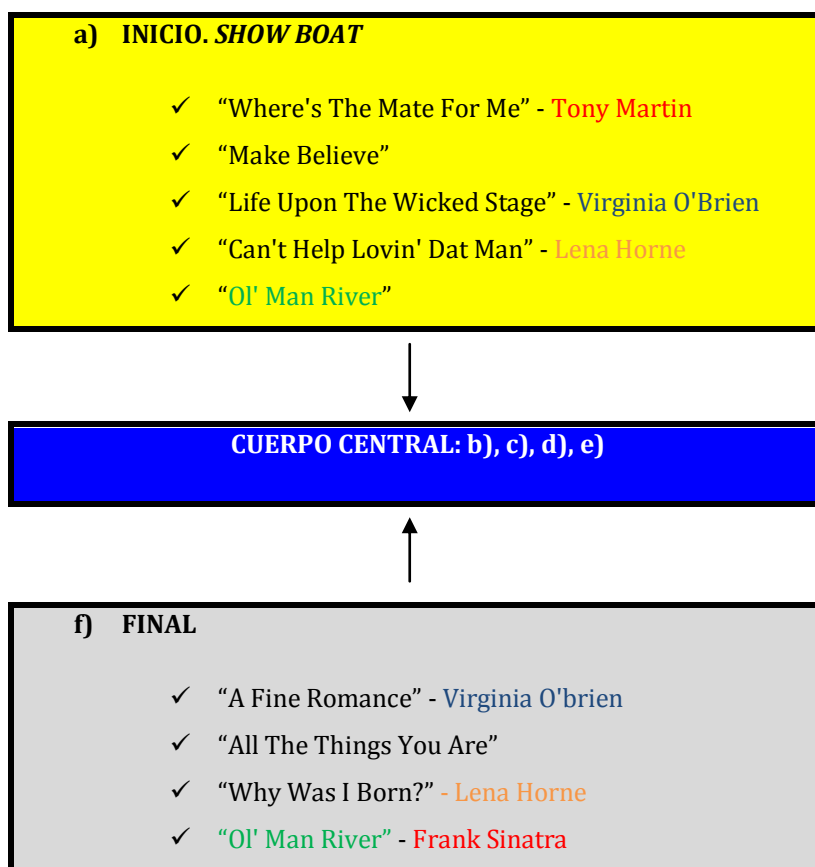
- "Look For The Silver Lining"
- "Sunny"
- "Who?"

e) Diálogo entre dos canciones: "One More Dance" / "I Won't Dance"

f) Sucesión de secuencias

- "She Didn't Say Yes"
- "Smoke Gets In Your Eyes"
- "The Last Time I Saw Paris"
- "The Land Where The Good Songs Go"
- "Yesterdays" -
- "A Fine Romance" - **Virginia O'Brien**
- "All The Things You Are"
- "Why Was I Born?" - **Lena Horne**
- "Ol' Man River" - **Frank Sinatra**

La configuración global muestra una disposición simétrica, no solo en los bloques de canciones, sino también en los intérpretes (que por ello hemos señalado en algunas canciones). Virginia O'Brien y Lena Horne están en los números iniciales y en los previos al final. Tony Martin canta el primer número, mientras que otro cantante de éxito, Frank Sinatra, interpreta el final:



Las canciones de ambos autores se utilizan libremente, sin tener en cuenta la situación temporal dentro de su producción. En este sentido, la película de Kern es la más respetuosa, debido a su estructuración como una sucesión de *show numbers*. De este modo es fácil introducir las canciones de cada periodo. (si bien se permiten algunas licencias, como sucede con "Ka-lu-a", que aparece como una canción de juventud cuando en realidad data de 1921).

Por el contrario, *Night and Day*, de estructura más libre, no repara en la coherencia entre las canciones y su lugar en la línea temporal. Así, la película comienza con "In

the still of the night”, el supuesto trabajo de un joven Cole Porter, cuando en realidad fue compuesta para la película *Rosalie* (1937). Lo mismo sucede con las siguientes canciones: “Let’s Do It”, “You Do Something To Me”, “You’ve Got That Thing”, todas ellas éxitos de los años 20, pero que en la ficción se presentan al público como parte del primer musical de Porter: *See America first* (1916). Las auténticas canciones del *show* no son hoy día muy conocidas. La razón de incluirlas es hacer ver al público que el joven Porter ya demostraba ser un genio desde su primer trabajo y que no tuvo éxito por circunstancias ajenas a él: la película nos muestra el hecho completamente falso de que en medio de la representación llega la noticia del hundimiento del *Lusitania*, que hace que todo el público salga alarmado de la sala. Asimismo, muchas de las canciones adquieren un sentido completamente diferente al concebido por el compositor: “In The Still Of The Night”, una intimista canción amorosa, se convierte en una tonada navideña interpretada por un coro. “I’ve Got You Under My Skin”, perteneciente también a *Rosalie* y de sensual contenido, se transforma en un número de *show* con coreografía y arreglos de aire clasicista.

Como veremos también en el apartado siguiente, las canciones de Cole Porter sufren diversas modificaciones cuando son llevadas a la pantalla. El contenido escandaloso del texto, es considerado por los productores demasiado atrevido como para presentarlo como tal al gran público. Así, “I Get A Kick Out Of You” presenta, desde sus primeras apariciones cinematográficas en los años 30, la misma supresión: el verso “Some get a kick from cocaine” (A algunos les “pone” la cocaína) es sustituido por “Some like that parfum from Spain” (A algunos les gusta ese perfume español), o versiones similares. Habrá que esperar hasta el año 2000 para que Kenneth Branagh presente el texto en su versión original en *Love’s labours lost*. De forma similar, la canción “Anything Goes”, cuyo texto critica cínicamente el hedonismo de las clases altas, es presentada como música incidental, acompañando las escenas que muestran el lujoso tren de vida de Porter en su chalet.

La década siguiente mostrará una revalorización del musical integrado dentro del medio cinematográfico. Las adaptaciones de musicales son desde este momento mucho más fieles al original teatral: han cambiado los gustos y las convenciones y el medio cinematográfico se puede tomar libertades mucho mayores, con la idea siempre presente de mostrar al público una versión lo más parecida a la obra teatral, pero enriquecida con los recursos visuales propios del cine.

LOS AÑOS 50. EL MUSICAL INTEGRADO

La última etapa del musical clásico, en los años 50, supone un deslumbrante final para el género. Surgen las obras maestras que en nuestro tiempo el gran público identifica como musicales, cuyo colorido y deslumbrantes puestas en escena han relegado a la sombra las etapas anteriores: *Singin' in the Rain*, *An American in Paris*, *The Band Wagon*... Uno de los aspectos más interesantes de este periodo es el hecho de que el espectador está preparado para ver cantar y bailar a los protagonistas dentro del contexto, sin recurrir necesariamente al previsible *show number*. Es decir, la presentación de canciones integradas en el argumento ya no resulta inverosímil, en parte debido a la relativa antigüedad del género, en parte debido a las irreales puestas en escena (especialmente en las películas de Vicente Minnelli). Estudiaremos los musicales de este periodo diferenciando entre aquellas películas que surgen como adaptación de un musical teatral y aquellas que son de creación original. La razón de realizar esta división es que las adaptaciones

llevadas a cabo durante este periodo tienen un aceptable grado de fidelidad con respecto al original, mientras que en los años 30 y 40 a veces sólo tienen en común con el *show* original el título y la línea argumental básica. Por otro lado, las películas no derivadas de representaciones teatrales muestran una línea nostálgica que se presenta como un claro indicador de que, ya en los años 50, el género ha adquirido la categoría de clásico.

ADAPTACIONES TEATRALES

Los grandes *songwriters* del pasado siguen estrenando obras maestras. Cole Porter vuelve a la popularidad con *Kiss me Kate* (1948), a la que siguen sus últimos éxitos: *Can can* (1953) y *Silk Stockings* (1954). El sexagenario Irving Berlin presenta en 1946 su obra maestra: *Annie get your gun* y en 1950 *Call me Madam*. Es también la época de los grandes éxitos de generaciones más jóvenes, como el equipo Rodgers y Hammerstein: *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *The King and I* (1951). Todas estas producciones teatrales son objeto de adaptaciones cinematográficas durante los años 60. Pero a diferencia de lo que sucede en etapas anteriores, veremos que existe, en general, un alto nivel de respeto al original. La estructura suele quedar intacta; las canciones, si bien no se incluyen todas, no son sustituidas por otras que no tienen nada que ver. Recordemos en este sentido *The Gay Divorcee* (1934), adaptación que sólo conservó una canción de la obra teatral de Cole Porter, sustituyendo el resto por composiciones realizadas para la ocasión por los músicos del estudio. O el cambio de sentido que se da al argumento de *Girl Crazy* (1943): en vez del libertino Danny Churchill de la obra de 1930, que quiere montar a toda costa una sala de variedades en el aburrido pueblo de Arizona al que ha sido “exiliado”, vemos a la pareja Judy Garland – Mickey Rooney organizando un

espectáculo, con cuyos fondos recaudados se salvará a la escuela de la bancarrota: La festiva despreocupación de los alegres años 20 da paso a la enseñanza moral. Las adaptaciones de los años 50 buscan presentar al espectador una idea más aproximada al espectáculo teatral.

Kiss me Kate (1953) mantiene la compleja e ingeniosa historia de dos representaciones teatrales paralelas y casi todas las canciones se mantienen, si bien como veremos después, se llevan a cabo algunas modificaciones y se introduce una sola canción ajena al espectáculo: "From This Moment On", perteneciente al musical *Out of this World* (1950) y que, a pesar de su valor como tal, se percibe claramente como un añadido que desentona con la unidad del conjunto. Ya hemos explicado en el capítulo anterior la lograda disposición estilística de los números musicales: los que se desarrollan *backstage* suenan más modernos, los que se cantan en el escenario son una combinación de estilo antiguos. La representación de la obra de Shakespeare tiene así un doble propósito: por una parte justifica la variedad estilística y por otra crea un universo musical y teatral paralelo al plano real de la vida de los actores. Algunos momentos de la película resultan un poco forzados: el número "Too Darn Hot", que en el original se presenta como el descanso de los tramoyistas en el entreacto, aparece en la película como un *show number* que ya se nos advierte que no va a cantarse en la obra teatral, pero que es interpretado en el apartamento del protagonista (Howard Keel) como un capricho de su novia (Ann Miller) ante la atónita mirada de su ex mujer (Kathryn Grayson). Las censuras que tanto sufrieron las canciones de Porter desde los años 20 aparecen también aquí al modificar algunos versos,

poco decorosos para la mentalidad de la época. “I Hate Men”, la diatriba de Kate contra los hombres, es objeto de la siguiente sustitución en una de las estrofas:

Version teatral, 1948

*From China he will bring you jade and perfume
from Araby,
But don't forget 'tis he who'll have the fun and
thee the baby,
Oh I hate men.*

Versión cinematográfica, 1953

*For on your wedding night he may be off to far
Araby,
While he's away in Mandalay is thee who have the
baby,
Oh I hate men.*

1948

Te traerá jade de China y perfume de Arabia /Pero no olvides que él tendrá la diversión y tú el niño /Odio a los hombres.

1953

En tu noche de bodas el estará en la lejana Arabia/Mientras él está en Mandalay eres tú quien tiene al niño/Odio a los hombres.

Igualmente, en “Too Darn Hot” se sustituye la referencia al *Kinsey report*⁴¹ por “*the latest report*”. Y en “We Open In Venice” se elimina la referencia al fundador de la MGM, L. B. Mayer:

Version teatral, 1948

*A troupe of strolling players are we
No stars like L. B. Mayer's are we...*

Versión cinematográfica, 1953

*A troupe of strolling players are we
Shakespearean players are we...*

1948

Somos un grupo de actores ambulantes/No somos estrellas como las de L.B. Mayer.

1953

⁴¹ Se refiere al estudio publicado por el doctor Alfred Kinsey en 1948, precisamente el año en que se estrenó la versión teatral de *Kiss me Kate*. Trataba acerca del comportamiento sexual humano, causando gran escándalo entre muchos sectores, tanto por sus enfoques como por el tabú que suponía tratar el tema de forma tan directa.

Somos un grupo de actores ambulantes/Somos intérpretes de Shakespeare.

Continuando con la producción de Porter, *Silk Stockings* (1957) fue objeto también de una buena adaptación cinematográfica, si bien se suprimen algunas canciones que, como en *Kiss me Kate*, habrían conformado un núcleo musical paralelo que habría servido mucho mejor a la idea central de la película: el contraste entre Occidente y la URSS. Así, las canciones que evocan el *folk* ruso se reducen a dos, mientras que en el musical teatral hay cuatro.

U.S.A.

“Paris Loves Lovers”
“Stereophonic Sound”
“All Of You”
“Satin And Silk”
“Josephine”
“Fated To Be Mated”
“Ritz Roll And Rock”

U.R.S.S.

“Too Bad”
“It’s A Chemical Reaction”
“Siberia”
[“Hail Bibinsky”]

“Hail Bibinsky”, la mas “rusa” de todas las canciones, desaparece. “It’s A Chemical Reaction” se mantiene, pero la parte central, que es la que tiene un estilo más *folk*, se presenta recitada en vez de cantada. Sólo quedan pues “Too Bad” y “Siberia”, frente a las siete que reflejan el ambiente occidental.

Por otra parte, resulta significativa la forma de introducir algunas canciones. Frente a algunos números de *show*, como “Josephine”, o “The Ritz Roll And Rock”, otras son números integrados que surgen en transición suave con el diálogo, como vemos en “Paris Loves Lovers”. Al igual que dos décadas antes en *Top Hat*, Fred Astaire pasa aquí del diálogo a la canción y viceversa de forma natural.

Tampoco esta película se libra de algunas modificaciones en los textos, por causas moralistas o políticas. Así, “Too Bad” sustituye las referencias a Lenin y Stalin (este último fallecido tan solo cuatro años antes):

Versión teatral, 1955

*Too bad, we can't go back to Moscow
Lenin, pity us too...
Instead of singing sacred songs
To Stalin divine...*

Versión cinematográfica, 1957

*Too bad, we can't go back to Moscow
Too piteous too...
Instead of writing symphonies
To Russia divine...*

1955

¡Qué fastidio!, no podemos volver a Moscú/Lenin, ten piedad de nosotros/En vez de cantar canciones sagradas/al divino Stalin...

1957

¡Qué fastidio!, no podemos volver a Moscú/ Qué pena/En vez de escribir sinfonías a la divina Rusia...

En “Stereophonic sound” se eliminan las referencias demasiado “provocadoras”:

Versión teatral, 1955

*If Zanuck's latest picture
were the good old-fashioned kind,
There'd be no one in front
To look at **Marilyn's behind.**
If you want to hear applauding hands resound
You've gotta have glorious Technicolor,
Breathtaking Cinemascope and
Stereophonic sound.*

*The customers don't like to see
The groom embrace the bride
Unless her lips are scarlet
And her **bosom's** five feet wide.
You've gotta have...*

*If Ava Gardner played Godiva
Riding on a mare
The people wouldn't pay a cent
To see her in the bare
Unless she had...*

Versión cinematográfica, 1957

*If folks today could witness
Valentino in The Sheik,
They'd never would **appreciate**
his lover boy technique
If you want to hear applauding hands resound
You've gotta have glorious Technicolor,
Breathtaking Cinemascope and
Stereophonic sound.*

*The customers don't like to see
The groom embrace the bride
Unless her lips are scarlet
And her **mouth** is five feet wide.
You've gotta have...*

*If Ava Gardner played Godiva
Riding on a mare
The people wouldn't pay a cent
And even wouldn't care
Unless she had...*

1955

Si la última película de Zanuck/fuera a la antigua usanza/No habría nadie mirando/para ver el trasero de Marilyn/Si quieres escuchar resonantes aplausos/Debes tener glorioso technicolor/cinemascope que quite la respiración/y sonido estereofónico.

A los clientes no les gusta ver/al novio y la novia abrazándose/a no ser que sus labios sean de color escarlata/y su pecho de metro y medio de ancho/Debes tener glorioso technicolor...

Si Ava Gardner interpretara a Lady Godiva/montando una yegua/La gente no daría un centavo/Por verla desnuda/A no ser que tuviera glorioso technicolor...

1957

Si hoy la gente pudiera presenciar/a Valentino en *El Jeque*/ Nunca apreciarían/su técnica de amante/Si quieres escuchar resonantes aplausos/Debes tener glorioso technicolor, /cinemascope que quite la respiración/y sonido estereofónico.

A los clientes no les gusta ver/al novio y la novia abrazándose/a no ser que sus labios sean de color escarlata/y su boca de metro y medio de ancho/Debes tener glorioso technicolor...

Si Ava Gardner interpretara a Lady Godiva/montando una yegua/La gente no daría un centavo/y ni siquiera les importaría/A no ser que tuviera glorioso technicolor...

A veces, la sustitución resulta forzada y absurda, como vemos en el verso “*And her mouth is five feet wide*”. En este contexto de preocupación moral, no deja de sorprender que el texto del estribillo de “*All Of You*”, que Fred Astaire canta a Cyd Charisse, se interprete en la película sin ningún cambio:

*I love the looks of you, the lure of you,
I'd love to make a tour of you,
The eyes, the arms, the mouth of you
The east, west, north, and the south of you,*

Adoro tu aspecto, adoro tu encanto/Me gustaría hacer un viaje alrededor de ti/Tus ojos, tus brazos, tu boca/Tu este, tu oeste, tu norte y tu sur.

Can can (1960), adaptación del musical de 1953, llega ya en un momento tardío, en el que el género empieza a asimilar otras tendencias. No obstante, se halla en la línea de las adaptaciones relativamente fieles, más en un momento en que Cole Porter era una auténtica leyenda viva, aunque ya retirado de la composición y que moriría cuatro años más tarde. Las canciones que se suprimen de la película son sustituidas por viejos éxitos de Porter: “Let’s Do It”, “You Do Something To Me” y “Just One Of Those Things”, todas ellas pertenecientes a los años 30, el periodo más creativo del compositor. Aunque la crítica no trató muy bien a esta producción, la indignación de Kruschev al contemplar algunas escenas durante su visita a los estudios de Hollywood en 1959 -“es una inmoralidad”- le hizo una buena publicidad en plena Guerra Fría⁴². Nos preguntamos qué hubiera sucedido si el presidente soviético hubiera presenciado no la descafeinada versión cinematográfica, sino las escenas subidas de tono del musical original para teatro. En cualquier caso, en la película se disponen las canciones de modo simétrico, dando lugar a una ordenada construcción formal:

⁴² “The New Pictures”, *Time Magazine*, 21 de marzo de 1960, <http://www.time.com/time/magazine> [consultada el 6 de Febrero de 2007]

Inicio: "I love Paris"
"Maidens typical of France"
"Can can"
"C'est magnifique" – Danza Apache- "C'est magnifique"



Sucesión de canciones, articuladas por algunas que se repiten:

"Live and let live".
"You do something to me"
"Let's do it"
"It's all right with me"
"Live and let live"
"Come along with me"
"Just one of those things"
Ballet de Adán y Eva: variaciones sobre "I love Paris".
"It's all right with me"



Durnell en la cárcel: suena "C'est magnifique" con tono paródico en el plano incidental
"Can can"- Citas a "Maidens typical of France"
Final: "I love Paris"

Podemos observar claramente que el inicio y el final de película cuentan con la aparición de las mismas canciones, pero en sentido invertido. La parte central de la película es una sucesión de canciones articuladas en torno a dos que se repiten: “Live And Let Live” y “It’s All Right With Me”. Ambas, al repetirse, lo hacen con un sentido contrario a la primera vez: “Live And Let Live” es el canto de liberalismo del juez Barrier (Maurice Chevalier) hacia el reprimido Forrestier (Louis Jourdan); la segunda vez es a la inversa: Barrier intenta poner barreras a los planes de Forrestier. En “It’s All Right With Me” Durnell (Frank Sinatra) se desahoga al sufrir el rechazo de Simone Pistache (Shirley MacLaine); la segunda vez la canta Forrestier como una declaración de amor a Pistache.

De entre todas las canciones de la película hay dos más importantes que las demás y que aparecen constantemente: Una es “I Love Paris”, que paradójicamente no se interpreta de forma completa en ningún momento, se escucha de forma fragmentaria al principio y al final y es el tema sobre el que se construye el ballet de Adán y Eva. En él, la partitura escrita para la obra original desaparece completamente y en su lugar se inserta una serie de variaciones sobre el mencionado “I Love Paris”, con estilos diferentes según la situación representada:

- ✓ 1ª variación. Inicio. Amanecer. El tema es presentado bajo una orquestación con arpa, celesta, flautas y cuerda vinculada al impresionismo y a la fantasía tímbrica de Rimsky Korsakov.
- ✓ 2ª variación: Ballet de los animales. Estilo entre lo circense y lo neoclásico, dentro de la línea del Grupo de los Seis.
- ✓ 3ª variación. Adán y Eva. Se escucha el tema a ritmo de vals.

- ✓ 4ª variación. Aparece la serpiente. Un motivo de estilo orientalizante se coloca en primer plano, mientras que el tema principal pasa a hacer de contracanto. Una sección de transición muestra una batalla musical entre el vals de la 3ª variación y un estilo de *swing*.

- ✓ 5ª variación. Eva muerde la manzana. En ese momento el tema es interpretado a ritmo de *swing*.

Esta presencia constante de “I Love Paris” en la banda sonora, aunque nunca de forma aislada y directa responde a que fue la canción que más éxito tuvo en el musical teatral. Al ser tan sobradamente conocida, su aparición fragmentaria o modificada resulta adecuada para un público que llevaba escuchándola a través de diversos medios desde 1953⁴³. La otra canción es “C’est Magnifique” interpretada varias veces por los protagonistas y que además se escucha constantemente como música incidental.

Dos grandes éxitos teatrales de Irving Berlin también son adaptados al cine durante los años 50. La versión de *Annie get your gun* se estrena en 1950 y la de *Call me Madam* en 1953.

Annie get your gun suele ser considerado como la obra maestra de Irving Berlin en el terreno del teatro musical, dado que en ella consigue materializar las exigencias del musical integrado. Ya hemos hablado de esta película en el capítulo

⁴³ Recordemos que incluso en España Luis Mariano hizo versiones en castellano, tanto de “I Love Paris” como de “C’est Magnifique”.

anterior, como un ejemplo de estilo folk. Ahora nos centraremos en el papel que desempeñan las canciones según su funcionalidad y los cambios realizados en la adaptación cinematográfica. Así pues, los números musicales están en estrecha relación con los personajes y las situaciones. Por ejemplo: “Doin’ What Comes Naturally” se identifica con Annie y “The Girl That I Marry” con Frank. La partitura original no aparece íntegramente. Se suprimen unas ocho canciones, de entre las cuales “I’m A Bad, Bad Man” no parece muy acertada su eliminación, dado que rompe la estructura musical: se trata de la contrapartida de Frank a la canción “Doin’ what comes naturally” que define a Annie. Teniendo en cuenta la abundancia de números musicales del original, la intención de esta reducción responde a la idea de simplificar para el espectador cinematográfico la complejidad inicial, que de este modo puede identificar los temas principales por un lado y por otro, se hace posible la repetición de los más exitosos. De esta forma, en la película hay una canción que sirve como motivo conductor: “There’s no business like show business”, que se escucha por primera vez en la primera media hora; después hacia la mitad de la película en un tono más baladístico, interpretada por Annie en solitario; y por último es cantada por todos los personajes al final. Otra canción que se repite es “The girl that I marry”. Primero se identifica con Frank, que explica a ritmo de vals cuál es su ideal femenino. En la última parte de la película la canta Annie en tono paródico. Esta repetición también contribuye a la estructuración unitaria de la película.

Si bien Irving Berlin era mucho más comedido en los textos de sus canciones que el sofisticado Cole Porter, tampoco le faltaba sentido del humor cuando quería escandalizar. Recordemos en este sentido la parodia obscena que escribió sobre “You’re the Top”:

You’re the Top
You’re Miss Pinkham’s tonic
You’re the Top
You’re a high colonic
You’re the burning heat of a bridal suite in use

*You're the breasts of Venus
You're King Kong penis
You're self-abuse
You're an arch
In the Rome collection
You're the starch
In a grooms erection
I'm a eunuch who
Has just been through an op
But if, baby, I'm the bottom
You're the Top.*⁴⁴

Eres lo más / Eres el tónico de miss Pinkham⁴⁵/Eres lo más /eres un enema/Eres el abrasador calor de una suite nupcial en uso/Eres los pechos de Venus,/El pene de King Kong/Eres la masturbación/Eres un arco/del museo romano/Eres el almidón/en la erección de un novio/Yo soy un eunuco/que acaba de salir de una operación/Pero, nena, si yo soy lo peor/Tú eres lo mejor.

Annie get your gun contiene dos canciones cuyas estrofas fueron modificadas o directamente suprimidas al adaptarlas al cine. En “Doin’ what comes naturally” desaparecen estrofas como estas, por su contenido “deshonesto”:

*My tiny baby brother
Who's never read a book
Knows one sex from the other
All he had to do was look*

*Cousin Nell can't add or spell
But she left school with honors
She got every known degree
For doin' what comes natur'lly
Doin' what comes natur'lly*

[...]
*Sister Lou ain't got a sou
Although she goes out shoppin'
She gets all her stockings free
Doin' what comes natur'lly
Doin' what comes natur'lly*

Mi hermanito pequeño/Que nunca ha leído un libro/Sabe todo sobre uno y otro sexo/Todo lo que tuvo que hacer fue mirar.

⁴⁴ McBRIEN, William: *Op. Cit.*, p. 244.

⁴⁵ Se refiere a una medicina inventada por Lydia Pinkham (1819-1883) para paliar los dolores de la menstruación y de la menopausia.

Mi hermana Lou no tiene un centavo/Sin embargo sale a comprar/ Y consigue sus medias gratis/Haciendo lo que es natural.

Mi prima Nell no sabe sumar o deletrear/Pero dejó la escuela con honores/Adquirió toda graduación conocida/Haciendo lo que es natural.

Otras se mantienen pero son modificadas:

Versión de 1946

*Grandpa Bill is on the hill
With someone he just married
There he is at ninety-three
Doin' what comes natur'lly*

Versión de 1950

*Grandpa Dick was always sick
but never saw a doctor
He just died at ninety-three
Doin' what comes natur'lly*

1946

El Abuelo Bill vive en la colina/Con alguien con quien se ha casado/Ahí está con noventa y tres años /Haciendo lo que es natural.

1950

El abuelo Bill estaba siempre enfermo /pero nunca fue al médico/Murió a los noventa y tres años / haciendo lo que es natural.

Del mismo modo, "You Can't Get A Man With A Gun" modifica versos que podrían resultar malsonantes:

Versión de 1946

*You'd have steak when the job was done
**But if I shot the herder,
they'd holler bloody murder**
And you can't shoot a male
in the tail like a quail
Oh, you can't get a man with a gun*

Versión de 1950

*You'd have steak when the job was done
**But if I shot the herder
they'd lock me up for murder**
'Cause you can't shoot a male
in the tail like a quail
Oh, you can't get a man with a gun*

1946

Podría tener un filete cuando acaba el trabajo/pero si disparase al pastor/me llamarían asquerosa asesina/Y no puedes disparar a un hombre/en la cola como si fuese una perdiz/No puedes conseguir a un hombre con una escopeta.

1950

Podría tener un filete cuando acaba el trabajo/pero si disparara al pastor/me encerrarían por asesinato/ Y no puedes disparar a un hombre/en la cola como si fuese una perdiz/No puedes conseguir a un hombre con una escopeta.

Otras estrofas se suprimen por la misma razón que en la canción anterior:

*A man's love is mighty, he'll even buy a nighty
For a gal who he thinks is fun
But they don't buy pajamas for pistol packin' mamas
And you can't get a hug from a mug with a slug
Oh, you can't get a man with a gun*

El amor de un hombre es fuerte, comprará incluso un picardías/a una tía que encuentre divertida/Pero no compran pijamas a chicas con pistola/y no puedes conseguir un abrazo de un tonto con un puñetazo/ Oh, no puedes conseguir a un hombre con un rifle.

Call me Madam (1953) sigue la línea del musical integrado iniciada con *Annie get your gun*. Se dice que la impulsiva y a veces incompetente Sally Adams estaba inspirada en un personaje real: Perle Mesta (1889-1975), uno de los principales apoyos económicos del partido demócrata y embajadora en Luxemburgo. Aunque las similitudes con la protagonista son evidentes, el programa del estreno en Broadway puntualizaba que no se correspondía con ninguna persona real. En este sentido, recordemos también que, debido a las importantes fiestas de sociedad que organizaba, Mesta era conocida como “The Hostess With The Mostess”, precisamente el título de una de las canciones del musical de Berlin. Canción que abre la película de 1953 y que está presente como música incidental a lo largo de ella, haciendo por una parte la función de *leitmotiv* asociado a Sally y por otra parte como elemento que da unidad musical al conjunto. Dentro de este mismo propósito se encuentra la canción “You’re Just In Love”⁴⁶, que Ethel Mermann y

⁴⁶ DVD, ejemplo nº 36

Donald O'Connor interpretan en un dúo contrapuntístico con marcadas diferencias estilísticas entre las dos partes⁴⁷:

The image displays a musical score for the song "You're Just in Love" by Irving Berlin. It is divided into three systems, each featuring two vocal parts (Sally and Kenneth) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system is labeled "121" in the top right corner. The lyrics for Sally are: "You don't need an-a-lyz-ing It is not so sur-pris-ing That you feel". The lyrics for Kenneth are: "I hear sing-ing and there's no one there— I smell". The piano accompaniment includes a "simile" marking. The second system continues the dialogue: Sally sings "ve-ry strange but nice. Your heart goes pit-ter, pat-ter." and Kenneth sings "blos-soms and the trees are bare.— All day long I seem to". The piano accompaniment includes a "Brass" marking. The third system concludes the scene: Sally sings "I know just what's the mat-ter Be-cause I've been there once or" and Kenneth sings "walk on air— I won-der why I won-der".

⁴⁷ BERLIN, Irving: "You're Just In Love", *Call me Madam* [1950], New York, Irving Berlin Music Corporation, 1952, pp. 118-122.

SAL. twice. _____ Put your head on my shoulder, You need some -

KEN. why. _____ I keep toss-ing in my sleep at night.

SAL. - one who's old-er A rub down with a vel- vet glove. _____

KEN. _____ And what's more I've lost my ap - pe - tite. _____

Una idea similar a la que el propio Berlin presenta años antes en el dúo “Anything you can do” de *Annie get your gun*, si bien en el ejemplo de *Call me Madam* vemos una elaboración mucho mayor, con dos melodías más contrastadas e incluso textos diferentes de forma simultánea en las dos voces. Mientras el tema de Sally es contundente y sincopado, la melodía de su compañero lleva un ritmo regular más propio de la opereta.

PELÍCULAS ORIGINALES

En este apartado hablaremos de las películas que no surgen de la adaptación de ningún espectáculo teatral, sino que son creación original de los estudios como vehículo para introducir canciones consideradas ya clásicas en el género, la mayoría de ellas pertenecientes a los grandes *songwriters* de los años 30: *An American in Paris*, *Singin' in the rain*, *Funny face*, *The Band Wagon* y *High society*.

La mayoría de ellas se presentan como “monográficos” de un autor, es decir, todas las canciones pertenecen a un único *songwriter*: Gershwin en el caso de *An American in Paris* y *Funny face*, Cole Porter en *High society*. El caso de *The Band Wagon* es algo más complejo, pues en su origen era una revista musical, protagonizada por Fred y Adele Astaire en 1931. La película construye un argumento en torno al cual van apareciendo canciones del espectáculo original junto a otras procedentes de otras fuentes o compuestas especialmente para la ocasión. *Singin' in the Rain* recupera repertorio antiguo para ambientar musicalmente una película de época, que recrea con sentido del humor los contratiempos que supuso la introducción de sonido en el cine.

An American in Paris

An American in Paris (1951), está construido sobre el poema sinfónico del mismo nombre. A lo largo de toda la película, los desplazamientos de Gene Kelly por las calles de París van acompañados del tema inicial:

You are to imagine an American, visiting Paris, swinging down the Champs-Elysées on a mild, sunny morning in May or June. Being what he is, he starts with preliminaries, and is off at full speed at once, to the tune of The First Walking Theme, a straightforward, diatonic air, designed to convey an Impression of Gallic freedom and gaiety.

Deben imaginar a un americano visitando París, paseando por los campos Elíseos en una brillante mañana de mayo o junio. Siendo quien es, empieza con preliminares, y comienza su camino con la melodía del *Primer tema del paseo*, un aire directo y diatónico, cuya función es reflejar la impresión de liberalidad y alegría típicamente francesas⁴⁸

Este texto muestra que en la obra original se concibe el tema principal como un paseo, que hace las funciones de motivo conductor, al estilo del *Promenade* de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Minnelli tomó esta idea e hizo que en la película apareciera constantemente, asumiendo por una parte el papel de elemento de cohesión, mientras que por otra, prepara la apoteosis final. Aparte de los números musicales, la música incidental consiste también en arreglos de canciones de Gershwin, creando así una función de cohesión. Una de las muchas canciones que se escuchan en el plano no diegético es “Embraceable you”. Este dúo amoroso procedente de *Girl Crazy* cumple aquí la función presentar las diversas facetas de la protagonista desde el punto de vista de su novio. Así, vemos a Leslie Caron adoptando distintas personalidades mientras suena de fondo esta canción. En vez de insertar temas diferentes para cada secuencia se opta por realizar arreglos diferentes, acompañados por diversas puestas en escena. Este es un momento en el que se halla presente la típica dualidad clásico – moderno, usualmente emparentada con Gershwin, como ya hemos visto más arriba⁴⁹:

⁴⁸ Este comentario apareció en las notas al programa del estreno, el 13 de diciembre de 1928 y fueron realizadas por Deems Taylor después de conversar con Gershwin sobre la obra. La traducción es mía. El texto completo puede consultarse en *George Gershwin's An American in Paris (an orchestral tone poem)* – Piano solo transcribed by William Daly, WB Music Corp, 1929, p. 36.

⁴⁹ DVD, ejemplo nº 37

Arreglo musical clásico

- œ “Bella”: tonalidades azules
- œ “Dulce y tímida”: fondo verde, vestido amarillo
- œ “Intelectual”: fondo amarillo, vestido negro

Arreglo musical moderno (Jazz, Charleston)

- œ “Excitante”: fondo plateado, vestido violeta.
- œ “Moderna”: fondo rojo, vestido blanco.

Mezcla clásico / moderno

- œ “Es la chica más alegre del mundo”.

En esta misma película, si prestamos atención a la música que acompaña las escenas de la fiesta previa al ballet final, veremos que está formada por una selección de canciones de Gershwin en arreglo instrumental, la mayoría de ellas aparecidas en ocasiones anteriores:

- | | |
|------------------------|---|
| œ “Strike Up The Band” | œ “Love Is Here To Stay” |
| œ “Liza” | œ Tema del paseo Y blues De <i>An American In Paris</i> |
| œ “S Wonderful” | œ “Nice Work If You Can Get It” |
| œ “I Got Rhythm” | |

Salvo los dos primeros, el resto de los temas se escucha en algún otro momento. Con ello esta escena cumple la función que en los musicales de Broadway hacía el *finale*, en el que se exponen fragmentos de las canciones que han ido apareciendo, estructurando así la unidad musical de la obra. Un uso especialmente interesante de estos temas se produce en los momentos precedentes a la secuencia del ballet: Mientras Lise se despide de Jerry suena “Love Is Here To Stay”. Seguidamente escuchamos un arreglo lánguido del alegre tema del paseo, junto con el *blues* de *An American in Paris*, describiendo musicalmente la reprimida tristeza del protagonista. A continuación la cámara enfoca a Henri, que lo ha oído todo a escondidas, mientras de fondo se escucha “Nice Work If You Can Get It”, precisamente la canción que sirve de tarjeta de presentación a este personaje al principio de la película. Por último, mientras Lise sube al coche, el fondo musical es de nuevo “Love Is Here To Stay”. Así, el encadenamiento de canciones en la música incidental no es casual, sino que reexpone la función que las mismas han desempeñado anteriormente:

- ☞ **Amor de Lise y Jerry:** “Love Is Here To Stay”
- ☞ **Henry Baurel:** “Nice Work If You Can Get It”
- ☞ **Jerry:** Tema del paseo de *An American in Paris*.

Alrededor de esta música incidental se insertan los números musicales propiamente dichos. “By Strauss”⁵⁰ reviste el típico carácter pseudo improvisatorio, tan característico del cine musical en este período tardío. Surge cuando Oscar Levant toca al piano “Fascinatin’ Rhythm”, motivando un comentario negativo de Guetary sobre el *jazz*, con lo cual aquel comienza a tocar un ritmo de vals del que surge la canción. Esta forma de introducir un número musical de forma casi imperceptible es repetida literalmente más adelante en “Tra La La”, otra canción olvidada procedente de una de las primeras producciones teatrales de Gershwin: *For Goodness sake* (1922).

Una de las canciones que mayor relieve tiene en la película es “Love Is Here To Stay”. Ya hemos hablado anteriormente de ella en *The Goldwyn Follies*. Minnelli le da un tratamiento diferente. Si en el original era un número de *show*, interpretado por el protagonista frente a los micrófonos de la radio, aquí se transforma en una canción con significado dentro de la trama, haciendo la función de una balada amorosa que Gene Kelly canta a Leslie Caron en la conocida escena a la orilla del Sena (que Woody Allen parodió en *Everyone says I love you*). Asimismo, el tema trasciende a la música incidental, convirtiéndose en un *leitmotiv* que identifica el amor existente entre los protagonistas: se escucha en arreglo instrumental cuando él le pinta un retrato y también en los momentos que preceden al ballet final, mientras ella se despide.

⁵⁰ DVD, ejemplo nº 13

“S Wonderful”⁵¹ es un tema que nos sirve de conexión entre esta película y *Funny Face*. En ambas aparece tratado con gran originalidad. Procedente del musical de Broadway *Funny face* (1927), en un principio era un dúo de amor entre los protagonistas. En *An American in Paris* “S Wonderful” conserva la estructura de dúo, pero esta vez no son sus intérpretes la tradicional pareja de enamorados, sino Gene Kelly y Georges Guetary, dos rivales por una sola mujer que no saben que lo son. Con interpolaciones francesas en el texto, ambos cantan las excelencias de su amada, ignorantes de que hablan de la misma persona. Tiene lugar así un ingenioso juego con respecto al carácter convencional asignado a un dúo. Pensemos por ejemplo en la confrontación “Let’s Call The Whole Thing Off”, de *Shall we Dance*; o en el dúo de reconciliación “Embraceable You”, de *Girl Crazy* en la versión de Broadway. Tanto en uno como en otro se produce una relación directa entre la pareja de amantes. Aquí, por el contrario, la persona amada no está presente, dando lugar a que se produzca una ambigua situación de confrontación-solidaridad, de la que sólo es consciente el espectador.

Funny face

En *Funny Face*, la misma canción aparece mezclada desde la música inicial con el tema que da título a la película. La voz de Fred Astaire interpreta el estribillo de “Funny Face” y a continuación un coro femenino introduce la segunda parte de “S wonderful”, creando una conexión tanto musical como textual entre ambas canciones. El dúo final sigue la misma estructura, pero invertida: Astaire comienza cantando unos versos de “Funny Face” y a continuación él y Audrey Hepburn desarrollan el estribillo de “S Wonderful”⁵²:

⁵¹ DVD, ejemplo nº 38

⁵² DVD, ejemplo nº 39

Música inicial

DICK
*I love your funny face
Your sunny, funny face.
For you're a cutie
With more than beautie.
You've got a lot of
per-son-a-li-ty N.T.
You fill the air with smiles
For miles and miles and miles.
Though you're no Mona Lisa,
For worlds I'd not replace
Your sunny, funny face.*
CORO
*You've made my life so glamorous,
You can't blame me for feeling amorous.
Oh, 's wonderful, 's marvellous...*

Escena final

DICK.
*I love your funny face
Your sunny, funny...*
DICK / JO (alternándose)
*'S wonderful
'S marvellous*
DICK.
*That you should care
For me.*
DICK. /JO:
*'S awful nice
'S paradise*
DICK.
*'S what I love
To see.*
JO.
*You've made my live so glamorous.
You can't blame me for feeling amorous.*
AMBOS
*Oh, 'S wonderful
'S marvellous
That you should care
For me.*

Inicio

Adoro tu cara divertida /tu resplandeciente y divertida cara/ Pues eres una monada/con más que belleza/Tienes un montón de personalidad N.T. (*National Trust for Places of Historic Interest of Natural Beauty*)/Llenas el aire con sonrisas/durante millas y millas/ Aunque no eres Mona Lisa/No reemplazaría en siglos tu resplandeciente y divertida cara.

Has hecho mi vida tan glamorosa/Que no me puedes culpar por sentir amor/Oh, es genial, es maravilloso...

Final

Adoro tu cara divertida/Tu resplandeciente y divertida.../ Es genial, es maravilloso/Deberías cuidar de mí/Es asquerosamente bonito/Es el paraíso/Es lo que me gusta ver/ Has hecho mi vida tan glamorosa/ Que no me puedes culpar por sentir amor/ Oh, es genial/es maravilloso/Deberías cuidar de mí.

La finalidad de combinar ambas canciones es identificar la unión de los dos protagonistas: Astaire es el fotógrafo que descubre la “cara graciosa” de Audrey Hepburn, una empleada de una oscura librería que sólo piensa en la filosofía: “*for you’re a cutie with more than beauty and a lot of personality*”, dice el estribillo de “Funny Face”. Ella se identifica con “S Wonderful”, concretamente con los versos que hablan de su cambio de vida: “*You’ve made my life so glamorous, You can’t blame me for feeling amorous*”. La constante repetición de los dos temas a lo largo de la película es una metáfora de la dualidad de los protagonistas, encaminada hacia la unión final.

La función de este doble *leitmotiv* viene reforzada por su presencia, en arreglo instrumental, en determinados momentos centrales. Tomemos el conjunto de secuencias que describen la sesión fotográfica: mientras la protagonista posa en los diversos ambientes parisinos suena “Funny Face”, a veces junto a citas a Wagner o Beethoven (como sucede cuando están en la ópera o en el Louvre); cuando la imagen congelada muestra que se ha disparado la foto, escuchamos el motivo inicial de “S Wonderful”. El espectador conoce de sobra las palabras que acompañan a esa breve melodía, pensando inconscientemente que el fotógrafo se muestra contento del trabajo y dice “maravilloso”. Así, la música sustituye al lenguaje hablado.

De entre el resto de números musicales de *Funny Face*, es destacable el contexto en que se producen algunos, como “How Long Has Been Going On?” y “Funny Face”. Estas dos baladas sentimentales se desarrollan en un contexto muy poco común. La primera es interpretada por Audrey Hepburn en la tenebrosa tienda de libros, después de que Astaire la bese. La segunda, aún más sorprendente, es cantada por Astaire a Audrey Hepburn en una sala de revelado, sólo iluminada por la luz roja y en donde incluso despliegan un número de baile. Podemos considerar que una tendencia manierista gana terreno en los momentos crepusculares del género musical, en los cuales se rueda esta película: han desaparecido los amplios espacios

de los musicales de la RKO, los fantasiosos y coloristas decorados de Minnelli; ahora, simplemente, los protagonistas desarrollan su número de danza en una estrecha y oscura sala de revelado.

El carácter “improvisatorio” de los números, uno de los tópicos del cine musical y sin lugar a dudas uno de sus grandes atractivos, está presente en “Let’s Kiss And Make Up”, donde Astaire canta una balada de reconciliación a la que sigue un inesperado número de toreo, utilizando su gabardina y paraguas como muleta ante un invisible toro. También en “Clap Yo’ Hands”, canción tomada del musical *Oh Kay* (1926) que Kay Thompson y Astaire, disfrazados de “existencialistas”, interpretan en la casa del filósofo cuando su usurpación está a punto de ser descubierta por el anfitrión.

High Society

High Society es uno de los últimos proyectos originales de Cole Porter para el cine. Todas las canciones menos una (“Well did you Evah?”) fueron escritas expresamente para la película, una versión musical de *The Philadelphia Story* (1940). En vez de introducir un tema musical que sirva de motivo unificador, se introduce un estilo que hace tal función: el *jazz*. Así, desde el principio hasta el final escuchamos a la banda de Louis Armstrong (que se interpreta a sí mismo), introducida directamente en el argumento de la película: se trata de un grupo de *jazz* que amenizará la boda de la protagonista. El grupo interviene en cinco ocasiones:

- “High Society”⁵³ es el número que abre la película, como una especie de prólogo. Louis Armstrong canta acompañado por sus músicos. Es una canción tipo balada, en la que anticipa al espectador la historia que se va a desarrollar. Es muy similar a lo que sucede en los *Western* de este mismo período. Recordemos la balada “Gunfight At OK Corral” que inicia la película de mismo nombre (1957) o “Do Not Forsake Me Oh My Darling”, de *High Noon* (1952), ambos compuestos por Dimitri Tiomkin.
- “Little One”. Bing Crosby “improvisa” una canción para la niña y Louis Armstrong y su banda le empiezan a acompañar al cabo de un momento. Vemos aquí otro típico ejemplo de improvisación ficticia, muy frecuente en el musical clásico de los últimos tiempos.
- “I Love You Samantha”. Louis Armstrong toca la trompeta en el salón y Bing Crosby canta la canción en el piso de arriba. Se produce una mezcla entre el estilo del *jazz* y el aire melódico de los *crooners* que se repite en el número siguiente:
- “Now You Have Jazz”. Es una actuación en el salón. Bing Crosby explica cantando la “receta” para obtener el *jazz*, mientras la banda de Louis Armstrong toca.
- El final de la película consiste en una interpretación jazzística de la marcha nupcial de Lohengrin, culminando con una despedida de Louis Armstrong, que desde el principio ha hecho un papel de “maestro de ceremonias”.

Otro tema interesante en la película es la dualidad que frecuente se produce entre número de *show* y número integrado. En diversas ocasiones la frontera entre ambos se vuelve difusa. De este modo, en “High Society” vemos a Louis Armstrong

⁵³ DVD, ejemplo nº 40

cantar en el autobús con sus músicos. En principio parece un número de *show*, pero según escuchamos el texto nos damos cuenta de que se está dirigiendo al público, con lo cual se convertiría en un número integrado. En “Mind If I Make” Frank Sinatra y Grace Kelly están en la terraza mientras la orquesta toca dentro. En un momento dado él comienza a cantar sobre el ritmo de rumba que se escucha: el número de *show* realizado por la orquesta se transforma en integrado cuando Frank Sinatra comienza a cantar. Es la misma situación que se produce en “I Love You Samantha”, antes explicado.

Singin' in the Rain

Ya hemos hablado en el presente trabajo de la combinación de canciones recuperadas que constituye la parte musical de la película. En cuanto a la funcionalidad, hay dos cuestiones interesantes que tratar: por un lado, el uso de una canción como elemento unificador: “Singin' in the Rain”⁵⁴, que es cantada por los tres protagonistas mientras aparecen los títulos al comienzo y en medio de la película por Gene Kelly en su más emblemática actuación, con la que sitúa en el argumento el momento clave en que se enamora de Debbie Reynolds:

*I'm singin' in the rain,
Just singin' in the rain,
What a glorious feeling,
I'm happy again!
I'm laughing at clouds
So dark up above,
The sun's in my heart
and I'm ready for love!
Let the stormy clouds chase
Everyone from the place,
Come on with your rain,*

⁵⁴ DVD, ejemplo nº 10b

*I've got a smile on my face!
I'll walk down the lane
With a happy refrain,
Just singin', singin' in the rain!*

Estoy cantando bajo la lluvia / Cantando bajo la lluvia/Que sentimiento glorioso/ Soy feliz de nuevo/Me río de las nubes/tan oscuras ahí arriba/El sol está en mi corazón/y estoy listo para amar/Que las nubes tormentosas pillen/a cualquiera desde su sitio/Venid con vuestra lluvia/Tengo una sonrisa en la cara/Caminaré calle abajo/Con un alegre estribillo/Cantando, cantando bajo la lluvia.

El frívolo número de 1929⁵⁵ es trasladado aquí a un nuevo contexto y la letra de la canción es reinterpretada-que no transformada-para darle mayor relieve y profundidad. En el capítulo final veremos un tratamiento aún más sorprendente de esta canción durante los años 70.

Las películas musicales más destacadas de los años 50 tienen siempre un elaborado número de larga duración, que suele consistir en un ballet narrativo con deslumbrantes efectos escenográficos. En este caso es “Broadway Rhythm”⁵⁶. En el capítulo 3 hemos ya explicado que está formado por una aglutinación de canciones y estilos que van señalando los distintos tramos en el ascenso y caída del protagonista. La justificación de tan extenso y colorista número dentro de la película se realiza a través del recurso a la narración: Gene Kelly explica al productor de su película cómo ha pensado en hacer el número musical. La estructuración se lleva a cabo a través de una estructura simétrica, haciendo que a partir de la sección **D** se vuelva a repetir lo mismo en orden inverso: **A-B-C-D-C'-B-A**:

- A** “Broadway Melody”. Gene Kelly solo.
- B** “Gotta Dance”. Comienza el ballet narrativo.
- C** Cabaret sombrío. Gene Kelly y Cyd Charisse.
- D** Recorrido “iniciático”: *Burlesque*, variedades, *Ziegfeld Follies*.
- C'** Fiestas de la alta sociedad – Ballet onírico. Gene Kelly y Cyd Charisse.
- B** “Gotta Dance”.
- A** “Broadway Melody”.

⁵⁵ DVD, ejemplo nº 10a

⁵⁶ DVD, ejemplo nº 11

The band Wagon

Como ya hemos explicado en el capítulo 3, *The Band Wagon* era un espectáculo tipo revista, protagonizado por los hermanos Fred y Adele Astaire en 1931. La película de 1953, dirigida por Vincente Minnelli, toma gran parte de los números del *show* original e introduce algunos nuevos. Dichos números se articulan en torno a un argumento en el que se glorifica el mundo del espectáculo, tal y como muestra la canción principal, “That’s Entertainment”⁵⁷, escrita especialmente para la ocasión:

*The lights on the lady in tights
Or the bride with the guy on the side
Or the ball where she gives him her all
That's entertainment!
The plot and the hot simply teeming with sex
A gay divorcee who is after her ex
It could be Oedipus Rex
Where a chap kills his father
And causes a lot of bother
The clerk who is thrown out of work
By the boss who is thrown for a loss
By the skirt who is doing him dirt
The world is a stage,
The stage is a world of entertainment.
That's entertainment!*

Las luces sobre la dama con leotardos/O la novia con el chico a su lado/O el baile donde ella le da todo a él/Eso es el espectáculo/El argumento y la simplicidad con sexo en abundancia/Una alegre divorciada que va detrás de su ex/Podría ser Edipo rey/Donde un tío mata a su padre/Y causa un montón de molestias/El empleado que es expulsado de su trabajo /Por el jefe que está molesto /por la camisa que le hace sentir sucio/El mundo es un escenario/El escenario es un mundo de espectáculo/Eso es el espectáculo.

⁵⁷ DVD, ejemplo nº 41

La canción se sitúa en dos momentos importantes de la acción. La primera vez, cuando Jack Buchanan convence al resto de los protagonistas para que participen en su proyecto – que después resultará un fracaso-. La segunda vez, al final de la película, como una conclusión cantada de todo lo que se ha visto. En ambos casos se trata de un número integrado, pero los cantantes se disponen de manera que parecen dirigirse a un público imaginario, reforzando así la idea principal de la obra sobre el *show bussiness*. En este sentido, es significativo observar que la versión cinematográfica de *Annie get your gun* (1950) utiliza el mismo recurso cada vez que se interpreta el tema conductor: “There’s No Bussiness Like Show Bussiness”: los protagonistas también parecen estar cantando a una supuesta audiencia. Teniendo en cuenta que *The Band Wagon* es posterior y la similitud melódica y textual entre ambas canciones, sería acertado considerar que Dietz y Schwartz escribieron “That’s Entertainment” tomando como modelo el tema de Irving Berlin y que al igual que este, la intención del equipo de *The Band Wagon* era crear un musical glorificando el mundo del espectáculo, con una canción-leitmotiv que condensara en unas cuantas estrofas dicha idea.

La película presenta una estructura muy parecida a la que adopta *Singin’ in the rain*, estrenada el año anterior. Ambas están formadas por canciones antiguas a las que se añaden algunas de nueva creación y ambas revisten un esquema formal similar. En *Singin’ in the Rain*, una composición de secuencias muestra diversos fragmentos de canciones de los años 20-30, como un rápido *collage* de lo que era el cine musical en los orígenes del sonido. Después, en los momentos finales, Gene Kelly explica al productor cómo será la película, introduciendo el ballet “Broadway Rhythm”. En *The Band Wagon*, una sucesión de escenas muestra la representación de los números musicales en los preestrenos, culminando en “The Girl Hunt”, un aparatoso ballet sinfónico narrativo, muy similar al que el mismo Minnelli hace en 1950 como culminación de *An American in Paris*. Dichos extensos números de ballet, con fantasiosa escenografía, son una reminiscencia de la espectacularidad de las *Ziegfeld Follies*, en cuyas últimas ediciones participó el propio Minnelli.

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo las intervenciones musicales van poco a poco adquiriendo un papel más complejo, desde los sencillos y predecibles *show numbers* hasta los números integrados de mayor elaboración. También hemos observado que cuanto más se desarrolla el género, hay una tendencia mayor a consolidar una estructura global unitaria a través de la música. Asimismo, hemos constatado la existencia de algunos números musicales en los que se producen interferencias entre las diversas categorías, hecho que se dará con gran frecuencia en el período de recuperación que trataremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 5

LA REPERCUSIÓN DEL MUSICAL TRADICIONAL

Desde época muy temprana, el cine musical ha experimentado una tendencia al auto homenaje o la auto cita. Recordemos, dentro del período clásico, películas como *The Barkleys of Broadway* (1949), que significó el efímero retorno de la mítica pareja Astaire- Rogers; o *Singin' in the Rain* (1952), una cómica recreación de los tiempos del nacimiento del cine sonoro y de la importancia que se le dio al género musical en ese momento. A lo largo de este capítulo estudiaremos las numerosas reutilizaciones que se hacen del musical clásico una vez finalizado dicho período, es decir, desde los años 70, haciendo notar que dichas citas se han hecho especialmente importantes a partir de los años 90. A partir de este momento se suceden las películas musicales dedicadas formadas por canciones del período clásico: *Everyone says I love you*, *Love's Labour's lost*, *De-Lovely*.

Vamos a dividir esta exposición en dos apartados. El primero tratará de la reutilización de canciones procedentes de musicales clásicos o bien la recreación del estilo tradicional en películas, series de televisión e incluso en la producción de importantes conjuntos musicales. En el segundo hablaremos también de dicha reutilización, pero no entendida como números musicales, sino como música incidental para películas.

REUTILIZACIÓN DE CANCIONES O ESTILOS

La cita a canciones o estilos de los musicales es muy frecuente después de finalizar el período del musical clásico, pero resulta significativo observar que desde mediados de los años 90 se han completado tres producciones cinematográficas basadas exclusivamente en repertorio de los años 20-30: *Everyone says I love you* (1996), *Love Labour's lost* (2000) y *De-Lovely* (2004). El estudio de estas películas será el primer punto de este apartado; a continuación hablaremos de citas cinematográficas aisladas al musical tradicional en películas o series de televisión. Finalmente, como una especie de anexo, haremos una referencia a la repercusión del musical en el repertorio de grupos de *rock*.

1. Películas basadas exclusivamente en repertorio del musical clásico
2. Citas aisladas al musical en películas o series de televisión
3. Recreación del estilo del musical dentro del *rock* clásico

Películas basadas exclusivamente en repertorio del musical clásico

Enfocaremos el análisis de las tres películas antes mencionadas con arreglo a los mismos indicadores utilizados en los capítulos anteriores: diversidad de estilos, tipos de números musicales, búsqueda de estructuras unitarias y especialmente, cambios experimentados en la reutilización en comparación con el contexto original para el que fueron escritas las canciones. De esta forma se puede

establecer una comparación entre el contexto original en que surgieron las canciones y su valoración actual.

Everyone says I love you

La música es un elemento fundamental en la filmografía de Woody Allen. En la mayor parte de sus películas detectamos un determinado ambiente musical, habitualmente formado por canciones de los años 20-40. Siendo él mismo músico, se encarga personalmente de la selección de temas que ha de incluir. Le da tanta importancia a este asunto que en muchas ocasiones subordina el rodaje de las escenas a la música que ha seleccionado para las mismas¹.

“A menudo la música que utilizo es mejor que la película en sí”

“el mejor momento del proceso es cuando tengo que elegir la banda sonora”

“para mí la música tiene una importancia especial...es una parte muy consecuente de la expresión personal”².

Citas como éstas nos dan idea del papel primordial que tiene la música para el realizador neoyorquino. En 1996 realiza su particular homenaje al musical tradicional en *Everyone says I love you*, en donde sobre un argumento de comedia de enredo, inserta diversas canciones extraídas en su mayoría de los primeros tiempos del cine sonoro³. Unas pertenecen a películas o espectáculos musicales, como “Just You, Just Me”, de la película *Marianne* (1929); o “Makin’ Whooppe”, interpretado por Eddie Cantor en la producción en Technicolor *Whooppe* (1928). Otras son temas popularizados por cantantes de éxito, como “I’m Thru With Love”, grabado por Bing Crosby en 1931 o “Enjoy Yourself”, interpretado por Doris Day en 1950. No se hace una selección de grandes canciones, sino de una sucesión de

¹ Lax, Eric: *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Lumen, Memorias y biografías, 2008, cap. 7, pp. 375-402

² Lax, *Op. Cit.*, pp. 388 y 390.

³ En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *Nowadays musical?*”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 495-520, se toma esta película como punto de partida para considerar la aparición de un nuevo tipo de musical en la actualidad.

temas poco conocidos pensados para ser interpretados por actores que no son cantantes profesionales, a excepción de Alan Alda, que canta al piano una canción de Cole Porter: "Looking At You". En general, la idea de Woody Allen no era un deslumbrante musical con artificiosos cantantes, sino una historia en la que se suceden números interpretados por actores con escasa capacidad vocal, incluido él mismo, de tal manera que sus interpretaciones suenen como algo *amateur* y cotidiano:

"Y hay personas que van por la calle cantando o que cantan en la ducha, y que son dignos de ser escuchados, en mi opinión. Habrá quien no lo soporte, pero no es mi caso, por eso decidí hacer una película partiendo de esa idea"⁴.

En diversos momentos, los números musicales están tratados con un nivel de irrealdad que rebasa lo habitual en el musical tradicional. Paradójicamente, lo hace en canciones que en su contexto original eran números de *show*, es decir, los números más coherentes dentro de cualquier argumento. La película se inicia con los dos jóvenes enamorados en el parque. Edward Norton canta a Drew Barrymore "Just You, Just Me"⁵, como una declaración de amor; pero a continuación empiezan a interpretar la misma canción diversas personas que pasean por la calle. En la película de 1929⁶ el protagonista canta a su novia acompañado de un ukelele para reconciliarse con ella. La chica, interpretada por Marion Davis (la famosa novia de Hearst) le contesta cantando pero sigue enfadada con él. Así, vemos que por una parte es un número de *show* con ciertas interferencias de número integrado y por otra el contexto de la canción es completamente opuesto: en 1929 se interpreta en medio de una riña de enamorados, mientras que en la película de Woody Allen es una declaración de amor.

Lo mismo sucede con "Makin' Whooppe"⁷, que comienza a interpretar repentinamente el médico mientras mira la radiografía de la chica, que se ha tragado accidentalmente el anillo de compromiso. Inmediatamente se unen los

⁴ Lax, *Op. Cit.*, p. 391.

⁵ DVD, ejemplo nº 41b

⁶ DVD, ejemplo nº 41a

⁷ DVD, ejemplo nº 42b

médicos, enfermeras y pacientes que están en los pasillos, realizando además un frenético número de ballet. El anillo de compromiso es el inductor de este número, que se muestra como una glorificación del matrimonio y la maternidad. Originalmente, esta canción fue interpretada por Eddie Cantor⁸ y un grupo de bailarinas como un número de show. El popular cantante coge un tempo mucho más pausado y las bailarinas son poco más que figuras decorativas. Las chicas a su alrededor y los continuos visajes que hace mientras canta denotan más su contenido, que es en realidad lo opuesto a lo que muestra Woody Allen:

*Another bride, another groom
The countryside is all in bloom;
The flow'rs 'n trees is,
The birds and bees is
Making whoopie.*

*The choir sings, "Here comes the bride"
Another victim is at her side
He's lost his reason
'Cause it's the season
For making whoopee.*

*Down through the countless ages,
You'll find it ev'rywhere:
Somebody makes good wages,
Somebody wants her share.*

*It's so he'll fall for
Making whoopee.*

*Another year, or maybe less
What's this I hear? Or can't you guess?
She feels neglected,
And he's suspected
Of making whoopee.*

*She sits alone 'most ev'ry night
He doesn't come home, or even write
He says he's busy
But she says, "Is he
Making whoopee?"*

*He doesn't make much money
Five thousand dollars per;
Some judge who thinks he's funny
Says, "You pay six to her."*

⁸ DVD, ejemplo nº 42a

*He says, "Now judge, suppose I fail?"
The judge says, "Bud, right into jail.
You'd better keep her
You'll find it cheaper
Than making whoopee.*

Una novia más, otro novio / El campo está en flor/Las flores están en los árboles/Y los pájaros y las abejas/Se dan un revolcón.

El coro canta: "aquí viene la novia"/Otra víctima a su lado/Ha perdido la razón/Porque es la temporada/De darse un revolcón.

A través de los lejanos siglos/Lo hallarás en todas partes/Alguien hace dinero/Alguien quiere su parte. /Así él caerá en la trampa/Para darse un revolcón.

Otro año, o quizá menos/¿Qué es lo que oigo?¿No lo puedes adivinar?/Ella se siente rechazada/Y él recela/De darse un revolcón.

Ella se sienta sola casi todas las noches/Él no va a casa, ni siquiera escribe/Dice que está ocupado/Pero ella piensa:/"Estará dándose un revolcón?".

Él no gana mucho dinero/Cinco mil dólares al año/Algún juez que se cree gracioso dice:/"Págale seis a ella.

Él dice: "Ahora juez, ¿se supone que estoy arruinado?"/El juez dice: "A la cárcel, colega./Habrías hecho mejor en conservarla /Te habría salido más barato/Que darte un revolcón.

En vez de glorificar el matrimonio, el texto muestra el sexo como una trampa que nos induce a comprometernos en una alienante boda que acaba en un ruinoso divorcio. Lógicamente, Woody Allen toma el texto de la versión publicada, que utiliza un estilo menos cargado que el original:

*Another bride, another groom
Another sunny honeymoon.
Another season, another reason
for making whoopee.*

*A lot of shoes a lot of rice
the groom is nervous
he answers twice.
It's really killing
that's he's so willing
to make whoopee.*

*Picture a little love nest
Down where the roses cling
Picture the same sweet love nest
Think what a year can bring.*

*He's washing dishes and baby clothes
He's so ambitious he even sews.
But don't forget folks
That's what you get, folks,
For making whoopee.⁹*

⁹ El texto está sacado del arreglo para voz y piano publicado en 1928. Cfr. *The Twenties-70 years of popular music*, Essex, International Music Publications, 1985, pp. 64-67.

Una novia más, otro novio / Otra soleada luna de miel/Otra temporada y otra razón / para darse un revolcón.
Un montón de zapatos y arroz/El novio está nervioso/Responde dos veces/Es realmente brutal/Qué tenga tantos deseos/De darse un revolcón.
Imagina un nidito de amor/donde florecen las rosas/Hazte una idea de ese mismo dulce nido/Cuando ha pasado un año.
Él está lavando los platos y la ropa del bebé/Es tan atrevido que incluso cose/Pero no olvidéis/Que esto es lo que obtenéis/Por daros un revolcón.

El aspecto más interesante en la estructuración de esta película es la conversión de una de las canciones en un motivo central que se escucha en diversas ocasiones y que se asocia al amor desgraciado. Se trata de la canción "I'm thru with love", un éxito de 1931 que habla del desengaño amoroso:

*I'm thru with love
I'll never fail again
Said "adieu" to love
"Don't ever call again"
For I must have you or no one
And so I'm thru with love.*

*I've locked my heart
I'll keep my feeling there
I have stocked my heart
With icy Frigidaire
And I mean to care for no one
Because I'm thru with love*

Paso del amor /No volveré a caer otra vez/He dicho al amor: "Adieu,/No vuelvas a llamarme"/Porque o te tengo a ti o a nadie/Y por eso paso del amor.
He cerrado mi corazón/Retendré ahí mis sentimientos/He metido mi corazón/En un congelador/Quiero decir que no me preocuparé por nadie más/Porque paso del amor.

La escuchamos por primera vez a Woody Allen cuando se halla en Venecia lamentándose de su triste vida amorosa. Más adelante la canta Edward Norton cuando Drew Barrymore le abandona por el ex convicto Tim Roth. A continuación la cantan estos dos últimos cuando van en el coche, anticipando el desengaño que se va a llevar ella. Y por último, la canta Goldie Hawn a Woody Allen a orillas del Sena. Este es el momento más significativo, porque tanto la canción como el ballet que le sigue, están concebidos como una ingeniosa parodia de una escena similar de *An American in Paris*. Recordemos que en la película de Minnelli vemos a Leslie

Caron y Gene Kelly en el mismo escenario. Este le canta el tema de Gershwin "Love is here to stay"¹⁰:

*It's very clear
Our love is here to stay;
Not for a year
But ever and a day.
The radio and the telephone
And the movies that we know
May just be passing fancies,
And in time may go !
But, oh my dear,
Our love is here to stay.
Together we're
Going a long, long way
In time the Rockies may tumble,
Gibraltar may crumble,
They're only made of clay,
But our love is here to stay.*

Está muy claro /Nuestro amor está aquí para quedarse/No por un año/Sino para siempre mas un día/La radio y el teléfono/Y las películas que conocemos/Son diversiones pasajeras/Y pueden irse con el tiempo/Pero, querida/Nuestro amor está aquí para quedarse/Estamos juntos/recorriendo un larguísimo camino/Las rocas pueden caer con el tiempo/Gibraltar puede resquebrajarse/Están sólo hechos de arcilla/Pero nuestro amor está aquí para quedarse.

Gene Kelly canta a Leslie Caron sobre el inmenso poder del amor, en un momento en que ambos ocultan unos sentimientos que no pueden desvelar, dado que ella es la novia de su mejor amigo. A continuación ambos ejecutan una danza en la que demuestran mímicamente su amor.

En *Everyone says I love you*, los dos ex cónyuges recuerdan su antigua relación entonando la que era "su canción", paradójicamente "I'm Thru With Love"¹¹, que habla de desamor. A continuación parodian el baile de Gene Kelly y Leslie Caron: Woody Allen impulsa a Goldie Hawn y esta queda flotando en el aire. También es significativo escuchar cómo el arreglo instrumental que les acompaña rememora el estilo de Gershwin en el solo de piano. Así pues, Woody Allen consigue que una canción sobre el desengaño se convierta en el *leitmotiv* de una comedia desenfadada, además de convertirla en la tarjeta de identificación de su propio

¹⁰ DVD, ejemplo 43a

¹¹ DVD, ejemplo 43b

personaje, creando así el habitual contraste entre comicidad y reflexión filosófica presente en la mayor parte de su producción.

De-Lovely

De-Lovely (2004)¹² es un segundo acercamiento a la vida de Cole Porter después del edulcorado *Night and Day* de 1946. Llama la atención que cuarenta años después del fallecimiento del autor, se realice un *biopic* para un público como el actual que parece haber perdido completamente su afición por el musical tradicional. Posiblemente la homosexualidad de este *songwriter* haya sido un incentivo para configurar un guión que atraiga a las audiencias de nuestro tiempo, más interesadas en asuntos privados que en la calidad artística.

Esta película presenta una selección de las canciones más importantes de Porter, interpretadas en su mayoría por artistas modernos como Elvis Costello, Alanis Morissette o Diana Krall. Muchos de los arreglos presentan un estilo jazzístico que responde más a la concepción actual que se tiene de la música de los *songwriters* clásicos, muchos de cuyos temas se han convertido, desde la década de los cuarenta en *standards* del *jazz*. Sin embargo, la presentación de estas canciones como música de *jazz* no responde al contexto original en que Cole Porter las escribió, que es precisamente el musical de Broadway. Así sucede con “Begin the Beguine”, casi irreconocible, “Just one of those things” o “Love for sale”. También es significativo observar que las canciones que están sometidas a esa transformación jazzística suelen aparecer asociadas a momentos emocionales de la película:

- “Begin The Beguine”, interpretado por Sheryl Crow, es un número de *show* presentado en un escenario oscurecido con tonos azulados. El que quizás es el más famoso tema de Cole Porter aparece cantado en modo menor y

¹² Ya hice una primera aproximación a esta película en “¡Glorioso Tecnicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido Estereofónico!: Cole Porter y el cine”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 475-494.

desprovisto del toque latino que tenía en la obra original, convirtiéndolo en una balada intimista. Esto contrasta con sus anteriores versiones cinematográficas, que la presentan con un enorme despliegue de medios musicales y escenográficos¹³. A la escena de la actuación de la cantante se superponen otras en donde se muestra la crisis matrimonial de Cole y Linda, mientras suenan versos como “*And there we are, swearing to love for ever / and promising never, never to part*”, como comentario irónico de la situación.

- “Love For Sale”, precedida de la breve interpretación que hace Porter de “Experiment”, acompaña las aventuras del compositor en un sombrío club gay clandestino. La polémica canción fue escrita para la obra *The New Yorkers* (1930) y fue objeto de repetidas censuras y transformaciones. Una de las más degradantes fue la sustitución de la actriz blanca que la cantaba por una intérprete negra, pues según la moralidad de la época, encajaba mejor con el explícito papel de prostituta que representaba al cantar este texto¹⁴:

*Love for sale.
Appetizing young love for sale.
Love that's fresh and still unspoiled,
Love that's only slightly soiled.
Love for sale*

*Who will buy?
Who would like to sample my supply?
Who's prepared to pay the price
For a trip to paradise?
Love for sale.*

Amor en venta/Joven y apetecible amor en venta/Amor que aún está fresco y sin estropear/Amor que está sólo un poquito manchado/Amor en venta.
¿Quién lo comprará?/ ¿A quién le gustaría probar mi mercancía?/¿Quién está preparado para pagar el precio/Por un viaje al paraíso?/Amor en venta.

En *De-Lovely*, estos versos carentes de prejuicios se escuchan mientras la escena muestra las acciones que se llevan a cabo en el local de prostitución gay en que se encuentra Cole Porter.

¹³ Así sucede en *Broadway Melody of 1940* y *Night and Day* (1946).

¹⁴ McBRIEN, William: *Op. Cit*, pp. 196-197.

- “So In Love”¹⁵ pertenece al musical que supuso el renacimiento artístico de Porter: *Kiss me Kate* (1948). Después de la caída del caballo que le dejó paralítico, la carrera de Porter pareció declinar, pero esta obra le llevó por segunda vez a la cumbre. El texto canta a un amor profundo y apasionado:

*Strange, dear, but true, dear,
When I'm close to you, dear,
The stars fill the sky,
So in love with you am I.*

*Even without you
My arms fold about you.
You know, darling why,
So in love with you am I.*

*In love with the night mysterious
The night when you first were there.
In love with my joy delirious
When I knew that you might care.*

*So taunt me and hurt me,
Deceive me, desert me,
I'm yours 'til I die,
So in love,
So in love,
So in love with you, my love, am I.*

Es extraño, cariño/Pero cierto, cariño/Cuando estoy cerca de ti/Las estrellas llenan el cielo/Pues estoy enamorado de ti.
Incluso sin ti/Mis brazos te rodean/¿Sabes por qué, cariño?/Porque estoy enamorado de ti.
Enamorado de la noche misteriosa/La noche en que por primera vez estuviste allí/Enamorado en delirante alegría/ Cuando supe que podría importarte.
Así que ríete de mí o hiéreme/Decepcióname, abandóname/Soy tuyo hasta que muera/Porque estoy enamorado de ti, amor mío.

El número se presenta como una sucesión de secuencias que comienzan con Cole al piano componiendo la canción, después enlaza con el estreno en Broadway y finaliza volviendo atrás al momento de la composición. Esta disposición aparece varias veces en la película, pero aquí posee una carga más emotiva, pues muestra a Linda consumida por la enfermedad mientras su marido canta los versos anteriores. Durante el estreno, Cole elimina de

¹⁵ DVD, ejemplo nº 44

su mente lo que sucede en el escenario y rememora el momento en que escribe la canción con su esposa junto a él. La carga dramática que se le da es infinitamente superior a la que tiene en *Kiss me Kate*, en donde se introduce como un dúo de amor entre los dos ex cónyuges protagonistas, que anuncia su reconciliación al final de la obra.

- “Ev’ry Time We Say Goodbye” se muestra, en teoría como un número de show, ya que se ve fugazmente a Natalie Cole interpretándolo en un escenario, pero la acción de la película no muestra relación alguna con esta localización, ya que la escena muestra las exequias de Linda. En este contexto, el número funciona más en el plano no diegético como un canto de despedida de Cole hacia su mujer:

*Ev'ry time we say goodbye
I die a little,
ev'ry time we say goodbye
I wonder why a little,
why the gods above me
who must be in the know
think so little of me
they allow you to go.
When you're near
there's such an air
of spring about it,
I can hear a lark somewhere
begin to sing about it,
there's no love song finer,
but how strange the change
from major to minor...
ev'ry time we say goodbye.*

Cada vez que nos decimos adiós/Me muero un poco/Cada vez que nos decimos adiós/Me pregunto un poco más por qué/Por qué los dioses que están sobre mí/Y deben saberlo/Piensan tan poco en mí/Que te permiten marchar.

Cuando estás cerca/Hay tal ambiente/De primavera/Que puedo escuchar a una alondra en alguna parte/Que empieza a cantar sobre ello,/No hay canción de amor tan hermosa/Pero que extraño cambio/de tono mayor a tono menor.../Cada vez que nos decimos adiós.

Todas estas canciones, así como la mayor parte de las que aparecen en la película, están tratadas como números de *show*, pues supone la forma más coherente de configurar una película musical en la actualidad. Si comparamos esto con la

película anteriormente comentada, *Everyone says I love you*, veremos que la inserción de números integrados en un contexto realista como es la Nueva York de nuestros días, resulta excesivamente chocante para el espectador actual. También es cierto que, a pesar de ser números de show, no se limitan a ser actuaciones de “quita y pon”, es decir, que se pueden sustituir por cualquiera que nos interese, como podría suceder en los primeros musicales (p. ej: *Gold Diggers of 1933*), sino que están vinculadas con el argumento (como sucede en los *show numbers* de *Holiday Inn* [1942], por ejemplo, como ya hemos señalado anteriormente).

Aparte de estas intervenciones claramente clasificables como número de *show*, hay otras que caen en una ambigüedad que dota al conjunto de una interesante riqueza formal:

- “Well, Did You Evah?”¹⁶. Cole está en una fiesta en el París de los años 20. Se sienta al piano con su amigo Gerald y empiezan a cantar un diálogo cómico para llamar la atención de Linda. Hasta aquí todo parece coherente. Pero en un momento dado, Linda, a la que no conoce de nada y los invitados, se unen a la canción interpretando el estribillo a coro, así como partes de las estrofas. Además, se escucha una orquesta en el plano no diegético. Con ello, una canción que comienza como número de *show* se transforma en un número integrado.
- En este sentido, un recurso muy utilizado es la estructuración ya comentada en “So In Love”: transformar un ensayo en una actuación. Así sucede en “Night And Day”: Cole guía al cantante en la interpretación; mientras éste sigue cantando, la cámara gira y en la parte B del estribillo el ensayo se transforma en el estreno de *The Gay Divorcee*.¹⁷ Lo mismo sucede con “I love you”: Cole compone mientras sus amigos se bañan en la piscina. Mezcla

¹⁶ DVD, ejemplo nº 45

¹⁷ Algo similar sucede en *The Phantom of the Opera* (2004), versión cinematográfica del musical de Andrew Lloyd Webber y estrenada en el mismo año que *De-Lovely*. Christine ensaya “Think Of Me” en el escenario y según avanza la canción, la escena se transforma en el estreno de la ópera.

esta canción con “I’ve Got You Under My Skin”, creando dobles sentidos que finalmente desembocan en una edulcorada interpretación de “I Love You” durante el rodaje de *Rosalie* (1937)¹⁸.

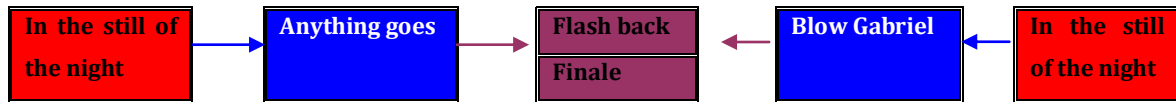
- “Be A Clown” es cantada por Cole junto a L. B. Mayer en los estudios de la MGM¹⁹. El anciano compositor contempla la escena proyectada en una pantalla de cine, como un recuerdo imaginado de su desprecio hacia el mercantilismo de los productores cinematográficos. Ello da lugar a una original ambigüedad a la hora de clasificar su función: por una parte es un número de *show*, porque él lo contempla en el “cine” de su imaginación; por otra, es un número integrado porque esa situación nunca podría haberse dado en la vida real. La canción está tomada de la película *The Pirate* (1948), típica fantasía “minnelliana” ambientada en una isla caribeña durante el siglo XIX. Judy Garland y Gene Kelly acaban interpretando este número como broche final en un anacrónico escenario²⁰. Así, frente a la simpleza del planteamiento original, *De-Lovely* da a este sencillo tema un tratamiento más complejo. También es interesante notar que la idea que quiere transmitir esta escena es la percepción negativa que tiene el compositor de sus canciones para el cine. En la realidad, algunas de sus canciones escritas expresamente para el cine se alejan de este tópico: Así, en *Born to dance* (1936) se cantan “Easy To Love” y “I’ve Got You Under My Skin”. En *Rosalie* (1937) aparece “In The Still Of The Night”. En *You’ll never get rich* aparece, aunque en versión instrumental, uno de sus mejores temas: “Dream Dancing”. Si bien es verdad que las adaptaciones para el cine de los musicales de Broadway simplificaron gravemente los originales, también es cierto que los grandes *songwriters* del período clásico compusieron grandes temas para el medio cinematográfico.

¹⁸ Esta inserción es una licencia de los realizadores, dado que en *Rosalie* no se interpreta “I Love You”, perteneciente al musical de Porter estrenado en Broadway *Mexican Hayride* (1944).

¹⁹ DVD, ejemplo nº 46b

²⁰ DVD, ejemplo nº 46a

El elemento más interesante de esta película es la estructura global: momentos antes de su muerte, el autor, dialogando con un enigmático personaje al que llama Gabe²¹, hace un *flash back* de toda su vida. El principio y el final de la película se articulan musicalmente en una estructura de “espejo”:



“In The Still Of The Night”, interpretada por un anciano Porter de modo casi recitado, abre y cierra la película. “Anything Goes” y “Blow Gabriel” son dos canciones festivas pertenecientes al mismo show: *Anything goes* (1934). Ambos temas surgen cuando Gabe le recuerda que un musical no puede comenzar ni finalizar con una balada, sino con números corales y alegres. El contenido de la primera canción introduce la existencia hedonista y despreocupada de Porter, como muestran estos versos del estribillo²²:

*When grandmamma whose age is eighty
In night clubs is getting matey with gigolo's,
Anything Goes.*

*When mothers pack and leave poor father
Because they decide they'd rather be tennis pros,
Anything Goes.*

*If driving fast cars you like,
If low bars you like,
If old hymns you like,
If bare limbs you like,
If Mae West you like
Or me undressed you like,
Why, nobody will oppose!*

*When every night,
The set that's smart
Is intruding in nudist parties in studios,
Anything Goes.*

Cuando la abuelita, que tiene ochenta años/Se hace amiguita de un gigoló en un night club/Todo vale.

²¹ Teniendo en cuenta la canción que se interpreta al final, “Blow Gabriel”, podríamos pensar que es el arcángel Gabriel.

²² DVD, ejemplo nº 47

Cuando las madres hacen las maletas y abandonan al pobre padre/Porque deciden que les gustaría ser tenistas profesionales/Todo vale.

Si te gusta conducir coches rápidos/Si te gustan los baruchos/Si te gustan los antiguos himnos/Si te gustan los miembros desnudos/Si te gusta Mae West/O te gusto yo desnudo/¿Qué pasa? Nadie se opondrá.

Cuando cada noche/El elegante decorado/Se introduce en las fiestas nudistas de los estudios/Todo vale.

“Blow Gabriel”, insertada en la parte final, a pesar de su aire vitalista, reviste el estilo propio de un gospel, más apropiado para la situación: el momento en que la Muerte se llevará al protagonista²³:

*Oh, blow, Gabriel, blow,
Go on and blow, Gabriel, blow!
I've been a sinner, I've been a scamp,
But now I'm willin' to trim my lamp,
So blow, Gabriel, blow!*

*Oh, I was low, Gabriel, low,
Mighty low, Gabriel, low.
But now since I have seen the light,
I'm good by day and I'm good by night,
So blow, Gabriel, blow!*

*Once I was headed for hell,
Once I was headed for hell;
But when I got to Satan's door
I heard you blowin' on your horn once more,
So I said, "Satan, farewell!"*

*And now I'm all ready to fly,
Yes, to fly higher and higher!
'Cause I've gone through brimstone
And I've been through the fire,
And I purged my soul
And my heart too,
So climb up the mountaintop
And start to blow, Gabriel, blow*

Toca, Gabriel, toca/Ve y toca, Gabriel/He sido un pecador, he sido un pillo/Pero ahora deseo arreglar mi lámpara [referencia a Mateo 25:7]/Así que toca Gabriel.

Gabriel, he caído tan bajo/Terriblemente bajo/Pero ahora que he visto la luz/Soy bueno por el día y por la noche/Así que toca, Gabriel.

Una vez estaba destinado al infierno/Pero cuando llegué a la puerta de Satán/Te escuché tocar el cuerno una vez más/Así que dije: “Adiós Satán”.

Y ahora estoy preparado para volar/Sí, para volar cada vez más alto/Porque he caminado por azufre/Y he estado a través del fuego/He purgado mi alma/Y también mi corazón/Así que sube a lo alto de la montaña/Y empieza a tocar, Gabriel.

²³ DVD, ejemplo nº 48

Las afirmaciones que Gabe hace a Cole no son sino un reflejo de la idea formal que quiere mostrar la película: una exposición de las convenciones del musical tradicional. Así, la escena final del *flash-back* muestra a Cole Porter al piano rodeado de sus amigos, dispuesto a despedirse de ellos y de la vida, reclusándose voluntariamente en la soledad. Este momento ha sido concebido al estilo de un *Finale* de comedia musical: Porter esboza al piano algunos de sus temas, sugeridos por el diálogo que mantiene con sus amigos. Este *finale* para su existencia introduce las canciones no de forma arbitraria, sino en relación con lo que van diciendo²⁴:

COLE

Bill, por favor, permíteme hacer algo noble, ¿vale? Quiero hacer lo mejor para los dos.

BILL

¿No podemos decidirlo los dos, no sólo tú?

COLE

Mi querido muchacho, aquí no hay nada para ti. Vamos, trae la silla de ruedas.

[canta ***It's all right with me***]

Es el tiempo equivocado

Y el lugar equivocado

Aunque tu rostro es encantador

Es el rostro equivocado,

No es su cara...

...Eso ha sido perverso. Perdonadme.

GERALD

Creo que estás intentando portarte mal (*misbehave*) a toda costa

[Toca al piano ***Let's misbehave***]

SARA

Y antes eras mejor actor.

COLE

Antes era mejor para muchas cosas...

[Canta ***You're the top***]

*...Para la poesía soy tan patético
que siempre me pareció mucho mejor
en vez de exteriorizar las cosas,
dejarlas tranquilas, sin expresarlas*

Eres lo mejor,

Eres el Coliseo

²⁴ DVD, ejemplo nº 48

Eres lo mejor...

Marchaos ya. [Canta **Get out of town**]
Vete de la ciudad...

SARA
Cole, por favor.

COLE
...antes de que sea tarde, amor mío...

GERALD
Tómalo con calma, viejo amigo

COLE
*Vete de la ciudad...
Por favor, se bueno conmigo,
¿Por que deseas hacerme daño?...*

SARA
Cúidalo.

COLE
*...¿Por qué no retirarse a una granja
y conformarse con el encanto
de los pájaros en los árboles?*

SARA
Te queremos.

COLE
[Canta **Goodbye little dream, goodbye**]
*El sueño se ha cumplido,
Así que procurame una calurosa despedida
Ambos nos hemos divertido...*

BILL
Cole...

COLE
*¿Fue Romeo o Julieta quien dijo,
cuando estaba a punto de morir
El amor no es todo vino y rosas?'*
Pequeño sueño

BILL
Adiós.

COLE
Adiós.
Triste, miserable, melancólico...
...¡Qué perfecto *Finale* para un musical!

GABE
Nunca empieces con una balada ni la pongas al final
[Canta **Blow Gabriel, blow**]

La frase “¡qué perfecto *finale* para un musical!” no está dicha al azar: en la mayor parte de los musicales de Broadway, los finales de los actos consisten en una sucesión de los mejores temas que se han escuchado a lo largo de la representación, que van apareciendo coherentemente a partir del diálogo que mantienen los personajes²⁵.

Love’s Labour’s lost

En 2000 Kenneth Branagh estrenó una peculiar adaptación de una comedia de Shakespeare, transformándola en un musical, aparte de trasladar la acción al período previo a la II Guerra Mundial²⁶. Siguiendo el modelo de Woody Allen en *Everyone says I love you*, seleccionó una serie de canciones de los cuatro grandes songwriters (Gershwin, Porter, Berlin, Kern) y las insertó a lo largo de la acción. El resultado fue un poco menos chocante que en la película de Woody Allen, porque el argumento se desarrolla en un escenario más lejano en el tiempo: un palacio en el campo durante unos años 30 imaginarios, en donde los personajes hablan utilizando el artificioso estilo de Shakespeare. Así, el hecho de que los números musicales sean integrados, no resulta tan incoherente.

Las canciones escogidas pertenecen en su mayoría a las películas de la serie Astaire-Rogers:

²⁵ Recordemos lo que hemos comentado ya al respecto en el capítulo primero, poniendo como ejemplo el “Finale I” de *Girl Crazy*.

²⁶ Este traslado del escenario a períodos históricos más recientes es una constante en la producción de Kenneth Branagh. Recordemos en este sentido *Much ado about nothing* (1993) o *The Magic Flute* (2006)

Título	Compositor	Procedencia
"I'd Rather Charleston With You"	George Gershwin	<i>Lady be good</i> (1924)
"I Won't Dance"-	Jerome Kern	<i>Roberta</i> (1935)
"I Get A Kick Out Of You"	Cole Porter	<i>Anything goes</i> (1934)
"No Strings"	Irving Berlin	<i>Top Hat</i> (1935)
"The Way You Look Tonight"	Jerome Kern	<i>Swing Time</i> (1936)
"I've Got A Crush On You"	George Gershwin	<i>Strike up the band</i> (1927)
"Cheek To Cheek"	Irving Berlin	<i>Top Hat</i> (1935)
"Let's Face The Music And Dance"	Irving Berlin	<i>Follow the Fleet</i> (1936)
"There's No Bussiness Like Show Bussiness"	Irving Berlin	<i>Annie get your gun</i> (1946)
"They Can't Take That Away From Me"	George Gershwin	<i>Shall we dance</i> (1937)

En la mayor parte de las intervenciones musicales, Branagh se ciñe al contexto original de las canciones, ya que las utiliza sin hacer modificaciones en el texto. Por ejemplo, "I'd Rather Charleston" es, en *Lady be good*, una discusión entre los dos hermanos protagonistas (interpretados por Fred y Adele Astaire) en donde él trata de controlar la frivolidad de su hermana. En la película, los cuatro amigos deciden hacer un juramento de reclusión durante tres años, pero Berowne (Kenneth Branagh) no está convencido y los demás tratan de hacerle entrar en razón.

Otros números introducen cambios que los hacen más corales. Así, "No Strings" es originariamente un canto que Fred Astaire hace a su condición de soltero, seguido del típico número de claqué. En esta película, en cambio, es interpretado por la princesa y sus damas cuando se despiertan en la tienda de campaña en la que el juramento de los nobles les ha obligado a pasar la noche. Es curioso observar aquí el cambio de mentalidad con respecto a la época en que Astaire cantó este tema. Entonces sería impensable que cuatro chicas dijeran:

*No strings and no connections
No ties to my affections
I'm fancy free and free for anything fancy*

No tengo ataduras ni cadenas/Ni lazos ni afecto/Estoy increíblemente libre y libre para cualquier persona increíble.

Posiblemente el cambio de protagonistas masculinos a femeninos haya sido un reflejo de las transformaciones que a lo largo del siglo XX se han producido en el plano de la igualdad de sexos. La actuación finaliza con un homenaje al deslumbrante número acuático de la película de Esther Williams *Bathin' Beauty* (1944).

Otro pequeño cambio de contexto lo vemos en “The Way You Look Tonight”, la canción de Jerome Kern ya habitual en Kenneth Branagh, ya que aparece en otra de sus películas: *Peter's Friends* (1993), interpretada por el grupo de viejos amigos que se vuelve a reunir después de mucho tiempo. En *Love's Labour's lost* la canción se convierte en el texto de una carta de amor que la estricta Holofernia lee a los presentes, contagiándose de la emoción de los versos.

Una transformación mayor es la realizada en “Cheek To Cheek”. El famoso baile de Fred Astaire y Ginger Rogers se convierte en una descripción del irrefrenable sentimiento amoroso de los protagonistas, que siguiendo el texto de la canción (“*Heaven, I'm in heaven*”), vuelan por el techo de la sala. Aquí se produce la supresión de una estrofa del estribillo. Recordemos que el original es así:

- A *Heaven
I'm in Heaven
And the cares that hang around me through the
week
Seem to vanish like a gambler's lucky streak
When we're out together dancing cheek to cheek*
- B *Oh! I love to climb a mountain
And to reach the highest peak
But it doesn't thrill me half as much
As dancing cheek to cheek
Oh! I love to go out fishing
In a river or a creek
But I don't enjoy it half as much
As dancing cheek to cheek*
- C *Dance with me
I want my arm about you
The charm about you
Will carry me through to*

A *Heaven*
 I'm in Heaven
 And my heart beats so that I can hardly speak
 And I seem to find the happiness I seek
 When we're out together dancing cheek to cheek

Estoy en el cielo/Y los problemas que me rodean durante la semana/Parecen desvanecerse como la racha de suerte de un jugador/Cuando salimos juntos a bailar juntando nuestras mejillas.

Me gustaría escalar una montaña/Y llegar al pico más alto/Pero eso no me emociona ni la mitad que lo hace/Bailar juntado nuestras mejillas/Adoro salir a pescar/en ríos o arroyuelos/Pero no me divierto tanto como/Bailando mientras juntamos nuestras mejillas.

Baila conmigo/Quiero tener mis brazos alrededor de ti/El encanto que te rodea/Me conducirá hacia el...

Cielo/Estoy en el Cielo/Y mi corazón late tan rápido que apenas puedo hablar/Y me parece encontrar la felicidad que buscaba/Cuando salimos juntos a bailar juntando nuestras mejillas.

La sección B tiene un carácter más frívolo y desenfadado que el resto; por ello, se suprime completamente y los protagonistas pasan directamente al apasionamiento de la parte C. En este sentido, se elimina el contraste de afectos que Irving Berlin quería crear y se tiende a una simplificación que coincide también con el espíritu un tanto *kitsch* de esta versión actual.

La canción "Let's Face The Music And Dance" es sometida a un arreglo que desvirtúa completamente su sentido original. En *Follow the Fleet*, Fred Astaire y Ginger Rogers ejecutan uno de sus estilizados números de baile sobre un improvisado escenario nocturno sobre la cubierta de un barco. Kenneth Branagh, en cambio, transforma el número convirtiéndolo en un tema de *hot jazz*, con los metales realizando leves desafinaciones y una percusión muy insistente. Parece como si la canción se hubiera fusionado con "Sing Sing Sing" (1936)²⁷. La escenografía muestra el galanteo de las parejas enmascaradas, que ejecutan un sensual ballet iluminados por luces rojas. Se produce con ello una reinterpretación completa de la canción original de Irving Berlin, que suponía una glorificación de la música como medicina para los problemas cotidianos. Posiblemente la elección de la misma para esta escena haya sido debida al sensual diseño de la melodía cromática principal²⁸:

²⁷ Tema muy utilizado por Woody Allen, que lo introduce como música incidental en la persecución final de *Manhattan Murder Mystery* (1993) y en la escena de la bajada al infierno de *Deconstructing Harry* (1997).

²⁸ Transcripción propia.

La canción de Cole Porter “I Get A Kick Out Of You” se convierte en un número humorístico a cargo del protagonista cómico, Don Armado, que la entona con un exagerado acento español mientras sueña despierto una serie de cursis secuencias con su amada. Es interesante notar que es la primera que se presenta este número en el cine sin censuras textuales; como hemos señalado en el capítulo anterior, en producciones previas como *Night and day* (1946) y *Anything goes* (1956) el verso “Some get a kick from cocaine” (A algunos les “pone” la cocaína) es sustituido por “Some like that parfum from Spain” (A algunos les gusta ese perfume español). Kenneth Branagh mantiene el texto original a la vez que muestra a los dos personajes cómicos manchados del polvo blanco de la cocaína que tienen encima de la mesa.

El único número de *show* que hay en toda la película es “There’s No Bussiness Like Show Bussiness”²⁹. Iniciado por los personajes secundarios, a los que se unen después los protagonistas, recrea un número de baile coral que es un claro homenaje a las disposiciones coreográficas que podemos ver en “The Continental”, el fastuoso número final de *The Gay Divorcee* (1934), aparte de una serie de vistas aéreas que recuerdan a los diseños coreográficos de Busby Berkeley.

²⁹ DVD, ejemplo nº 49

Citas aisladas al musical en películas o series de televisión

Junto a las películas musicales consagradas enteramente a rendir homenaje al musical, podemos encontrar números aislados en películas de cualquier género. A continuación explicaremos algunos ejemplos que nos pueden ayudar a entender la pervivencia del musical clásico y su significado. Dichos ejemplos son especialmente interesantes por el hecho de que introducen estos números en un contexto ajeno al musical tradicional. Por ello, su aparición resulta significativa para estudiar el porqué de su aparición en dicho entorno.

En los primeros musicales de Andrew Lloyd Webber, que encajan en la categoría de *opera rock*³⁰ y por lo tanto ese es el estilo principalmente utilizado, aparece de forma inesperada alguna canción escrita en el estilo de los años 20. En *Joseph and the amazing Technicolor dreamcoat*, el primer musical de Lloyd Webber, José es vendido como esclavo a Putifar, que es descrito como un sofisticado millonario con una lasciva esposa que intenta seducir a José. Este decadente modo de vida es pintado musicalmente recurriendo al estilo de los *songwriters* de los años 20³¹:

³⁰ Véase al respecto mi artículo "En los límites de la extravagancia. El *rock* en el cine musical (1970-1975)", en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, pp. 521-540.

³¹ LLOYD WEBBER, Andrew: "Potiphar", *Joseph and the amazing Technicolor dreamcoat* [1969], Hal Leonard, The Really Useful Group LTD, 1994, pp. 28-31.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Potiphar'. The first system is for 'v.2 POTIPHAR' and features a vocal line with lyrics: 'Po - ti-phar had ve - ry few cares. He was one of E - gypt's / Po - ti-phar was cool and so fine. But my wife would ne - ver'. The piano accompaniment is in the key of E major and 4/4 time. The second system is for 'v.1 POTIPHAR' and features a vocal line with lyrics: 'mil - lion - aires, toe the line. / Hav - ing made a for - tune buy - ing shares in Py - ra - mids, / It's all there in chap - ter thir - ty - nine of Ge - ne - sis'. The piano accompaniment continues in the same key and time signature.

Más adelante, Lloyd Webber desarrolla las temáticas bíblicas de un modo más completo en su primera obra maestra: *Jesus Christ Superstar* (1973), la única aparición del rey Herodes está puesta en música siguiendo dicho estilo. La corte frívola y decadente del rey títere, presentado en la película como un auténtico bufón, es representada musicalmente por una estructura de estrofa + estribillo³²:

ESTROFA

*Jesus, I am overjoyed to meet you face to face.
You've been getting quite a name all around the place.
Healing cripples, raising from the dead.
And now I understand you're God,
At least, that's what you've said.*

ESTRIBILLO

*So, you are the Christ, you're the great Jesus Christ.
A Prove to me that you're divine; change my water into wine.
That's all you need do, then I'll know it's all true.
Come on, King of the Jews.*

*Jesus, you just won't believe the hit you've made around here.
You are all we talk about, the wonder of the year.*

B *Oh what a pity if it's all a lie.
Still, I'm sure that you can rock the cynics if you tried.*

³² DVD, ejemplo nº 50

So, you are the Christ, you're the great Jesus Christ.
A Prove to me that you're no fool; walk across my swimming pool.
 If you do that for me, then I'll let you go free.
 Come on, King of the Jews.

Jesús, estoy maravillado de que nos veamos cara a cara/Te has ganado mucha fama por estos lugares/Sanando tullidos, resucitando muertos/Y ahora comprendo que eres Dios/O eso es lo que tú dices.

Así que, si tu eres Cristo, el gran Jesucristo/Demuéstrame que eres divino y convierte mi agua en vino/Esto todo lo que tienes que hacer y yo sabré que dices la verdad/Venga, Rey de los Judíos.

Jesús, no te vas a creer el revuelo que has montado por aquí/Eres de lo que todos hablamos, la maravilla de la temporada/Menuda lástima si todo es mentira/Sin embargo, estoy seguro de que podrías dar en las narices a los descreídos si lo intentarás.

Así que, si eres Cristo, el gran Jesucristo/Demuéstrame que no eres un necio y anda sobre mi piscina/Si lo haces por mí, te dejaré libre/Venga, Rey de los Judíos.

Entre los cambios que observamos frente a la estructura tradicional puede notarse que el estribillo es ABA en vez de AABA³³ y que la melodía de la estrofa es la misma que en la sección B pero ralentizada. La música de la sección contiene el típico ritmo sincopado del *ragtime*:³⁴

³³ Recordemos las explicaciones sobre dicha estructura dadas en el capítulo primero.

³⁴ LLOYD WEBBER, Andrew: "King Herod's song"- *Jesus Christ Superstar* [1971], Suffolk, Really Useful Group (s.f.), pp. 130-138.

Ya en los años 90 y siguiendo con estas evocaciones de estilos tradicionales, debemos citar la parodia que Hans Zimmer hace de una canción de Gilbert & Sullivan en *Muppet's Treasure Island* (1996). Esta peculiar adaptación musical del clásico de Robert Louis Stevenson muestra en una de sus escenas a los piratas convenciendo al niño para que se una a ellos. Lo hacen con una canción: "Professional Pirate", evidente copia, en el plano conceptual, de "I'm A Pirate King", de la opereta *The Pirates of Penzance* (1879):

"I Am A Pirate King"³⁵

*Oh, better far to live and die
Under the brave black flag I fly,
Than play a sanctimonious part,
With a pirate head and a pirate heart.
Away to the cheating world go you,
Where pirates all are well-to-do;
But I'll be true to the song I sing,
And live and die a Pirate King.*

*For I am a Pirate King!
And it is, it is a glorious thing
To be a Pirate King!*

"Professional Pirate"³⁶

*When I was just a lad looking for my true vocation
My father said "Now son, this choice deserves
deliberation
Though you could be a doctor or perhaps a financier
My boy why not consider a more challenging career"
Hey ho ho
You'll cruise to foreign shores
And you'll keep your mind and body sound
By working out of doors
True friendship and adventure are what we can't live
without
And when you're a professional pirate
That's what the job's about*

"I Am A Pirate King"

Es mejor vivir y morir /navegando bajo esta valerosa bandera negra/que hacerse el mojigato teniendo pensamiento y corazón de pirata. /Márchate a ese mundo de engaño/donde la "gente bien" no son sino piratas. /Yo, sin embargo, seré honesto con mi canción /y viviré y moriré como Rey de los Piratas./Yo soy el Rey de los Piratas /y ser rey pirata es algo increíble.

"Professional Pirate"

Cuando era un chiquillo, buscando mi auténtica vocación/Mi padre me dijo: "Hijo, esa es una elección que necesita deliberación/Aunque bien podrías ser médico o banquero/¿por qué no consideras, hijo mío, una carrera de mayor reto? /Hey, ho, ho/Surcarás todas las costas del extranjero/Y mantendrás el sonido de tu cuerpo y de tu mente/Trabajando al aire libre. /Sin esto, no podríamos experimentar la aventura y la verdadera amistad/De esto va el trabajo/Cuando eres un pirata profesional.

En ambas canciones se glorifica la vida de los piratas, enumerando sus ventajas frente a una carrera "honorable".

³⁵ DVD, ejemplo nº 51a

³⁶ DVD, ejemplo nº 51b

Otro ejemplo es el musical *Grease* (versión cinematográfica de 1978), escrito casi en su totalidad dentro del estilo del *rock* de los años 50; contiene también una referencia a las convenciones del musical tradicional. La canción “Look At Me, I’m Sandra Dee”³⁷, con la que Rizzo se burla de la recatada Sandy, está escrita con ritmo de vals, base de la opereta y uno de los pilares sobre el que se sustenta el musical americano. La moral conservadora y el puritanismo son retratadas musicalmente a través de un género anticuado que refleja las buenas costumbres y la conducta tradicional:

*Look at me, I'm Sandra Dee
Lousy with virginity
Won't go to bed 'til I'm legally wed
I can't; I'm Sandra Dee
Watch it! Hey I'm Doris Day
I was not brought up that way
Won't come across,
Even Rock Hudson lost
His heart to Doris Day*

Mírame, soy Sandra Dee/Con mi asquerosa virginidad/No podré irme a la cama con nadie hasta que no esté legalmente casada/Mira, soy Doris Day/No me educaron de esa forma y no pasaré por ello/Incluso Rock Hudson perdió/el corazón por Doris Day.

La realización musical es un inconfundible vals con su característico acompañamiento³⁸:

³⁷ DVD, ejemplo nº 52

³⁸ JACOBS, Jim and CASEY, Warren: “Look at me, I’m Sandra Dee”, *Grease* [1972]. Vocal score, Milwaukee, Hal Leonard, 2000, pp. 75-80.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Look at me, I'm San - dra Dee, lous - y with vir - gin - i - ty,". The piano accompaniment includes chord markings: A, A7, D, B, E, and E7. At the end of the second system, there is a marking "8va bassa" with a dashed line.

En cuarto lugar, finalizando el recorrido por producciones específicamente musicales, no debemos olvidar el último musical de Andrew Lloyd Webber: *Love never dies* (2010), continuación del exitoso *The Phantom of the Opera* (1986). En 1905, el Fantasma se ha instalado en Coney Island, donde dirige un parque de atracciones. Su alumna Meg es la estrella del espectáculo que allí se ofrece, con una canción llamada “Bathing Beauty” (como la película protagonizada por Esther Williams en 1944). Tanto el estilo como el texto nos remiten a los despreocupados años 20, si bien la acción está situada mucho antes. La adopción de este estilo viene motivada por la intención de ofrecer al espectador una visión de la frivolidad de la *belle époque*, en muchos puntos coincidente con el posterior periodo de entreguerras. Después de una pausada estrofa, se escucha este pegadizo estribillo con la tradicional estructura AABA:

- A *Bathing beauty,
on the beach,
bathing beauty,
say hello!*
- A *What a cutie!
What a peach!
Bathing beauty!
Watch her go!
Posing under her parasol,
she is whatcha call*

B *a real spectacle.
Prim and proper, with class and poise,
but she's got the boys
apoplectical!
Bathing beauty
on the beach,*

A' *see her practic'ly glow!
Wearing a smile and
giving Coney Island
a bathing beaut of a show!*

Hermosa bañista/en la playa/Hermosa bañista/¡Saluda!/Qué monada/Qué bombón/Hermosa bañista/Míra por donde va/Posando bajo la sombrilla/Es lo que se dice/un auténtico espectáculo. Recatada y decorosa, con clase y galanura / pero pone malos a los chicos/Hermosa bañista/en la playa/Mírala, casi resplandece/con esa sonrisa y/ofreciendo a Coney Island /un espectáculo de belleza en el baño.

La melodía utiliza las habituales frases repetitivas con ritmo sincopado³⁹:



La conclusión que podemos extraer de los ejemplos vistos hasta ahora es que el estilo del musical tradicional es utilizado para reflejar un ambiente frívolo y decadente; es decir, el público identifica el estilo de los antiguos *songwriters* con una época de frivolidad y despreocupación; idea adoptada desde la perspectiva histórica que produce contemplar la alegre inconsciencia de los “locos años 20” frente al caos de la Segunda Guerra Mundial en que desemboca.

Pero no sólo en los musicales se utiliza el estilo tradicional. Diversas películas pertenecientes a géneros distintos hacen también su homenaje al repertorio de los *songwriters*, normalmente insertando canciones originales dentro de la trama.

Para empezar, una perversa utilización del musical tradicional es la que Stanley Kubrick hace con “Singin’ In The Rain”⁴⁰ en la escena más espeluznante de A

³⁹ LLOYD WEBBER, Andrew: “Bathin’ beauty”, *Love never dies* [2010], Really useful group, 2010.

Clockwork Orange (1971). Mientras la banda golpea brutalmente al escritor, Alex, con su bombín y su bastón, canta la canción que popularizó Gene Kelly, mientras se dispone a violar a la chica. La sensación de pesadilla es todavía mayor al acompañar esta escena con una canción que el espectador identifica con el mundo mágico y carente de problemas que nos presenta Gene Kelly en 1952, bailando despreocupadamente bajo la lluvia porque está enamorado:

*I'm singing in the rain
Just singing in the rain
What a glorious feelin'
I'm happy again
I'm laughing at clouds
So dark up above
The sun's in my heart
And I'm ready for love
Let the stormy clouds chase
Everyone from the place
Come on with the rain
I've a smile on my face
I walk down the lane
With a happy refrain
Just singin',
Singin' in the rain*

Estoy cantando bajo la lluvia / Cantando bajo la lluvia/Que sentimiento glorioso/ Soy feliz de nuevo/Me río de las nubes/tan oscuras ahí arriba/El sol está en mi corazón/y estoy listo para amar/Que las nubes tormentosas pillen/a cualquiera desde su sitio/Venid con vuestra lluvia/Tengo una sonrisa en la cara/Caminaré calle abajo/Con un alegre estribillo/Cantando, cantando bajo la lluvia.

Alex golpea despiadadamente al escritor con su bastón, como una deformante parodia de la coreografía realizada por Gene Kelly y mientras se dispone a violar a la mujer canta “*and I'm ready for love*”. Los amables versos de esta inocente canción se transforman aquí en una diabólica manifestación del lado más tenebroso del ser humano. Aunque si se piensa detenidamente la utilización que se hace está muy relacionada con los ejemplos anteriores: Alex carece de conciencia y su máximo placer consiste en ejercer la violencia sobre sus semejantes. Así pues, existe también aquí una representación musical de la frivolidad y la despreocupación, si bien llevada a un extremo impensable.

⁴⁰ DVD, ejemplo nº 53

En segundo lugar, el sorprendente duelo interpretativo protagonizado por Michael Caine y Laurence Olivier en *Sleuth* (1972)⁴¹ es otro ejemplo del uso de repertorio tradicional. El comienzo de la segunda parte de este *thriller* nos muestra a Laurence Olivier en su mansión, rodeado de su inmensa colección de marionetas, bailando confiadamente después de un violento enfrentamiento con su adversario. El tocadiscos emite sucesivamente tres canciones de Cole Porter en versión de época: “Just One Of Those Things”, “You Do Something To Me” y “Anything Goes”. La banda sonora escoge estas canciones para mostrar la indiferencia y despreocupación del personaje; pero el caos creado por los sonidos que emiten los diversos autómatas, mezclado con estas canciones, da como resultado un clima sonoro cercano a la pesadilla, advirtiéndole al espectador de que el desarrollo posterior de la acción distará mucho de ser tranquilo y relajado.

En tercer lugar está *Evil under the Sun* (1982), una versión cinematográfica de la novela de Agatha Christie del mismo nombre. Hablaremos más detenidamente de ella en el apartado dedicado al uso de canciones como música incidental. Aquí sólo haremos notar la inclusión de un breve número musical a cargo de Diana Rigg y Maggie Smith, que interpretan a dos antiguas rivales en el mundo del espectáculo que se vuelven a encontrar casualmente en un hotel de una remota isla. Acompañadas por el piano, intercambian estrofas de “You’re The Top”⁴² exponiendo el mutuo rencor que llevan acumulado. Es decir, se hace un uso irónico de la canción de Cole Porter, cuyo texto consiste en una enumeración de virtudes que no se corresponde con los gestos que se hacen al cantar:

You're the top!
You're the Colosseum.
You're the top!
You're the Louvre Museum.
You're the nimble tread
Of the feet of Fred Astaire
You're the National Gallery
You're Garbo's salary,
You're Camembert
You're the Nile,
You're the Tower of Pisa,
You're the smile on the Mona Lisa

⁴¹ DVD, ejemplo nº 54

⁴² DVD, ejemplo nº 55

*I'm a worthless check, a total wreck, a flop,
But if, baby, I'm the bottom you're the top!
You're the top
You're a new invention
You're the top
You're the fourth dimension
I'm a frog without a log on which to hop!
But if, baby, I'm the bottom you're the top!*

Eres lo mejor/Eres el Coloseo/Eres lo más/Eres el museo del Louvre/Eres los ágiles pasos/de los pies de Fred Astaire/Eres la National Gallery/Eres el queso Camembert/Eres el río Nilo/Eres la torre de Pisa/Eres la sonrisa de Mona Lisa/Yo soy un cheque sin fondos, una ruina, un fracaso/Pero, nena, si yo soy lo más bajo tu eres lo mejor/Eres lo más/Eres la cuarta dimensión/Yo soy una rana sin un leño al que encaramarse/Pero, nena, si yo soy lo peor, tu eres lo mejor.

En cuarto lugar, incluso Steven Spielberg se atreve con una versión de “Anything Goes”⁴³ para acompañar el comienzo de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984). Las primeras imágenes anuncian un enigmático contexto oriental que desemboca en una espectacular puesta en escena de la mencionada canción de Cole Porter, interpretada en chino por la protagonista, si bien mantiene la frase “gancho” en el idioma original: “*anything goes*”:

*Yi wang si-i wa ye kan dao
Xin li bian yao la jing bao jin tian zhi dao
Anything goes*

*Yi wang el lu chu cha ku chom yi how
Chin su shu sha ley fong yen yi dao yi dao
Anything goes*

*Wang kwong sheh sheh yi den dao dao
Pyen da way ba pyeh weh dao
Mong weh zong zu da doh zu jah quay mee ko sha*

*Goot zu was wet fay wah long deh lah
Dong ma zeh hong za dao song yi ding way bao
Anything goes*

*Dong ma zeh hong za dao song yi ding way bao
Anything goes*

La película comienza en un *night club* de Shanghai, en el que trabaja la protagonista como cantante. Así, Spielberg puede introducir esta original versión de un tema tan repetidas veces utilizado. A la imagen realista de la cantante en el escenario le sigue un rutilante número coral de *claqué* que desborda los límites

⁴³ DVD, ejemplo nº 56

reales del *night club*, conduciendo al espectador a un plano completamente subjetivo, para finalmente regresar al ambiente realista inicial. En este caso, la canción de Porter, que habla de una descontrolada permisividad, sirve por una parte para retratar musicalmente el contexto de la película: el Shanghai de los años 30; y por otro, para informar al espectador de la frivolidad de la protagonista, completamente antagónica a Indiana Jones, pero a quien las circunstancias le obligarán a vivir sus trepidantes aventuras. Asimismo, no podemos descartar un homenaje a Cole Porter en el vigésimo aniversario de su muerte (1964-1984).

En quinto lugar nos referiremos a una película a la que anteriormente hemos hecho referencia. En 1992 Kenneth Branagh estrena *Peter's Friends*. Es una comedia dramática sobre un grupo de amigos que se vuelven a reunir después de diez años sin verse. En un momento de la película, Hugh Laurie se sienta al piano y toca "The Way You Look Tonight"⁴⁴, mientras poco a poco se va sumando el resto del grupo, añadiendo diferentes voces a la melodía principal y creando de este modo una armonía tanto musical como anímica. Es decir, simboliza la unión del grupo a pesar de las disputas de las que van a ser partícipes posteriormente. La idea que se quiere transmitir es vivir la satisfacción del momento presente, olvidando los problemas que han de venir. Y la mejor manera de expresar tal sentimiento es recurrir a la balada que Fred Astaire canta a Ginger Rogers en *Swing Time* (1936), donde le dice lo bella que es a pesar de estar vestida con una bata y el cabello lleno de champú.

En sexto lugar, haremos referencia a un ejemplo tomado de una serie televisiva hecha con gran presupuesto y técnicas similares a los géneros cinematográficos, ya que dichas series acaparan las audiencias de las principales cadenas televisivas. La séptima temporada de la serie *House* (2010), también hace un homenaje al musical en su episodio nº 15: "Bombshells". La doctora Cuddy se somete a una operación y la anestesia le produce una visión en la cual el doctor House y ella interpretan "Get

⁴⁴ DVD, ejemplo nº 57. Comparar con el original: DVD, ejemplo nº 5

Happy”⁴⁵ en medio de un escenario alucinógeno. La canción pertenece a la película *Summer Stock* (1950)⁴⁶. Judy Garland la interpreta como un número de *show*. En la versión actual el número funciona a un nivel onírico como una expresión del temor a la muerte que tiene la protagonista. En su visión, House representa a la muerte, mostrando un aspecto ambivalente, entre los trajes masculinizantes de Judy Garland y los gestos afeminados del maestro de ceremonias de *Cabaret*. La toma de la mano y la conduce hacia una escalinata que recuerda a los decorados de los espectáculos de Ziegfeld. El texto habla del paso de la vida a la muerte, dentro de un estilo que recuerda a los espirituales negros:

*Forget your troubles
Come on get happy
You better chase all you cares away
Shout hallelujah
Come on get happy
Get ready for the judgment day*

*The sun is shining
Come on get happy
The lord is waiting to take your hand
Shout hallelujah
Come on get happy
We're going to the Promised Land*

*We're heading across the river
Wash your sins away in the tide
It's all so peaceful on the other side*

Olvida tus problemas/vamos, sé feliz/Es mejor que dejes tu problemas atrás/Grita “Aleluya”/vamos, sé feliz/Prepárate para el Día del Juicio/El sol resplandece/vamos, sé feliz/El Señor está esperando para tomarte de la mano/Grita: “Aleluya”/vamos, sé feliz/Nos vamos a la tierra prometida.

Nos dirigimos a través del río/para lavar nuestros pecados en la corriente/Hay tanta paz al otro lado...

La versión que canta Hugh Laurie enriquece la armonía original e introduce cambios de *tempo*, dándole un color más enigmático que la versión de 1950, coincidiendo con el ambiente fantástico de la escena.

⁴⁵ DVD, ejemplo nº 58b

⁴⁶ DVD, ejemplo nº 58a

En séptimo lugar, otro ejemplo de serie televisiva de gran audiencia. En *The Simpsons* (1989-)⁴⁷ existen gran cantidad de citas al musical clásico. Citaremos dos, a modo de ejemplo. El primero pertenece al episodio “HOMR” (12x09- 2001)⁴⁸. El agente bursátil advierte a Homer acerca de si conoce los riesgos que tiene jugar en la bolsa. Él responde que sí mientras imagina la situación: se ve a sí mismo en un escenario con unas coristas cantando “We’re In The Money”, número con el que comienza *Gold Diggers of 1933*, comentado en el capítulo anterior⁴⁹. Recordemos que en esta película las chicas cantaban alegremente que tenían mucho dinero y que la Depresión había sido superada, al tiempo que los agentes de embargos van retirando el *atrezzo* del escenario. La elección de esta canción para el momento en que Homer realiza una ruinosa inversión es especialmente significativa: tanto en el contexto original como aquí simbolizan la falta de realismo ante una situación difícil.

El final de “Bart after Dark” (8x05-1996) contiene un número musical completo en el estilo tradicional. Homer intenta persuadir a sus fanáticos vecinos para que no destruyan el “local de variedades” (*burlesque house* en el original) cantando una canción: “We Put The Spring In Springfield”⁵⁰. Reviste el habitual estilo de estrofa y estribillo. La estrofa es interpretada en un *tempo* lento, acompañado de un piano. En el estribillo, que alterna secciones A y B, entran una orquesta de Dixieland y el resto de los personajes. El texto imita el estilo de un clásico de los años 20: “You’re The Cream In My Coffee” (1929):

“We Put The Spring In Springfield”

*We’re the sauce on your steak,
We’re the cheese in your cake,
We put the spring in Springfield.*

*We’re the lace on the nightgown,
The point after touchdown,
Yes we put the spring in Springfield.*

“You’re The Cream In My Coffee”

*You’re the cream in my coffee,
You’re the salt in my stew;
You will always be my necessity--
I’d be lost without you.*

*You’re the starch in my collar,
You’re the lace in my shoe;*

⁴⁷ Tengamos en cuenta en este sentido el acercamiento didáctico que hacia esta serie ha realizado MONTOYA RUBIO, Juan Carlos, en publicaciones como “La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales”, en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 705-776.

⁴⁸ Los episodios de series de televisión suelen citarse colocando primero el número de temporada y después el episodio dentro de dicha temporada. De este modo, 12x09 significa: temporada 12, episodio número 9.

⁴⁹ DVD, ejemplo nº 19

⁵⁰ DVD, ejemplo nº 59

*You will always be my necessity--
I'd be lost without you.*

“We Put The Spring In Springfield”

Somos la salsa de tu filete/el queso de tu tarta/Damos vigor a Springfield/Somos los encajes del traje de noche/el punto de aterrizaje/Sí, damos vigor a Springfield.

“You’re The Cream Of My Coffee”

Eres la leche de mi café/La sal de mi guisado/Siempre me serás necesaria/Estaría perdido sin ti.
Eres el almidón de mi cuello/la lazada de mi zapato/Siempre me serás necesaria/Estaría perdido sin ti.

De todos estos ejemplos, podemos deducir que el estilo del musical antiguo se utiliza, en la mayoría de las ocasiones, para retratar ambientes de frivolidad y despreocupación, como vemos en *Joseph and the amazing Technicolor Dreamcoat*, *Jesus Christ Superstar*, *Sleuth*, *Evil under the Sun* o el episodio “Bart after Dark” de *The Simpsons*. Otras veces, para describir a una persona anticuada, como sucede en *Grease* y de forma más excepcional y sorprendente, en situaciones completamente inesperadas, como ocurre en *A Clockwork Orange*.

Recreación del musical tradicional dentro del *rock* clásico

El *rock* es un movimiento musical y cultural que surge en EEUU en los años 50. En los años 60 el centro de creación pasa a Gran Bretaña, creando el movimiento que se dio en llamar “The British invasion”. A partir de 1965 los grupos británicos buscan nuevos caminos estéticos, plasmando sus anhelos artísticos en diversas direcciones. Por ejemplo, en la producción de los Beatles a partir de esa fecha

observamos influencias de la música hindú (“Within Without You”, “Love You To”), la música clásica (“Eleanor Rigby”, “She’s Leaving Home”) o el *country* (“Don’t Pass Me By”, “Mother Nature’s Song”). El estilo de los *songwriters* también entra en esta diversidad y hay varios ejemplos de ello.

En el álbum *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (The Beatles-1967) encontramos la canción “When I’m Sixty Four”, incluida dentro del estilo sincopado del *ragtime*. El aire nostálgico del texto justifica la adopción de dicho estilo:

*When I get older losing my hair
Many years from now
Will you still be sending me a valentine
Birthday greetings bottle of wine
If I'd been out till quarter to three
Would you lock the door
Will you still need me
Will you still feed me
When I'm sixty-four*

Cuando me haga viejo y pierda el cabello/ Dentro de algunos años/¿Me seguirás enviando postales por San Valentín/ y una botella de vino como felicitación de cumpleaños?/Si estuviese fuera hasta las tres y cuarto de la mañana/¿Me cerrarías la puerta?/ ¿Me necesitarás todavía/y me darás de comer/Cuando tenga sesenta y cuatro años?

Paul McCartney es el autor de esta canción, que escribió a finales de los años 50 y retomó en 1966 como un homenaje a su padre en su 64 cumpleaños, el cual había tocado durante años en una banda de *jazz*⁵¹. No es la única que escribe dentro de este estilo. En 1968 compone, dentro de *The White Album*, la canción “Honey Pie”, que se convierte en una auténtica recreación de la música ligera de los años 20. Junto a la estructura de estrofa lenta seguida de un estribillo AABA, el arreglo instrumental incluye un contracanto en los clarinetes y una guitarra de jazz que le dan el color característico de la época. El texto hace un paradisiaco retrato del Hollywood de los años 20:

*Honey pie my position is tragic
Come and show me the magic
of your Hollywood song.*

*You became a legend of the silver screen
And now the thought of meeting you*

⁵¹ EVERETT, Walter: *The Beatles as musicians- Revolver through the Anthology*, Oxford University Press, 1999, p. 112.

Makes me weak in the knee.

*Oh honey pie you are driving me frantic
Sail across the Atlantic
To be where you belong.*

Honey pie, mi posición es trágica/Ven y muéstrame la magia /De tu canción de Hollywood.
Te convertiste en una estrella de la gran pantalla/Y ahora, pensar en encontrarme contigo/Hace
que me flaqueen las rodillas.
Honey pie, me vuelves loco/Navega a través del Atlántico/Para estar donde procedes.

El recurso a este estilo compositivo es una constante en la producción de Paul McCartney, hasta el punto que llegaba a irritar a John Lennon, que le recriminaba el hecho de componer “música para abuelitas⁵². El mismo John Lennon, una vez que los Beatles se han separado, graba en su álbum *Imagine* (1971) dos canciones que son un ataque contra McCartney: “Crippled Inside” y “How Do You Sleep”. Significativamente, la primera de ellas está escrita en ese estilo tradicional que tanto molestaba a Lennon: ritmos sincopados tipo *ragtime* y acordes descendiendo cromáticamente, como en “Honey Pie”.

⁵² HERTSGAARD, Mark: *Los Beatles-Un día en la vida*, Barcelona, Reservoir Books, Mondadori, 1995, p. 233.

“Honey Pie”⁵³

22
Ho - ney pie___ My po - si - tion is tra - gic___ come and show___ me the

26
ma - gic___ of your Hol - ly - wood song___

30
You be - came a le - gend of the sil - ver screen And now the

The musical score for "Honey Pie" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Ho - ney pie___ My po - si - tion is tra - gic___ come and show___ me the ma - gic___ of your Hol - ly - wood song___ You be - came a le - gend of the sil - ver screen And now the".

“Crippled Inside”⁵⁴

You can hide your face___ be - hind___ a smile,___

C C Cb Bb

One thing you can't hide is when you're crip-pled in-

A A7 D7 G7

The musical score for "Crippled Inside" is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "You can hide your face___ be - hind___ a smile,___ One thing you can't hide is when you're crip-pled in-". Chord symbols are provided below the piano part: C, C, Cb, Bb, A, A7, D7, G7.

⁵³ Transcripción propia.

⁵⁴ LENNON, John: “Crippled inside”, *Imagine*. London, Wise Publications, 1971, pp. 14-18.

En 1975 la banda británica Queen publica *A Night at the Opera*, un álbum en el que se incluyen tres canciones que recrean el estilo de los años 20-30: “Lazing On A Sunday Afternoon”, “Seaside Rendez-Vous” Y “Good Company”. Las dos primeras muestran un ambiente festivo y la última posee un aire más nostálgico. La recreación del estilo tradicional viene dada no solo por el habitual ritmo sincopado del ragtime, sino también por efectos tímbricos y sonoros. En “Lazing In A Sunday Afternoon” la voz está distorsionada como si se tratara de una grabación antigua. En “Seaside Rendez-Vous” hay una sección “instrumental” en la que Freddie Mercury y Roger Taylor imitan una orquesta de Dixieland, mientras que en otro momento Freddie Mercury canta a través de un megáfono, como era habitual que hicieran los cantantes melódicos de los años 20. En “Good Company” la guitarra rítmica es sustituida por un ukelele, instrumento muy habitual en este período.⁵⁵

Repertorio del musical clásico reutilizado como música incidental

En este apartado estudiaremos en primer lugar dos películas cuya música incidental está constituida exclusivamente por arreglos instrumentales de canciones pertenecientes a destacados *songwriters*: *Manhattan* (1978), con música de Gershwin y *Evil under the Sun* (1982), con canciones de Cole Porter. Seguidamente hablaremos de dos películas de Woody Allen cuya banda sonora está formada por canciones de diversos autores del periodo clásico: *Radio Days* (1987) y *Bullets over Broadway* (1994).

⁵⁵ Es muy habitual encontrar canciones de los años 20-30 arregladas para voz, piano y diagramas con las posiciones de los acordes para el ukelele.

Manhattan

Para comprender el desarrollo de los temas musicales es interesante conocer, en líneas generales el argumento de esta película: Ike (Woody Allen) es un guionista que se ha divorciado dos veces y que sale con una chica de diecisiete años, llamada Tracy (Mariel Hemingway). En esta situación conoce a Mary (Diane Keaton), la amante de su mejor amigo y cuando éste la deja comienza a salir con ella, la cual le abandona al poco tiempo. Es entonces cuando se da cuenta, si bien demasiado tarde, de que Tracy es su verdadero amor.

El propio Woody Allen reconoce que concibió esta película subordinada a la música de Gershwin:

“En Manhattan lo primero que elegí fue la música, y a veces hacía las escenas para que se adaptaran a ella, como en el montaje de la secuencia inicial”

“La escena de la carrera hasta la casa de Tracy al final de la película la escribí pensando expresamente en la música”.⁵⁶

Así pues, la banda sonora se organiza en torno a una serie de arreglos orquestales de canciones de Gershwin, enmarcadas por *Rhapsody in Blue*, que sirve de prólogo y de epílogo, creando así una estructura unitaria. En este sentido, esta composición adquiere un valor similar al que asigna Minnelli a los temas de *An American in Paris* en la película del mismo nombre anteriormente comentada. El solo inicial del clarinete tiene un efecto generador: acompaña unas vistas de los rascacielos al amanecer y según va desarrollándose, se muestran las calles más de cerca. Al poco tiempo de comenzar, la voz en *off* de Woody Allen, intentando comenzar sucesivas veces el capítulo de una novela, hace que la música pase a un segundo plano; él mismo nos informa aquí de que Gershwin y Nueva York se identifican, desvelándonos así la idea musical central de la película:

“Él adoraba Nueva York [...] No importaba cuál fuese la estación, para él era una ciudad en blanco y negro que vibraba al son de las grandes melodías de George Gershwin⁵⁷.”

⁵⁶ LAX, Eric: *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Lumen, Memorias y biografías, 2008, pp. 382-383.

⁵⁷ ALLEN, Woody: *Manhattan*. Barcelona, Col. Fábula, Tusquets Editores, 1999, p. 11.

Cuando el protagonista encuentra la fórmula adecuada para su novela, el episodio se transforma en un “ballet estático” con los rascacielos como protagonistas, siempre al son de la *Rhapsody*, que desemboca en una apoteosis de fuegos artificiales.

El epílogo muestra también imágenes de la ciudad, esta vez acompañadas por el *andante*. La unidad de la película se halla pues garantizada por la música, que conforma una estructura ternaria:

- A. **Prólogo.** Vistas de la ciudad. *Rhapsody in Blue*
- B. **Desarrollo:** vicisitudes del argumento, acompañadas por arreglos instrumentales de distintas canciones de Gershwin
- A' . **Epílogo:** vistas de la ciudad. *Andante* de la *Rhapsody in Blue*.

Salvo algunas canciones que cumplen una función neutral (música de fondo en una fiesta, etc.) el resto de los temas presenta una estrecha conexión con el desarrollo argumental. Cada canción pertenece a un contexto o a unos personajes determinados y en base a ello, podemos distribuir las de la siguiente manera:

Relación Ike-Mary:

- “Someone To Watch Over Me”
- “Embraceable You”
- “Do, Do, Do”
- “I’ve Got A Crush On You”
- ”’S Wonderful”

Relación Ike-Tracy:

- “He Loves And She Loves”
- “But Not For Me”
- “Love Is Here To Stay”

Momentos de diversión:

- “Sweet And Low Down”
- “Lady Be Good”
- “Love Is Sweeping The Country”

Momentos de acción:

- “Strike Up The Band”
- “The Land Of The Gay Caballero”

Existe un paralelismo especialmente significativo entre las relaciones de Ike con Tracy y con Mary. No hay canciones comunes a ambas circunstancias, incluso en escenas parecidas: cuando Ike y Mary bailan en el apartamento les acompaña

“Embraceable You”; cuando Ike y Tracy pasean por Central Park en coche de caballos la música de fondo es “He Loves And She Loves”. En las producciones de donde se extrajeron, ambas canciones eran baladas amorosas, con lo cual se respeta su sentido original. Lo mismo sucede con las canciones pertenecientes a momentos lúdicos, mientras Ike pasea con su hijo, juega con él al fútbol o hace la mudanza. Temas como “Lady Be Good” o “Sweet And Low Down” tienen un propósito festivo en las obras de donde proceden.

Las escenas finales⁵⁸ son de gran interés: el encadenado de temas y la cita a melodías aparecidas anteriormente están cuidadosamente pensados, sustituyendo la ausencia de palabras: Ike, decepcionado, reflexiona sobre las cosas por las que merece la pena vivir; la última que cita es “el rostro de Tracy”; se queda pensativo y suena “He Loves And She Loves”, cuyo texto original es:

*He loves and she loves,
And they love
so why can't you love
and I love like too?
Birds love and bees love
And whispering trees love,
And that's what we both should do.*

El ama, ella ama/ellos aman/Así que, ¿por qué no puedes amar/y yo también?/Los pájaros y las abejas aman/Y los susurrantes árboles también/Y es lo que nosotros dos deberíamos hacer también.

Tras un efecto de crescendo deja paso a “Strike Up The Band”, acompañando su salida precipitada a la calle mientras corre en busca de Tracy. Esta canción, que da título a uno de los más polémicos musicales de Gershwin posee un ambiente de falso triunfalismo que concuerda con el cínico egoísmo de Ike. Este es el texto de la canción:

*Let the drums roll out
Let the trumpet call
While the people shout
"Strike up the band!"

Hear the cymbals ring
Callin' one and all*

⁵⁸ DVD, ejemplo nº 60

*To the martial swing,
Strike up the band*

*There is work to be done, to be done
There's a war to be won, to be won
Come, you son of a son of a gun,
Take your stand*

Que redoblen los tambores/Que la trompeta avise/Mientras la gente grita:/ “Que la banda comience a tocar”.

Escuchad a los platillos sonar/Llamando a todos/Al ritmo marcial/Que la banda comience a tocar.
Hay trabajo que hacer/Hay una guerra que ganar/Vamos, hijo de tu madre/Ve a tu puesto.

“The Land Of The Gay Caballero”, la canción de aire hispano tomada de *Girl Crazy*, se encadena con la anterior, enfatizando la impulsiva y caprichosa conducta del protagonista. Cuando Ike llega a su destino y ve a su antigua novia a punto de emprender un largo viaje, la música cambia repentinamente y suena “But Not For Me”, otra canción de *Girl Crazy*, cuyo tema es el desencanto amoroso:

*They're writing songs of love - but not for me
A lucky star's above - but not for me
With love to lead the way I've found more clouds of gray
Than any Russian play - could guarantee*

*I was a fool to fall - and get that way
Hi ho alas and also lackaday
Although I can't dismiss
The memory of his kiss
I guess he's not for me*

Están escribiendo canciones de amor/Pero no son para mí/La estrella de la buena suerte está arriba/Pero no es para mí/Con el amor guiando mi camino, he hallado más nubarrones/ de los que podría garantizar cualquier obra de teatro rusa.

Fui una necia por caer en la trampa y seguir ese camino/Ay, qué lástima/aunque no puedo separarme/del recuerdo de sus besos/Creo que no es para mí.

En este caso identifica, por una parte, los sentimientos de Tracy y por otra anticipa la situación en que él va a quedar cuando ella se marche, pese a sus insistentes ruegos. La rápida sucesión de temas refleja así en pocos minutos una gran actividad emocional:

Ike se da cuenta de que ama a Tracy: “He Loves And She Loves”

Corre desesperadamente a buscarla: “Strike Up The Band” / “The Land Of The Gay Caballero”

La cámara enfoca a Tracy: brusco cambio a “But Not For Me”.

Así pues, Woody Allen escoge los temas atendiendo a la finalidad original de éstos. Además, crea una estructura unitaria al asociar algunas canciones con personajes o situaciones concretos.

Evil under the Sun

Evil under the Sun (1982) presenta una banda sonora íntegramente constituida por arreglos instrumentales de canciones de Cole Porter. El único número musical propiamente dicho es “You’re The Top”, antes comentado. El resto son arreglos instrumentales de diversas canciones, que no son insertadas al azar, sino con un propósito concreto de acuerdo a la acción que se está desarrollando. Desde las primeras secuencias ya se puede observar que se asocian algunos temas a personajes: en el minuto 8:49 aparece Daphne (Maggie Smith) por primera vez, al son de “Anything Goes”; en el minuto 21:51 Arlene (Diana Rigg) hace acto de presencia mientras suena “You’re The Top”, canción que interpretará más adelante. La primera vez que vemos a Patrick y a Arlene (minuto 26:09) se escucha “I’ve Got You Under My Skin”. En otros momentos los temas se asocian a una situación. Así, cuando Poirot (Peter Ustinov) se da cuenta de que tiene que volver a investigar de nuevo porque todos los implicados tienen coartada, suena “Begin The Beguine”; poco después, cuando Poirot reflexiona de noche, con todo en silencio, se escucha “In The Still Of The Night”.

Pero, sin lugar a dudas, el momento en que se concatenan más temas y mejor aparecen asociados a personajes o situaciones es en la escena del asesinato⁵⁹, a partir del minuto 45: 24. La canción “De-Lovely” actúa como una especie de

⁵⁹ DVD, ejemplo nº 61

estribillo o motivo conductor, articulando el conjunto de secuencias, mostrando las diversas actividades llevadas a cabo por los personajes alrededor de la playa. Es una canción de aire desenfadado que habla de la alegría de vivir en contacto con la Naturaleza, transmitiendo la aparente despreocupación de los protagonistas:

*The night is young, the skies are clear
So if you wanna go walkin', dear
It's delightful, it's delicious, it's de-lovely
I understand the reason why
You're sentimental, 'cause so am I
It's delightful, it's delicious, it's de-lovely*

*You can tell at a glance what a swell night this is for romance
You can hear, dear Mother Nature murmuring low "Let yourself go"*

La noche es joven, el cielo está despejado/Así que si quieres ir andando, cariño/Es deleitoso, delicioso, "deamoroso"/Entiendo la razón por la que/Eres tan sentimental, pues yo también lo soy/Es deleitoso, delicioso, "deamoroso".

Puedes decir, de un vistazo, lo que significa esta elegante noche para un romance/Puedes escuchar a la querida Madre Naturaleza diciendo suavemente: "Déjate llevar".

En dos ocasiones la melodía se escucha en un estilo más sombrío: en el min. 45:56, cuando el señor Gardener (James Mason) observa escondido a Mrs. Redfern y a la niña; en el min. 47:29, cuando el marido de Arlene contempla desde la ventana a Patrick, supuesto seductor de su mujer.

El resto de las melodías escogidas están vinculadas a personajes o situaciones: Como ya hemos visto, Daphne se asocia a "Anything Goes" y Arlene con "You're The Top". Es significativo el hecho de que las dos canciones pertenezcan al mismo espectáculo teatral, simbolizando el pasado de ambas como compañeras de profesión en el mundo del espectáculo. En el min. 46:20 el tema de Daphne es interrumpido cuando descubre un conejo muerto. El golpe musical que corresponde a este momento realiza "You're The Top" en un arreglo disonante: presagia la próxima muerte de Arlene. Y en el min. 50:07 el descubrimiento del cuerpo de Arlene deja también escuchar las primeras notas de "De Lovely" con una armonización disonante.

Ya hemos visto que Patrick Redfern, el personaje que flirtea con Arlene, se identifica con “I’ve Got You Under My Skin”. El texto de esta canción, procedente de la película *Born to dance* (1936), se adecúa a la situación:

*I've got you under my skin
I've got you deep in the heart of me
So deep in my heart, that you're really a part of me
I've got you under my skin*

*I've tried so not to give in
I've said to myself this affair never will go so well
But why should I try to resist, when baby will I know so well
That I've got you under my skin*

Te tengo bajo mi piel/Te tengo dentro de mi corazón/Tan dentro de él, que eres realmente parte de mí/Te tengo bajo mi piel.

He tratado de no rendirme/Me dije a mi mismo que este asunto nunca iría muy bien/Pero ¿Por qué debería resistirme, nena, cuando sé tan bien/Que te tengo bajo mi piel?

Más directa es la aparición de “I’ve Got My Eyes On You”, que se corresponde con el detective Hércules Poirot, que contempla silencioso la situación:

*I've got my eyes on you, so best beware where you roam.
I've got my eyes on you, so don't stray too far from home.
Incidentally, I've set my spies on you,
I'm checking all you do, from A to Z.
So, darling, just be wise, keep your eyes on me.*

Mis ojos te están vigilando, así que cuidado por donde vas/Mis ojos te están vigilando, así que no te alejes mucho de casa/Te he puesto espías a propósito/Vigilo todo lo que haces, de parte a parte/Así que, cariño, sé lista, haz que tus ojos me vigilen.

El resto de melodías se asocia a situaciones concretas: En el min. 46:41 la cámara enfoca el mar y uno de los personajes en una barca de pedales. Suena “There’s Nothing Like Swimming”, procedente de la comedia musical *Jubilee*:

*There's nothing like swimming for trimming the old physique
For giving the torso that certain chic
There's nothing that hustles the muscles and make 'em tauter
Than gaily doing your daily dozen with Neptune's daughter
My classical bust will, I trust delight your eyes
And look at the perfect taste of my chaste thighs
Then kindly observe the curve of my so to speak*

*And you'll grant me there's nothing like swimming
For trimming the old physique*

No hay nada como nadar para poner en forma el físico atrofiado/y para dar al torso cierta elegancia/No hay nada que fortalezca los músculos y los ponga más duros/Como hacer alegremente tu docena diaria de largos con la hija de Neptuno/Mi clásico torso lo desea, prometo complacer tu vista/y mirar el exquisito gusto de mis castos muslos/Observa entonces con agrado mis curvas para opinar/Y me garantizarás que no hay nada como nadar /Para poner en marcha el físico atrofiado.

Cuando en el min. 49:48 Patrick se acerca a Arlene, tumbada en la playa, suena "I Get A Kick Out Of You", que describiría la supuesta atracción que siente por ella:

*I get no kick from champagne.
Mere alcohol doesn't thrill me at all,
So tell me why should it be true
That I get a kick out of you?
Some get a kick from cocaine.
I'm sure that if I took even one sniff
That would bore me terrific'ly too
Yet I get a kick out of you.*

Ya no me pone el champán/ El simple alcohol no me emociona en absoluto/Así que dime por qué debería ser cierto/Que estoy colgado por ti.
A algunos les pone la cocaína /Estoy seguro de que si yo esnifara aunque fuese un poco /Me aburriría horriblemente/Pues estoy colgado por ti.

El esquema resultante, con todos los temas musicales, sería el siguiente:

45:28	<u>"De Lovely"</u>
45:56	Odell Gardener (James Mason) observando: arreglo sombrío de <u>"De Lovely"</u>
46:13	Aparece Daphne (Maggie Smith) <u>"Anything goes"</u> .
46:20	Descubre un conejo muerto: mal presagio. <u>"You're the top"</u> distorsionada.
46:31	Arlene (Diana Rigg) en la playa. <u>"De Lovely"</u> deja paso a <u>"You're the top"</u> .
46:41	El mar. La barca de pedales. <u>"There's nothing like swimming"</u> .
47:29	El seductor Patrick en bañador. <u>"I've got you under my skin"</u> . <i>Quodlibet</i> con <u>"De Lovely"</u>
47:47	Al enfocar al marido de Arlene suena <u>"De Lovely"</u> en un arreglo más sombrío.
47:57	Arlene en la playa. Se insinúa <u>"You're the top"</u> , que se mezcla con <u>"De lovely"</u> .
48: 02	<u>"De Lovely"</u>
48:26	Poirot (Peter Ustinov) observa la situación: <u>"I've got my eyes on you"</u> ; <i>quodlibet</i> con <u>"De Lovely"</u> .
48:52	<u>"De Lovely"</u>
49:17	Poirot de nuevo. <u>"I've got my eyes on you"</u> .
49: 22	Arlene en la playa. <u>"You're the top"</u> .
49:27	Patrick y Myra. <u>"I've got you under my skin"</u>
49:48	Patrick va a buscar a Arlene: <u>"I get a kick out of you"</u> .
50:07	Descubre el cuerpo. Suenan las primeras notas de <u>"You're the Top"</u> en una armonización disonante. La música cesa de golpe.

Radio Days

Volviendo a Woody Allen, realizador que concede gran importancia a la música en sus películas, *Radio Days* es una evocación nostálgica de la infancia, en la que se entremezclan episodios reales con otros imaginados, en clara analogía con *Amarcord* (1974) de Federico Fellini, uno de los modelos artísticos del realizador neoyorquino. Frente al fantasioso despliegue visual del director italiano, Woody Allen fundamenta la película en la música de esos años, en las canciones que escuchaba (o pudo escuchar) en la radio durante su infancia. Se obtiene así una estructura en la cual la música dibuja los diversos ambientes que se quiere recrear.

Entre los diversos bloques temáticos, vemos dos que tratan directamente dos tópicos estilísticos del musical y que ya hemos explicado en el capítulo anterior: la moda latina y el *wartime* musical. El primero de ellos se presenta en la sala de fiestas a la que acuden los famosos, que se bailan y hacen sus galanteos con música de inspiración latina: “Carioca” es el número final de *Flying down to Rio* (1933), el primer éxito de Astaire-Rogers; “Tico Tico” es una canción brasileña y “Begin The Beguine” es uno de los temas clásicos de Cole Porter, cuya procedencia ya hemos comentado al hablar de *De-Lovely*. En este sentido, hemos de observar que la música de este *songwriter* es tratada en esta película como exponente de un mundo de lujo y sofisticación: “Begin The Beguine” se escucha en la sala de fiestas en estas primeras escenas y al final de la película, la fiesta de fin de año de los famosos está acompañada exclusivamente por música de Cole Porter: “Just One Of These Things”, “You’d Be So Nice To Come Home To”, cantada por Diane Keaton” y “Night And Day” en las secuencias finales en el ático de la sala de fiestas. Las letras ingeniosas, la música suave e insinuante y el propio estilo de vida del compositor, lo convierten en un sinónimo de la existencia de la alta sociedad neoyorquina de los años 20-40.

El *wartime* musical también se halla representado por un bloque temático, que se abre con Sally (Mia Farrow) cantando con una discordante voz de falsete “I Don’t Want To Walk Without You” para los soldados; el texto trata un tema recurrente en tiempo de guerra, algo así como “vuelve conmigo porque eres el único”:

*I don't wanna walk without you, baby
Walk without my arm about you, baby
I thought the day you left me behind
I'd take a stroll and get you right off my mind*

No quiero pasear sin ti, cariño/No quiero pasear sin tu brazo alrededor mío/Pensé que el día que me dejaste atrás/darías una vuelta y me olvidaría de ti.

De una manera similar funciona “They’re Either Too Young Or Too Old”, cantada en un show de la radio. El texto tranquiliza a los soldados con el mensaje de que no se preocupen por sus novias, porque los que se han quedado en casa no tienen ningún atractivo:

*They're either too young or too old
They're either too gray or too grassy green
The pickings are poor and the crop is lean
What's good is in the Army, what's left will never harm me*

*They're either too old or too young
So, darling, you'll never get stung
Tomorrow I'll go hiking with that Eagle Scout unless
I get a call from grandpa for a snappy game of chess*

O son muy jóvenes o son muy viejos/Son demasiado canosos o demasiado exuberantes/Los frutos son pobres y la cosecha escasa/Todos los buenos están en el ejército, los que se han quedado nunca podrán afectarme.

O son muy jóvenes o son muy viejos/Así que, querido, nunca tendrás que sentirte inquieto/Mañana iré de excursión con un *boy scout*, a no ser/Que reciba una llamada de mi abuelito para una rápida partida de ajedrez.

Las acciones de los niños, que miran al cielo buscando aviones alemanes, están acompañadas por canciones como “Remember Pearl Harbor”. En este contexto de exaltación patriótica viene un anticlímax cómico: al desviar los prismáticos hacia abajo ven a una chica desnudándose y suena la canción “Babalu”, que habla sobre una divinidad tribal de la fertilidad:

*Babalu
Jungle drums were badly beating
In the glare of eerie lights:*

*While the natives kept repeating
Ancient jungle rites.
All at once the dusky warriors began to
Raise their arms to skies above
A native stepped forward to chant to
his Voodoo Goddess of love.*

Babalú/Los tambores selváticos estaban sonando desacompañados/al resplandor de misteriosas luces/ Mientras los nativos seguían repitiendo/Viejos ritos de la jungla/Todos a una, los oscuros guerreros empezaron a /Levantar sus brazos hacia el cielo/Y un nativo se adelantó a cantar/a su Diosa Vudú del amor.

Esta canción se convierte en un *leitmotiv*, pues se vuelve a escuchar poco después, cuando los niños están en la escuela y entra la maestra sustituta, que resulta ser la misma chica que han visto con los prismáticos.

Hay un grupo de canciones que el narrador explica expresamente que sirven como catalizador para evocar determinados recuerdos. Como es de esperar, los textos tienen relación con dichos recuerdos. Así, "You And I" acompaña la escena en que el niño intenta besar a su amiga:

*Darling, you and I know the reason why a summer sky is blue
And we know why birds in the trees sing melodies too
And why love will grow from the first "hello" until the last "goodbye"
So to sweet romance, there is just one answer, you and I*

Cariño, tú y yo sabemos por qué el cielo veraniego es azul/Y sabemos por qué los pájaros en los árboles cantan también melodías/Y por qué el amor evolucionará desde el primer "hola" hasta el último "adiós"/Así que sólo hay una respuesta para un dulce romance: tú y yo.

"Paper Doll" acompaña el aniversario de bodas de los padres, con un texto que da una visión cursi y anticuada del matrimonio:

*I'm gonna buy a Paper Doll that I can call my own
A doll that other fellows cannot steal
And then the flirty, flirty guys with their flirty, flirty eyes
Will have to flirt with dollies that are real*

*When I come home at night she will be waiting
She'll be the truest doll in all this world
I'd rather have a Paper Doll to call my own
Than have a fickle-minded real live girl*

Voy a comprar una muñeca de papel que pueda llamar mía/Una muñeca que otros chicos no me puedan robar/y así los chicos coquetos con sus coquetos ojos/Tendrán que coquetear con muñecas que sean reales.

Cuando llegue a casa por la noche me estará esperando/Será la muñeca más fiel del mundo/Prefiero tener una muñeca de papel de mi propiedad/Que una voluble chica real.

“Pistol Packin’ Mamma” y “Mairzy Doats” se escuchan en dos episodios lúdicos. La primera, con sus dobles sentidos, acompaña el momento en que los niños utilizan una zanahoria como símbolo fálico para un muñeco de nieve, la maestra les riñe y a continuación se come la zanahoria:

*Oh, lay that pistol down, babe
Lay that pistol down
Pistol packing mama
Lay that pistol down*

*Oh, I'll sing you every night Bing
And I'll woo you every day
I'll be your regular mama
And I'll put that gun away*

*Oh, lay that pistol down, babe
Lay that pistol down
Pistol packing mama
Lay that thing down before it goes off and hurts somebody*

Deja esa pistola, nena/Tía portapistolas/Deja esa pistola.

Te cantaré todas las noches canciones de Bing Crosby/Y te cortejaré todo el día/Seré habitual tuyo, tía/Y alejaré esa pistola.

Deja esa pistola, nena/Tía portapistolas/Deja esa cosa antes de que se te escape y haga daño a alguien.

“Mairzy doats” es una canción infantil que juega con el sonido de las sílabas en un texto sin sentido, muy apropiado para el episodio del vecino que tiene una crisis nerviosa y persigue a la gente con un cuchillo en la mano:

*Mairzy doats and dozy doats
And liddle lamzy divey
A kiddley divey too, wouldn't you?
Yes! Mairzy doats and dozy doats
and liddle lamzy divey
A kiddley divey too, wouldn't you?
If the words sound queer
And funny to your ear,
A little bit jumbled and jivey
Sing "Mares eat oats
And does eat oats
And little lambs eat ivy"*

(El texto, prácticamente sin sentido, se basa en la utilización de constantes aliteraciones, que le dan un sonido muy peculiar al pronunciarlo)

Este bloque se cierra con la visita del niño, acompañado de la tía y su novio al Radio City Music Hall. El narrador recuerda que aquello era como estar en un sueño. Mientras vemos el rutilante recibidor y el asombro del niño, escuchamos a Frank Sinatra cantando “If You Are But A Dream”:

*If you are but a dream
I hope I never waken,
It's more than I could bear
To find that I'm forsaken.*

*If you're a fantasy
Then I'm content to be
In love with lovely you,
And pray my dream comes true.*

Si no eres más que un sueño/Espero no despertar nunca/Es más de lo que puedo resistir/Darme cuenta de que estoy abandonado.

Si eres fantasía/Estoy contento de estar/enamorado de tu amorosa persona/Y ruego para que mi sueño se haga realidad.

También el episodio de los vecinos comunistas se articula en torno a canciones con un significado concreto: mientras la familia intenta sobrellevar el *Yom Kipur*⁶⁰, los vecinos de al lado tienen puesta la música muy alta y se están divirtiendo. Suena “Opus One”, un alegre aire de *swing* que en una de sus estrofas dice:

*The melody's dumb, repeat and repeat
But if you can swing, it's got a good beat
And that's the main thing, to make it complete
'Cause everyone's swingin' today.*

La melodía es estúpida, se repite una y otra vez/Pero si tienes swing, posee un buen ritmo/Y eso es lo más importante para completarla/Porque todos bailan hoy el *swing*.

La música cambia cuando las mujeres comentan la vida amorosa de la hija de los vecinos, que tiene un novio negro. Suena el tema latino “Frenesí”:

*It was fiesta down in Mexico
And so I stopped a while to see the show
I knew that frenesí meant "Please love me"
And I could say frenesí
A lovely señorita caught my eye
I stood enchanted as she wandered by*

⁶⁰ Es un día de ayuno para los judíos, en el que no pueden realizar prácticamente ninguna actividad durante veinticuatro horas.

*And never knowing that it come from me
I gently sighed frenesí*

Era fiesta en Méjico/Y me paré un momento a ver el show/Supe que “Frenesí” significaba “Por favor, ámame”/Y pude decir “frenesí”/Una hermosa señorita captó mi atención/Me quedé hechizado mientras ella paseaba/Sin saber nunca lo que yo sentía/Gentilmente suspiré: “frenesí”.

Los diversos bloques temáticos de la película tienen como punto de ensamblaje tres factores unitarios, dos de los cuales son canciones:

1. El tema “Babalu” está asociado a la maestra sustituta y al despertar sexual de los niños.
2. La historia de Sally, que pasa de ser una humilde vendedora de cigarrillos a una estrella de la radio. El devenir de su existencia se va intercalando entre los episodios de la vida de la familia protagonista. En la tabla, he señalado en rojo las canciones que le corresponden.
3. El *leitmotiv* musical central de toda la película es “September”, tomada del musical de Kurt Weill *Knickerbocker Holiday* (1944). Se trata de un tema de aire nostálgico que aparece en tres ocasiones: al comienzo, cuando el narrador habla de sus recuerdos mientras las imágenes muestran un lluvioso otoño en Brooklyn; a mitad de la película, cuando el niño se queda solo en la playa, también con un clima lluvioso, impactado por el recuerdo de la chica desnudándose y de repente cree ver un submarino nazi asomándose entre las olas; al final de la película, mientras la cámara enfoca el ático vacío de la sala de fiestas el día de fin de año, el narrador dice unas palabras como epílogo a su historia de recuerdos.

La siguiente tabla resume la estructuración de las canciones y su disposición en bloques:

Ladrones en la casa	<p>"Dancing In The Dark"</p> <p>"Chinatown"</p> <p>"Sailor's Hornpipe"</p>
	"September"
Presentación de la familia	<p>"Body And Soul"</p> <p>"In The Mood"</p> <p>"I Double Dare You"</p> <p>"You're Getting To Be"</p>
Moda latina	<p>"Carioca"</p> <p>"Tico Tico"</p> <p>"Begin The Beguine"</p>
El Yom Kipur y los vecinos comunistas	<p>"Opus One"</p> <p>"Frenesi"</p>
Canciones de las que surgen recuerdos	<p>"All Or Nothing"</p> <p>"Donkey Serenade"</p> <p>"You And I"</p> <p>"Paper Doll"</p> <p>"Pistol Packin' Mamma"</p> <p>"South American Way"</p> <p>"Mairzy Doats"</p> <p>"If You Are But A Dream"</p>
	"If I Didn't Care"
	"I Don't Want To Walk With You"
Tiempo de Guerra (Wartime)	<p>"Remember Pearl Harbor"</p> <p>"Babalu"</p>
	"September"
	<p>"They're Either Too Young"</p> <p>"That Old Feeling"</p> <p>"Goodbye"</p>
Vivencias de la familia	<p>"I'm Getting Sentimental"</p> <p>"Babalu"</p>
	"Lullaby Of Broadway"
	<p>"American Patrol"</p> <p>"Take The 'A' Train"</p> <p>"You'll Never Know"</p> <p>"One, Two, Three, Kick" (La Conga)</p>
Fiesta glamorosa de fin de año	<p>"Just One Of Those Things"</p> <p>"You'd Be So Nice To Come Home To"</p> <p>"Night And Day"</p>
	"September"

Bullets over Broadway

En esta otra película, Woody Allen hace una recreación del ambiente de Broadway en los años 20, con intelectuales de café, divas de teatro y la poderosa mafia controlando todo. El argumento cuenta la historia de un joven dramaturgo que presenta una de sus obras en Broadway. Cuenta con grandes actores para ello, pero el productor es un peligroso capo de la mafia, que a cambio le exige que introduzca a su novia vulgar y chillona en el reparto. Esta va siempre acompañada a los ensayos por un siniestro guardaespaldas que, inesperadamente, resulta poseer un talento literario natural que le lleva a transformar la obra original hasta convertirla en un éxito, a pesar de su falta de estudios y de moralidad.

El ambiente despreocupado y frívolo de los “locos años veinte” es reflejado musicalmente desde los títulos iniciales con el jugueteón “Toot, Toot, Tootsie”, cantado por Al Jolson. En algunos momentos estas canciones alegres son utilizadas como siniestro contrapunto de lo que sucede en la pantalla, siguiendo la concepción de Kubrick en *The Clockwork orange* que anteriormente hemos explicado. Así sucede con “Ma’ (He’s Makin’ Eyes At Me)”:

*Ma, he's making eyes at me
Ma, he's awful nice to me
Ma, he's almost breaking my heart
I'm beside him
Mercy! Let his conscience guide him!
Ma, he wants to marry me
Be my honey bee
Every minute he gets bolder
Now he's leaning on my shoulder
Ma, he's kissing me*

Mami, me está poniendo ojitos/Mami, no me gusta nada/Mami, casi me rompe el corazón/Estoy a su lado/¡Piedad! ¡Deja que su conciencia le guíe!/Mami, se quiere casar conmigo/Se mi abejita/Cada minuto se vuelve más atrevido/Ahora se inclina en mis hombros/Mami, me está besando.

Mientras se escucha la interpretación de Eddie Cantor, vemos en la pantalla a los sicarios de Nick Valenti asesinando a sangre fría a unos rivales. Cuando finalizan el trabajo, comentan tranquilamente que se van a comer chuletas a un restaurante y a jugar a los dados. La crudeza de la situación choca con la frivolidad de la música,

mostrando el desapasionado papel de los asesinos, que parafraseando a los personajes de *The Godfather*, no actúan por cuestiones personales, simplemente son negocios.

Hay una canción que aparece en dos ocasiones como una especie de leitmotiv. Se trata de “Lazy River”, un tema con aire de blues:

*Up a lazy river by the old mill stream
That lazy, hazy river where we both can dream
Linger in the shade of an old oak tree
Throw away your troubles, dream a dream with me*

Hacia lo alto de la corriente del viejo molino, fluye un perezoso río/Ese perezoso, vago río, donde ambos podemos soñar/Se detiene en la sombra de un viejo roble/Deja fuera tus problemas, sueña conmigo.

Siguiendo la línea de la canción antes comentada, posee una función irónica, dado que se escucha en las dos escenas en que Cheech lleva a sus víctimas a la orilla del río para asesinarlas.

Otros temas están unidos a la situación que se muestra en ese momento. La canción de Cole Porter “Let’s Misbehave” se escucha cuando Nick Valenti está en el apartamento de Olive pidiéndole diversión, mientras recibe las negativas de ella, que se encuentra fatigada por los ensayos:

*We're all alone, no chaperone
Can get our number
The world's in slumber--let's misbehave!!!*

*There's something wild about you child
That's so contagious
Let's be outrageous--let's misbehave!!!*

Estamos solos, sin carabina/podemos ir a lo nuestro/El mundo está dormido/Portémonos mal. Niña, hay algo salvaje en torno a ti/Que se hace contagioso/Seamos descontrolados/Portémonos mal.

Cuando David y Helen Sinclair están en la terraza y ésta le cubre de halagos, como una vía de falsa seducción, se escucha la melodía de “Poor Butterfly”:

*Poor Butterfly
'Neath the blossoms waiting
Poor Butterfly
For she loved him so
The moments pass into hours
The hours pass into years
And as she smiles through her tears
She murmurs low
The moon and I
Know that he'll be faithful
I know he'll come to me*

Pobre mariposa/Esperando junto a las flores/Pobre mariposa/Le amó tanto que/los momentos se volvieron horas/y las horas se convirtieron en años/Y mientras sonrío a través de sus lagrimas/Murmura en voz baja:/"La luna y yo/Sabemos que él será fiel/Sé que volverá a mí".

Asimismo, la película contiene tres números de *show* realizados en el club al que acuden repetidamente los protagonistas. Las bailarinas interpretan canciones de tema picante, como una forma más de situar el ambiente alocado de la Nueva York de los años veinte, aparte de relacionarlo con Olive, la amante de Nick Valenti que será la causa de los diversos dilemas que se plantean en el argumento. De este modo, la presentación de Olive a los espectadores se hace después de que ella y el grupo de baile interpreten "You've Got To See Mamma Ev'ry Night":

*You gotta see mamma every night,
Or you can't see your mamma at all!
You've got to kiss mamma, treat her right,
Or I won't be home when you call!*

*If you want my company
You can't fifty-fifty me
You gotta see your mamma every night,
Or you won't see your mamma at all!*

*Monday night, you didn't show,
Tuesday night, you claimed no dough,
Wednesday night, that same old stall,
Thursday night, you didn't call.*

*Friday night, you dogged my path,
Saturday night, you took your bath,
Sunday night, you had a date,
And from the looks of everything it's clear that I don't rate!*

Tienes que visitar a tu nena todas las noches/O no volverás a ver a tu nena nunca más/Tienes que besar a tu nena, tratarla bien/o no volveré a estar en casa cuando llames.
Si deseas mi compañía/No puedes compartirme/Tienes que visitar a tu nena todas las noches/O no volverás a ver a tu nena nunca más.

La noche del lunes no apareciste/La noche del Martes dijiste que no tenías pasta/la noche del miércoles el mismo rollo de siempre/La noche del jueves no llamaste.

La noche del viernes me perseguiste por el camino/ La noche del sábado tomaste tu baño/La noche del domingo tenías una cita/Y a la vista de todos está claro que no cuento.

La protagonista es una amante celosa que habla en un lenguaje vulgar que nos lleva a pensar en una persona ordinaria y sin educación que mantiene una aventura con un hombre casado, como es el caso de Olive respecto de Nick Valenti.

Lo mismo sucede más adelante cuando Nick Valenti habla con el productor y le amenaza para que le dé más papel a Olive en la obra. Las chicas interpretan "Nagasaki":

*Hot ginger and dynamite
There's nothing but that at night
Back in Nagasaki
Where the fellers chew tobacco
And the women wicky-wacky
Woo.*

Jengibre caliente y dinamita/No hay nada como esto por la noche/De vuelta en Nagasaki/Donde los tíos mascan tabaco/y las mujeres enamoran a lo loco.

Así pues, como en los otros ejemplos de Woody Allen antes comentados, observamos que la música está escogida cuidadosamente en relación a las situaciones que se presentan en la pantalla.

En todos los ejemplos vistos en este capítulo se hace evidente que el estilo del cine musical sigue presente hasta nuestros días, bien en forma de citas directas, bien como evocaciones musicales o cinematográficas del mismo. Llegamos así al final de este trabajo y sólo queda sintetizar todas las ideas expuestas en las conclusiones.

CONCLUSIONES

Al comenzar esta tesis, el punto de partida era determinar qué es el musical desde la óptica del análisis estilístico y funcional de los números musicales. Para ello, según enuncié en el objetivo nº 1, acudí, en primer lugar, a las fuentes de donde procedía el género, especialmente los espectáculos teatrales de la Nueva York de principios de siglo. De aquí se puede deducir el surgimiento de un estilo híbrido, facilitado por la coexistencia de etnias y culturas existente en dicha ciudad. Dicho estilo se manifiesta de forma paralela a la recepción de estilos musicales europeos de élite, como la opereta o la música sinfónica en general. La producción orquestal y operística de George Gershwin es un buen ejemplo de ello.

Así pues, la investigación del cine musical desde el punto de vista estilístico revela la combinación de diversos caracteres músico-culturales:

- Música *folk* occidental, especialmente rusa, ya que era el país del que procedían muchos compositores del momento.
- Música norteamericana, tanto de los núcleos urbanos (marchas militares, *ragtime*, *cakewalk*) como de zonas rurales del sur: (*Blues*, *gospel*).
- Música europea “clásica” o de concierto: opereta y música sinfónica.

Ejemplo de la deuda que tiene el cine musical americano con la diversidad estilística es *Meet me in St Louis*. La acción está situada a principios del siglo XX y contiene dos canciones que representan dicha diversidad: “Meet Me in St Louis”, es el típico vals de opereta, mientras que “Under The Bamboo Tree”, con su ritmo de *cakewalk*, es deudora de los *minstrels shows* y otros espectáculos de vodevil.

Esta riqueza estilística es utilizada en muchas ocasiones como un modo de retratar una situación o un carácter determinados. Por ejemplo, en *Silk Stockings*, las diversas formas de ser de los protagonistas tienen su equivalente musical: el

occidental Steve está asociado al estilo sincopado y jazzístico típicamente americano, mientras que Ninochtka y los enviados soviéticos se identifican con ritmos marcados y regulares. Es, en suma, la confrontación de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS trasladada al plano musical.

Por otro lado, la funcionalidad de los números musicales va cambiando con el paso del tiempo, condicionada por la búsqueda de una sensación de coherencia para el espectador. Hay una constante dualidad entre números de *show* y números integrados, imponiéndose poco a poco estos últimos. Igualmente, a medida que el género se va asentado, tiene lugar una tendencia manierista que combina los rasgos de ambos tipos en un solo número. Dicha tendencia será aún más acentuada una vez finalizado el período del musical clásico, en los *revival* de épocas más recientes.

El objetivo nº 2 hacía un recorrido por la escenografía de los musicales clásicos. Se ha podido observar cómo dicha escenografía se hace eco de las tendencias sociales y culturales predominantes en la época. Generalmente hay una fuerte tendencia al escapismo. En la época de la Gran Depresión (años 30) las películas presentan a personajes aparentemente reales que se mueven en lujosos e idealizados ambientes, en donde se muestran las últimas tendencias del *Art déco*.

Asimismo, este periodo recrea una estética del movimiento de masas heredada del cine expresionista alemán, si bien el cine de Hollywood elimina la alienante deshumanización de autores como Fritz Lang o Leni Riefenstahl, sustituyéndola por la presencia del individuo dentro del conjunto.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la progresiva generalización del Tecnicolor da lugar a una mayor riqueza escénica, unida a un cambio importante: en vez del entorno idealizado aunque pretendidamente realista de los años 30, la tendencia ahora es a presentar un mundo abiertamente fantasioso que no quiere confundirse con la realidad. Los sueños del protagonista o la presentación de un espectáculo son un excelente pretexto para todo tipo de extravagancias en los decorados. En este punto es donde se hace más evidente la importancia de la escenografía para la música: la aparición de ambientes idealizados, oníricos o

fantásticos permite que no resulte tan chocante para el espectador el hecho de que el actor se ponga de repente a cantar o a bailar. Esta es una importante alternativa a la torpe introducción de los números musicales como un espectáculo interpretado por los protagonistas, generalmente completamente desvinculado del argumento de la película.

Para exponer ordenadamente las conclusiones del núcleo central de este trabajo, es decir, los objetivos 3, 4 y 5, he optado por hacer un breve resumen cronológico de todo lo estudiado, haciendo notar en cada momento la evolución existente:

Los primeros musicales son extremadamente sencillos en cuanto a la inserción de números musicales: dejando aparte las revistas filmadas durante los últimos años 20, como *Whoopee* (1930) y similares, que no son sino una sucesión de actuaciones, los argumentos giran en torno a las dificultades de una compañía para montar un espectáculo. Las producciones de la Warner de los primeros años 30 son buena muestra de ello. Apenas hay música en estas películas, salvo los deslumbrantes números finales, resultado de los desvelos de los protagonistas para encontrar un productor, introducirse en el espectáculo, etc. El problema de la coherencia está solucionado: simplemente se nos presenta al final un espectáculo teatral real, que el público de la sala de cine contempla como lo hace el de la película. La diversidad estilística no es muy grande y se limita a alternar canciones modernas, sincopadas (por ejemplo, "42nd Street"), con aires de opereta, reservados sobre todo para recrear ambientes de ensueño y fantasiosos ballets (como sucede en "The Shadow Waltz").

La serie Astaire-Rogers producida por la RKO desde 1933 hasta el final de la década, conduce a un grado mayor de funcionalidad, así como a la búsqueda de estilos variados con un propósito concreto. A lo largo de toda la película aparecen números musicales y no solo al final. Algunos son números de *show* y otros son números integrados. La posible falta de coherencia para el espectador es salvada por la presencia de los mismos protagonistas, ya famosos por su habilidad para cantar y sobre todo bailar. De hecho, en todas las películas de la serie la intervención de otros personajes cantando es muy pequeña, a veces inexistente.

Los estilos musicales también son más variados. *Shall we Dance* es de especial interés en este sentido, pues el propio argumento se sustenta sobre la dualidad entre lo clásico y lo moderno, con lo cual tampoco hemos de ver como una casualidad que se encargara las canciones a Gershwin, único *songwriter* que alcanzó un lugar entre los compositores clásicos gracias a sus obras sinfónicas. La coherencia musical en estas producciones viene dada, por una parte, por el uso de arreglos de las canciones como música incidental; por otro lado, mediante la inserción de dos componentes tomados del musical teatral: la obertura y el *finale*. En la obertura se suceden citas a las canciones de la película. Asimismo, el *finale* consiste en la aparición de las principales canciones en formas diversas, como pueden ser arreglos instrumentales o breves fragmentos cantados de cada una.

La situación político-social de los años 40 conduce a la introducción de nuevos estilos, que se suman a los ya existentes. En primer lugar, el gusto por lo latino, ya presente en la década anterior, se hace más generalizado, tomando la música de influencia hispana como un modo más de representar los mundos exóticos e idealizados típicos del *fairy tale musical*. Dentro de los rasgos musicales del estilo latino, es destacable la sinuosidad melódica de Cole Porter, que asocia el amor apasionado a lo exótico; tópico que podemos rastrear en fuentes más antiguas, como sucede en la Habanera de *Carmen*, de Georges Bizet, con diseños melódicos similares.

Por otra parte, la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (1941), conduce a la creación del llamado *wartime musical*, en el que los argumentos de contenido patriótico sustentan la introducción de canciones de estilo militar (ritmos de marcha, melodías construidas sobre acordes desplegados, etc).

También desde este periodo es constatable un *revival* de canciones que ya en la década de los 40 son consideradas clásicos del género. Surgen así gran número de películas cuya música consiste en canciones de los años 20 y 30: *Easter Parade* (1948), *An American in Paris* (1951), *Singin' in the Rain* (1952), *Funny Face* (1957), etc. Este repertorio es reinterpretado conforme al gusto contemporáneo, unas veces desvirtuándolo (como "Clap' Yo Hands" en *Funny Face*) y otras mejorándolo (por ejemplo: "Singin' In The Rain" en la película del mismo nombre). Algunos

songwriters incluso escriben nuevas canciones recurriendo a la auto cita (por ejemplo: Irving Berlin en “Steppin’ Out With My Baby”, de *Easter Parade* [1948], muy similar a “Puttin’ On The Ritz” [1930]). Estas décadas constituyen un período de madurez para los grandes *songwriters*, que hacen un *tour de force* estilístico en muchas de sus producciones: Cole Porter recurre al teatro dentro del teatro en *Kiss me Kate*, asociando estilos musicales diferentes a cada plano dramático; Irving Berlin, en *Annie get your Gun*, hace que la protagonista evolucione a lo largo de la obra no sólo a nivel cultural, sino también musical, pasando de cantar temas simples a interpretar ritmos sincopados.

En cuanto a la funcionalidad, desde los años 40 coexisten los *show musicals* más predecibles (*Easter Parade*, *Blue Skies*), con producciones que distorsionan los límites entre número de *show* y número integrado, dando mayor riqueza al conjunto. En este sentido es especialmente destacable la película *Holiday Inn*.

Según va avanzando la década y también en los años 50, se busca cada vez con más frecuencia una estructuración musical unitaria de las películas, tomando una canción como *leitmotiv* (*Night and Day*, *The Band Wagon*) o planificando una estructura simétrica (el número “Broadway Rhythm” en *Singin’ in the Rain*, *Can can*, *Till the Clouds roll by*).

Al comparar las adaptaciones de obras teatrales a la pantalla, se observa la frecuente adaptación o supresión de estrofas de algunas canciones, especialmente en los musicales de Cole Porter, cuyo frecuentemente escandaloso contenido chocaba con las directrices éticas del código Hays. El renovado interés por este compositor durante los años 40, especialmente desde su resurgir en Broadway con *Kiss me Kate* (1948), da lugar a que los productores cinematográficos vean en sus musicales una fuente de ingresos, aunque sin dejar de lado la moralidad vigente.

El objetivo nº 6 planteaba la pervivencia de los rasgos del musical clásico en épocas posteriores. Las películas y series de televisión de las últimas décadas recrean números musicales antiguos o presentan nuevos temas al estilo

tradicional. Al hacerlo, enriquecen o modifican el sentido original adaptándolo a los gustos de la época presente, tal y como sucedía en los *revival* de los años 40 y 50. En general se observa que las audiencias del periodo posterior al musical clásico identifican los rasgos escénico-musicales del periodo con la abundancia, la frivolidad y la despreocupación. Por ejemplo:

- Andrew Lloyd Webber compone “King Herod’s Song” en estilo *ragtime*, único en todo el musical *Jesus Christ Superstar*, para mostrar la frivolidad de la decadente corte de un rey títere.
- *Evil under the Sun* utiliza música incidental de Cole Porter durante toda una película que sitúa la acción en una isla en donde se encuentran de vacaciones miembros de alta sociedad. Las canciones, presentadas en arreglos instrumentales, no están colocadas al azar, sino que cada una de ellas hace la función de un *leitmotiv*, asociado a determinados acciones o personajes.
- Kenneth Branagh selecciona repertorio de Berlin, Gershwin, Porter y Kern para *Love’s Labour’s Lost*, una comedia galante de Shakespeare reubicada a finales de los años 30.

Musicales al estilo de los años 50 como *An American in Paris*, que es una recopilación de canciones de Gershwin en un nuevo contexto, también tienen lugar en la época actual, como sucede con *De-Lovely*, el *biopic* de Cole Porter que reutiliza las canciones más famosas del compositor. La mayoría de las canciones de esta película han sido introducidas como números de *show*, opción que los hace más coherentes para el espectador actual. Sin embargo, no se reduce a convertir la película en una especie de revista de variedades con una actuación tras otra, sino que las canciones, aunque interpretadas en un escenario, están conectadas con lo que sucede en el argumento, tal y como sucede sesenta años antes en *Holiday Inn*.

He querido apuntar algunos significados de esta recreación de los antiguos estilos, así como la diversidad de contextos y los cambios experimentados por los números musicales en un entorno diferente. Dentro de esta tesis puede haber muchos puntos que algunos consideren susceptibles de un estudio más profundo, pero en cualquier caso, he aportado un método de análisis para el cine o el teatro musicales sustentado en dos bloques:

- ∞ Búsqueda de estilos diversos y su relación con el argumento.
- ∞ Funcionalidad o justificación de los números musicales.

Esta deducción de un análisis no figuraba como uno de los objetivos a conseguir, pero se obtiene a posteriori, al hacer una semblanza de todo el trabajo realizado, por lo que considero importante reflejarla en las conclusiones.

Finalmente, como ya dije en la introducción a los objetivos de esta tesis, propongo un enfoque del cine musical desde el punto de vista de la música en sí, aspecto que habitualmente se considera secundario en los estudios sobre el género, más centrados en aspectos cinematográficos o sociológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Woody:
 - *Balas sobre Broadway*. Barcelona, Col. Fábula, Tusquets Editores, 1998
 - *Manhattan*. Barcelona, Col. Fábula, Tusquets Editores, 1999.

- ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

- ANONIMO: "What? Color in the movies again?" *Fortune Magazine*, October, 1934. [consultada el 23 de mayo de 2008]

- ANDRÉS BAYLÓN, Sergio de:
 - "Gershwin va a Hollywood" en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, (ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 353-366.

 - "En los límites de la extravagancia. El rock en el cine musical (1970-1975)" en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 521-540.

 - "¡Glorioso Technicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido Estereofónico!: Cole Porter y el cine", en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 475-494.

- BERLIN, Irving: *Annie Get your Gun. 1999 Broadway Revival*. New York, Rodgers and Hammerstein Theatre Library, 1999.

- BERLIN, Irving: *Call me Madam*, New York, Irving Berlin Music Corporation, 1952.

- BERLIN, Irving: *Movie Songs*. Milwaukee: Hal Leonard, 1991.
- BRION, Patrick and GILSON, Rene: "Busby Berkeley interviewed", *Cahiers du Cinema* #174, January, 1966.
- BORODIN, Alexander: *Cuarteto de cuerda nº 2*, Leipzig, Ernst Eulenburg, (ca.1920), reimp, Mineola, Dover Publications, 1994.
- BORODIN, Alexander: *Le Prince Igor*, Leipzig: M.P. Belaieff, 1888.
- *Broadway, el musical americano* [DVD], Valladolid, Divisa Home Video, 2006.
- BUELOW, Georges: "Rhetoric and Music", en SADIE, Stanley and TYRRELL, John: *New Grove Dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 2001.
- CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997.
- DeMILLE, Cecil B: *Autobiography*. New Jersey: Ed. by Donald Hayne, Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, 1959.
- DePAUL, Gene and MERCER, Johnny: *Seven Brides for Seven Brothers*, Conductor's Score, MTI, New York (s.f.)
- DUNCAN, Alastair: *El Art Decó*, Ediciones Destino, 1994.
- EISNER, Lotte: *La pantalla demoniaca*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 1988.
- EVERETT, Walter: *The Beatles as musicians- Revolver through the Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- EVERETT, William A., LAIRD, Paul R. (eds.): *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- EWEN, David: *George Gershwin, un viaje a lo sublime*. Madrid, Mondadori (Colección Mondadori Biografía), 1988.
- FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*. Madrid, Edita Verdoux, 1992.
- FONTE, Jorge: *Woody Allen*. Madrid, Cátedra, Signo e imagen, Colección Cineastas, 1998.
- FURIA, Philipp: *Irving Berlin- A life in song*. New York, Schirmer Books, 1998.
- GERSHWIN, George: *An American in Paris (an orchestral tone poem)*, Piano solo transcribed by William Daly, (s.l.) WB Music Corp, 1929.
- GERSHWIN, George: *An American in Paris, Full Score*, ed. by Jancsovcics Antal, Editio Musica Budapest, (s.f.)
- GERSHWIN, George: *Rediscovered Gershwin*. New Jersey, Warner Bros. Publications Inc., 1991.
- GERSHWIN, Ira; BOLTON, Guy; THOMPSON, Fred: *Lady be good*, Venezia, Fondazione teatro La Fenice di Venezia, 2000.
- GERSHWIN, George and Ira: *Girl Crazy, Vocal score*. New York, New World Music Corp., 1954.
- GERSHWIN, George. *Lady be good, Conductor's Score*, ms.
- GERSHWIN, George and Ira: *Girl Crazy*. Grabación Sonora. Elektra Nonesuch-Roxbury Recordings, 1990. En la carátula, artículos de Miles Kreuger, Edward Jablonsky, Jon Alan Conrad, Tommy Krasker, Robert Kimball, Richard M. Sudhalter, Lee Davis.

- GERSHWIN, George and Ira: *Strike up the band*. Grabación Sonora, Elektra Nonesuch-Roxbury Recordings, 1991.
- GERSHWIN, George and Ira: *Strike up the Band*. New York, Vocal score prepared and edited by Steven D. Bowen, 1990.
- GILBERT, W.S: *The Savoy Operas. The complete text of Gilbert & Sullivan operas, 1875-1896*. Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 1994.
- HEMMING, Roy: *The Melody lingers on. The great songwriters and their movie musicals*. New York, Newmarket Press, 1999.
- HERB BROWN, Nacio & FREED, Arthur: *Singin' in the rain*, piano conductor score, CBS songs, New York (s.f.)
- HERTSGAARD, Mark: *Los Beatles-Un día en la vida*, Barcelona, Reservoir Books, Mondadori, 1995.
- HOFFMANN, E.T.A & WARE LOCKE, Arthur: "Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note", *The Musical Quarterly* , Vol. 3, No. 1 (Jan., 1917), pp. 123-133, Published by: Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/738009>.
- JACOBS, Jim and CASEY, Warren. *Grease* [1972]. Vocal score, Milwaukee, Hal Leonard, 2000.
- JENKINS, Philipp: *Breve historia de los Estados Unidos*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- JONES, Robert: *The First Booke of Songes or Ayres of foure parts with Tableture for the Lute*, London, 1600.

- KALMUS, Herbert: "Technicolor adventures in Cinemaland" SMPE Journal, 1938.
- KENRICK, John. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film*-
<http://www.musicals101.com> [Consultada entre abril de 2007 y febrero de 2011]
- KNAPP, Raymond. *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- KNAPP, Raymond. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler*. Barcelona, Paidós, 1995.
- KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós estética, 1989.
- LACK, Rusell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 1999.
- LAX, Eric: *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona, Lumen, Memorias y Biografías, 2008.
- LENNON, John: *Imagine*. London, Wise Publications, 1971.
- LLOYD WEBBER, Andrew and RICE, Tim: *Joseph and the amazing Technicolor Dreamcoat* [1969], Hal Leonard, The really useful group Ltd, 1994.
- LLOYD WEBBER, Andrew and RICE, Time. *Jesus Christ Superstar*, vocal score. Suffolk, Really Useful Group & Co. Ltd. (s.f.)
- LLOYD WEBBER, Andrew: *Love never dies* [2010], Really Useful Group, Ltd, 2010.

- *The Maine Music Box*- 2003 Fogler Library, University of Maine. All Rights Reserved, <http://mainemusicbox.library.umaine.edu/musicbox/index.asp>. [consultada entre abril de 2008 y noviembre de 2012]
- McBRIEN, William: *Cole Porter-Una biografía*. Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- McELHANEY, José: "Vincente Minnelli", *Senses of Cinema*, 2004. <http://www.sensesofcinema.com> [consultada en Octubre de 2008]
- MINNELLI, Vincente: *Recuerdo muy bien. Autobiografía*. Madrid, Libertarias, 1991
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos: "La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales", en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 705-776.
- MORLEY, Thomas: *The First Booke Of Ayres*, London, William Barley, 1600.
- MUNSÓ CABUS, Joan: *El cine musical de Hollywood* (2 vols). Barcelona, Film Ideal, 2000
- OLARTE MARTINEZ, Matilde: "La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *Nowadays musical?*", *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 495-520.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del s. XX*. Pamplona: Eunsa, 2002, pp. 151-79.
- PONTES LEÇA, Carlos: "Las metamorfosis del cine musical: Desde Busby Berkeley y Stanley Donen /Gene Kelly hasta Alain Resnais y Lars von Trier" en

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 463-474.
- PORTER, Cole: *Kiss me Kate*, Chappel & Co. Ltd. T.R. Harms Company, (s.f.)
 - PORTER Cole: *High Society*, vocal score. London, Warner Chappel Music Ltd.
 - PORTER, Cole: *Jubilee*, piano conductor score, ms.
 - PORTER, Cole: *Anything goes*. New York, piano conductor score, Tams-Witmark Music Library Inc, 1988.
 - *The Cole Porter Songbook*, foreword by Moss Hart, Simon and Schuster, New York, 1959.
 - PORTER, Cole: *Can-can*, conductor's score (s.f.), (s.e.)
 - RAVENSCROFT, Thomas:
 - *Deuteromelia, Or The Second part of Musicks melodie*, London, Thomas Adams, 1609.
 - *Melismata. Mvsicall Phansies. Fitting the Covrt, Citie, and Covntrey Hvmovrs*, London, William Stansby, 1611.
 - SALA, Massimiliano (ed.). *From Stage to Screen. Musical Films in Europe and United States (1927-1960)*. Lucca, Brepols, Turnhout, 2012.
 - SÁNCHEZ, Leo: *Lunas de papel y polvo de estrellas-Compositores y letristas en la edad de oro del musical*. Lleida: Editorial Milenio, 2005.
 - SCHATZ, Thomas: *Hollywood genres. Formules, filmmaking and the studio system*, Boston, McGraw-Hill Corp, 1981.

- SHARP, Cecil J: *English folk songs, collected and arranged with pianoforte accompaniment by Cecil J. Sharp*, London, Novello, 1916.
- SHAW FAULKNER, Anne: "Does Jazz put the sin in syncopation?" - *Ladies Home Journal*, August 1921, pp. 16-34.
<http://faculty.pittstate.edu/~knichols/syncopate.html> [consultada el 13 de diciembre de 2008]
- VAN DE LEMME, ARIE: *Art Decó*, Madrid: Ed. Ágata, 1997.
- V.V.A.A: *Historia general del cine*, vol VIII: EEUU (1932-1955). Coord. Por Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1996.
- V.V.A.A: *The Original Legal Musician Fake Book. Broadway*, Miami Beach Hansen House, 1978.
- V.V.A.A: *The Twenties- 70 years of popular music*, Essex, International music publications, 1985.
- WAGNER, Richard: Beethovens "Heroische Symphonie". Programa de mano para un concierto en Zúrich, 25.2.1851. *Escritos y confesiones*, Barcelona, 1975. Trad. de Ramón Ibero. <http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/486-la-sinfonia-heroica-de-beethoven> [consultada el 3 de marzo de 2007]
- WELLES PAGE, Ellen: "A Flapper's appeal to parents"- *Outlook Magazine*, December, 6, 1922.
<http://www.lib.washington.edu/subject/History/BI/hist498-poiger/flapper2.pdf> [consultada el 4 de julio de 2008]

-
- WODEHOUSE, P. G: *Damsel in distress*
<http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/dmsnd11.txt> [consultada el 9 de diciembre de 2001]

 - WOOD, Ean: *George Gershwin: his life and music*. London, Sanctuary published limited, 1996.

 - WRIGHT, Robert and FORREST, George. *Kismet, a musical Arabian Night*, vocal score. New York: Cherry Lane Music Co. Inc. (s.f.)

 - *Time Magazine*, New York, (1923-), <http://www.time.com/time/magazine>: [consultada entre octubre de 2008 y febrero de 2010]
 - “Quarter century”(artículo sobre Irving Berlin)- Lunes, 28 de mayo de 1934.
 - “Millworkers” (artículo sobre los principales *songwriters*)-Lunes, 23 de marzo de 1936
 - “Porter on Panama”- Lunes, 28 de octubre de 1940.
 - “The Professional Amateur” (artículo sobre Cole Porter)- Lunes, 31 de enero de 1949.
 - “The New Pictures”:
 - ✓ “King of Jazz”- Lunes, 12 de mayo de 1930.
 - ✓ “Song of the Flame”-Lunes, 19 de mayo de 1930.
 - ✓ “Madam Satan”- Lunes, 20 de octubre de 1930.
 - ✓ “Delicious”- Lunes, 4 de enero de 1932.
 - ✓ “Top Hat”- Lunes, 9 de septiembre de 1935.
 - ✓ “Anything goes”-Lunes, 3 de febrero de 1936.
 - ✓ “Follow the Fleet”- Lunes, 2 de marzo de 1936.
 - ✓ “Born to dance”- Lunes, 7 de diciembre de 1936.
 - ✓ “On the Avenue”- Lunes, 15 de febrero de 1937.
 - ✓ “Shall we dance”- Lunes, 10 de mayo de 1937.
 - ✓ “Damsel in distress”- Lunes, 6 de diciembre de 1937.

- ✓ “Rosalie”- Lunes, 3 de enero de 1938.
 - ✓ “The Goldwyn Follies”- Lunes, 7 de febrero de 1938.
 - ✓ “Broadway Melody of 1940”- Lunes, 4 de marzo de 1940.
 - ✓ “Holiday Inn”- Lunes, 31 de agosto de 1942.
 - ✓ “Du Barry was a lady”- Lunes, 31 de mayo de 1943.
 - ✓ “The Shocking Miss Pilgrim”- Lunes, 17 de febrero de 1947.
 - ✓ “The Pirate”- Lunes, 21 de junio de 1948.
 - ✓ “Kiss me Kate”- Lunes, 16 de noviembre de 1953.
 - ✓ “Anything goes”- Lunes, 2 de abril de 1956.
 - ✓ “Silk Stockings”- Lunes, 15 de julio de 1957.
 - ✓ “Les Girls”- Lunes, 14 de octubre de 1957.
 - ✓ “Can can”- Lunes, 21 de marzo de 1960.
-
- “New Musical in Manhattan”:
 - ✓ “Leave it to me”- Lunes, 21 de noviembre de 1938.
 - ✓ “Kiss me Kate”- Lunes, 10 de enero de 1949.
 - ✓ “Can can”- Lunes, 18 de mayo de 1953.
 - ✓ “Silk Stockings”- Lunes, 7 de marzo de 1955.
 - ✓ “High Society”- Lunes, 6 de agosto de 1956.

CORPUS DE PELÍCULAS

A continuación incluyo una relación de las películas que he utilizado para este trabajo, incluyendo una breve ficha técnica con el nombre del director, guionistas, principales intérpretes y sobre todo, una relación de las canciones utilizadas en cada una. La información está tomada de www.imdb.com, matizada por mis propias observaciones en el caso de encontrar alguna contradicción entre lo contenido en dicha página web y lo que encuentro al ver la película. Asimismo, incluyo entre corchetes el título con que se estrenó la película en España. Si no figura título en español es, o bien porque el original es igual al utilizado en España, o bien porque no llegó a estrenarse en nuestro país.

AÑOS 20-30

The Jazz singer (1927). [El cantor de Jazz]

Dirección: Alan Crosland; **Guión:** Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth. **Intérpretes:** Al Jolson (Jakie Rabinowitz), May McAvoy (Mary Dale), Warner Oland (The Cantor). **Canciones:** "My Gal Sal"(1905)(Paul Dresser). Interpretada por Robert Gordon; "Waiting for the Robert E. Lee" (1912) (Lewis F. Muir y L. Wolfe Gilbert) interpretada por Robert Gordon; "Dirty Hands, Dirty Face"(1923) (James V. Monaco y Edgar Leslie, Grant Clarke y Al Jolson) interpretada por Al Jolson; "Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye!)" (1922) (Dan Russo, Ernie Erdman y Gus Kahn) interpretada por Al Jolson; "Blue Skies"(1926)(Irving Berlin) interpretada por Al Jolson; "Mother of Mine, I Still Have You"(1927) (Louis Silvers y Grant Clarke) interpretada por Al Jolson; "My Mammy"(1918) (Walter Donaldson, Sam Lewis y Joe Young) interpretada por Al Jolson.

Animal Crackers (1930) [El conflicto de los Marx]

Dirección: Victor Heerman; **Guión:** George S. Kaufman, Morrie Ryskind, Bert Kalmar, Harry Ruby, Morrie Ryskind. **Intérpretes:** Groucho Marx (Captain Jeffrey Spaulding), Harpo Marx (The Professor), Chico Marx (Signor Emanuel Ravelli), Zeppo Marx(Horatio Jamison), Lillian Roth (Arabella Rittenhouse). **Canciones** (compuestas por Harry Ruby y Bert Kalmar): "You Must Do Your Best Tonight", interpretada por Robert Greig and The Music Masters; "I Represent", interpretada por Zeppo Marx and Chorus; "Hello, I Must Be Going", interpretada por Groucho Marx, Margaret Dumont y el coro; "Hooray for Captain Spaulding", interpretada por Groucho Marx, Zeppo

Marx, Margaret Dumont y el coro; "Why Am I So Romantic?", interpretada por Lillian Roth y Hal Thompson; "I'm Daffy Over You" (Chico Marx y Sol Violinsky) Interpretada por Chico Marx al piano; "Silver Threads Among the Gold"(1873) (H.P. Danks) interpretada por Chico Marx al piano; "My Old Kentucky Home" (1852) (Stephen Foster) interpretada a cappella por Chico Marx, Groucho Marx y Zeppo Marx.

Madam Satan (1930)

Dirección: Cecil B. DeMille; **Guión:** Jeanie Macpherson, Gladys Unger y Elsie Janis. **Intérpretes:** Kay Johnson (Angela Brooks), Reginald Denny (Bob Brooks), Lillian Roth (Trixie), Roland Young (Jimmy Wade). **Canciones:** "The Cat Walk" (Herbert Stothart y Clifford Grey) Interpretada por los invitados a la fiesta del zeppelin; "Auction Number" (Jack King y Elsie Janis) interpretada por Roland Young; "Meet Madam" (Herbert Stothart y Clifford Grey) Interpretada por Kay Johnson y los invitados; "Ballet Mécanique" (Herbert Stothart); "All I Know Is You're in My Arms" (Jack King y Elsie Janis) Interpretada por Reginald Denny y Kay Johnson; "Low Down" (Jack King y Elsie Janis) Interpretada por Lillian Roth; "We're Going Somewhere" (Herbert Stothart y Clifford Grey), interpretada por los invitados a la fiesta del zeppelin.

Lord Byron of Broadway (1930)

Dirección: Harry Beaumont y William Nigh. **Guión:** Nell Martin, Crane Wilbur y Willard Mack. **Intérpretes:** Charles Kaley (Roy), Ethelind Terry (Ardis), Marion Shilling (Nancy), Cliff Edwards(Joe). **Canciones:** "A Bundle of Love Letters" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Charles Kaley; "The Japanese Sandman" (Richard A. Whiting y Ray Egan), interpretada por Cliff Edwards; "The Doll Dance" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), bailada por Rita Flynn y Hazel Craven; "Blue Daughter of Heaven" (Dimitri Tiomkin y Ray Egan) interpretada por James Burroughs y el ballet de Albertina Rasch; "Should I?" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Charles Kaley; "The Woman in the Shoe" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Ethelind Terry; "Old Pal, Why Did You Leave Me?" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Charles Kaley y Benny Rubin; "Only Love Is Real" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Cliff Edwards; "You're the Bride and I'm the Groom" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed) interpretada por Charles Kaley;

The King of Jazz (1930) [El rey del Jazz]

Dirección: John Murray Anderson y Pál Fejös. **Guión:** Harry Ruskin y Charles MacArthur. **Canciones:** "Rhapsody in Blue"(George Gershwin) interpretada por Paul Whiteman Orchestra - Roy Bargy (piano); "Music Has Charms" (Milton Ager y Jack Yellen) interpretada por Bing Crosby y Paul Whiteman Orchestra"; "My Lord Delivered Daniel" (Tradicional), interpretada por Bing Crosby en

los dibujos animados; "The Streets of Cairo" (Tradicional) interpolada en "Music Has Charms"; "Ragamuffin Romeo" (Mabel Wayne y Harry DeCosta), interpretada por: Paul Whiteman Orchestra y interpretada por Jeanie Lang and George Chiles; "Hot Lips" (Henry Busse, Henry Lange y Lou Davis), interpretada por Harry Goldfield (trompeta); "Wild Cat" (Joe Venuti y Eddie Lang), interpretada por Joe Venuti (violin) y Eddie Lang (guitarra); "Piccolo Pete" (Phil Baxter), interpretada por Roy "Red" Maier (piccolo); "Caprice Viennois, Op. 2" (Fritz Kreisler), interpretada por el sextet de cuerdas : Kurt Dieterle, Matty Malneck, John Bouman, Joe Venuti, Ted Bacon y Otto Landau; "Tambourin Chinoise, Op. 3"(Fritz Kreisler) interpretada por el sextet de cuerdas : Kurt Dieterle, Matty Malneck, John Bouman, Joe Venuti, Ted Bacon y Otto Landau; "Nola" (Felix Arndt) interpretada por Roy Bary (piano), Chester Hazlett (clarinete) y Wilbur Hall (trombón); "Linger Awhile" (Vincent Rose y Harry Owens), interpretada por Mike Pingatore (banjo); "My Bridal Veil" (Milton Ager, John Murray Anderson y Jack Yellen) interpretada por Jeanette Loff y la Paul Whiteman Orchestra; "Long, Long Ago"(Thomas Haynes Bayley); "Mississippi Mud" (Harry Barris y James Cavanaugh), interpretada por The Rhythm Boys; "So the Bluebirds and the Blackbirds Got Together" (Harry Barris y Billy Moll), interpretada por The Rhythm Boys; "It Happened in Monterey" (Mabel Wayne y Billy Rose), interpretada por John Boles y Jeanette Loff; "La Paloma" (Sebastián Yradier), interpretada por Nancy Torres; "Old Black Joe" (Stephen Foster), interpretada por la Paul Whiteman Orchestra; "Oh, How I'd Love to Own a Fish Store" (Al Koppell y Billy Stone), interpretada por Jack White y la Paul Whiteman Orchestra; "The Stars and Stripes Forever" (John Philip Sousa), interpretada por la Paul Whiteman Orchestra; "Semper Fidelis" (John Philip Sousa), interpretada por la Paul Whiteman Orchestra; "There's a Long, Long Trail" (Zo Elliott), interpretada por la Paul Whiteman Orchestra; "A Bench in the Park" (Milton Ager y Jack Yellen), interpretada por Stanley Smith y Jeanette Loff; "Happy Feet" (Milton Ager y Jack Yellen), interpretada por The Rhythm Boys y The Sisters G.; "I Like to Do Things for You" (Milton Ager y Jack Yellen), interpretada por Jeanie Lang, Grace Hayes, William Kent, Nell O'Day y The Tommy Atkins Sextette; "Has Anybody Seen Our Nellie?" (Milton Ager y Jack Yellen); "Song of the Dawn" (Milton Ager y Jack Yellen), interpretada John Boles y el coro.

Song of the Flame (1930)

Dirección: Alan Crosland; **Guión:** Oscar Hammerstein II; Otto A. Harbach; Gordon Rigby. **Intérpretes:** Alexander Gray (Prince Volodya), Bernice Claire (Aniuta, The Flame), Noah Beery (Konstantin), Alice Gentle (Natasha), Bert Roach (Conde Boris). Canciones: "The Cossack Love Song" (George Gershwin, Herbert Stothart, Oscar Hammerstein II y Otto A. Harbach), interpretada por Alexander Gray y Bernice Claire; "Song of the Flame" (George Gershwin, Herbert Stothart, Oscar Hammerstein II y Otto A. Harbach), interpretada por Bernice Clair y el coro; "Wander Away" (George Gershwin, Herbert Stothart, Oscar Hammerstein II y Otto A. Harbach) interpretada por Alice Gentle.

Delicious (1931) [Deliciosa]

Dirección: David Butler; **Guión:** Guy Bolton y Sonya Levien. **Intérpretes:** Janet Gaynor (Heather Gordon), Charles Farrell (Larry Beaumont), El Brendel (Chris Jansen), Raul Roulien (Sascha). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "Delishious", interpretada por Raul Roulien; "Welcome to the Melting Pot", interpretada por un coro masculino en la secuencia del sueño; "Somebody from somewhere", interpretada por Janet Gaynor; "Katinkitsha", interpretada por Mischa Auer y Manya Roberti; "Blah-blah-blah", interpretada por El Brendel y Manya Roberti; "Rhapsody in rivets", interpretada por Raul Roulien.

Gold Diggers of 1933 (1933) [Vampiresas 1933]

Dirección: Mervyn LeRoy. **Guión:** Erwin S. Gelsey, James Seymour, David Boehm, Ben Markson y Avery Hopwood. **Intérpretes:** Warren William (Lawrence), Joan Blondell (Carol), Aline MacMahon (Trixie), Ruby Keeler (Polly), Dick Powell (Brad), Guy Kibbee (Peabody), Ned Sparks (Barney), Ginger Rogers (Fay). **Canciones** (compuestas por Harry Warren y Al Dubin): "The Gold Diggers' Song (We're in the Money)", interpretada por Ginger Rogers y el coro; "Shadow Waltz", interpretada por Dick Powell, Ruby Keeler y el coro; "I've Got to Sing a Torch Song", interpretada por Dick Powell; "Pettin' in the Park", interpretada por Dick Powell, Ruby Keeler, Aline MacMahon, Billy Barty y el coro; "Remember My Forgotten Man", interpretada por Etta Moten, Joan Blondell (doblada por Marian Anderson) y el coro.

42nd Street (1933) [La calle 42]

Dirección: Lloyd Bacon. **Guión:** Rian James, James Seymour, Bradford Ropes, Whitney Bolton. **Intérpretes:** Warner Baxter (Julian Marsh), Bebe Daniels (Dorothy Brock), George Brent (Pat Denning), Ruby Keeler (Peggy Sawyer), Guy Kibbee (Abner Dillon), Una Merkel (Lorraine Fleming), Ginger Rogers (Ann 'Anytime Annie' Lowell), Ned Sparks (Barry), Dick Powell (Billy Lawler). **Canciones** (compuestas por Harry Warren y Al Dubin): "Forty-Second Street", interpretada por Ruby Keeler, Dick Powell y las coristas; "You're Getting to Be a Habit with Me", interpretada por Bebe Daniels; "It Must Be June", interpretada por Bebe Daniels, Dick Powell y las coristas; "Pretty Lady", número de danza; "Shuffle Off to Buffalo", interpretada por Ruby Keeler y Clarence Nordstrom y también por Ginger Rogers, Una Merkel y el coro; "Young and Healthy", interpretada por Dick Powell y las coristas.

Duck Soup (1933) [Sopa de Ganso]

Dirección: Leo McCarey. **Guión:** Bert Kalmar, Harry Ruby, Arthur Sheekman y Nat Perrin. **Intérpretes:** Groucho Marx (Rufus T. Firefly), Harpo Marx (Pinky), Chico Marx (Chicolini), Zeppo Marx (Bob Roland), Margaret Dumont (Mrs. Teasdale). **Canciones:** (compuestas por Harry Ruby y Bert Kalmar) "His Excellency Is Due", interpretada por Zeppo Marx y Margaret Dumont con el coro; "These Are the Laws of My Administration", interpretada por Groucho Marx y Margaret Dumont con el coro; "The Country's Going to War", interpretada por Groucho Marx, Chico Marx, Zeppo Marx, Harpo Marx y el coro. Incluye: "American Patrol" (F.W. Meacham), "Light Cavalry Overture" (Franz von Suppé), "Oh! Susanna" (Stephen Foster), "(I Wish I Was in) Dixie's Land" (Daniel Decatur Emmett); "Sylvania Hymn"; "Freedonia Hymn".

Flying down to Rio (1933) [Volando a Río]

Dirección: Thornton Freeland. **Guión:** Cyril Hume, H.W. Hanemann, Erwin S. Gelsey, Anne Caldwell y Lou Brock. **Intérpretes:** Dolores del Río (Belinha De Rezende), Gene Raymond (Roger Bond), Raul Roulien (Julio Rubeiro), Ginger Rogers (Honey Hale), Fred Astaire (Fred Ayres). **Canciones:** (compuestas por Vincent Youmans, Gus Kahn y Edward Eliscu) "Music Makes Me", interpretada por Ginger Rogers; "Carioca", interpretada por Alice Gentle, Movita y Etta Moten- danza interpretada por Fred Astaire, Ginger Rogers y el coro; "Orchids in the Moonlight", interpretada por Raul Roulien y bailada por Fred Astaire y Dolores del Río; "Flying Down to Rio", interpretada por Fred Astaire.

Footlight parade (1933) [Desfile de candilejas]

Dirección: Lloyd Bacon; **Guión:** Manuel Seff, James Seymour, Robert Lord y Peter Milne; **Canciones:** "Shanghai Lil" (Harry Warren y Al Dubin) interpretada por James Cagney, Ruby Keeler y el coro; "By a Waterfall" (Sammy Fain y Irving Kahal), interpretada por Dick Powell, Ruby Keeler y el coro; "Ah! The Moon Is Here" (Sammy Fain y Irving Kahal) interpretada por Frank McHugh y Dick Powell; "One Step Ahead of My Shadow" (Sammy Fain y Irving Kahal) interpretada por el coro; "Sittin' on a Back Yard Fence" (Sammy Fain y Irving Kahal) interpretada por Ruby Keeler, Billy Taft y el coro; "Honeymoon Hotel" (Harry Warren y Al Dubin), interpretada por Dick Powell, Ruby Keeler y el coro.

The Merry Widow (1934) [La viuda alegre]

Dirección: Ernst Lubitsch; **Guión:** Ernest Vajda, Samson Raphaelson, Viktor Léon, Leo Stein, Henri Meilhac, Lorenz Hart. **Intérpretes:** Maurice Chevalier (Danilo), Jeanette MacDonald (Sonia), Edward Everett Horton (embajador), Una Merkel (reina), George Barbier (rey). **Canciones** (compuestas por Franz Léhar y Lorenz Hart): "Girls, Girls, Girls", interpretada por Maurice Chevalier y el coro; "Vilia" interpretada por Jeanette MacDonald y Sterling Holloway (doblado por

Allen Rogers); "Tonight Will Teach Me to Forget", letra de Gus Kahn, interpretada por Jeanette MacDonald; "Maxim's" interpretada por Maurice Chevalier; "The Merry Widow Waltz" interpretada por Jeanette MacDonald; "If Widows Are Rich", interpretada por Jeanette MacDonald; "Melody of Laughter", interpretada por Jeanette MacDonald.

The Gay Divorcee (1934) [La alegre divorciada]

Dirección: Mark Sandrich; **Guión:** George Marion Jr., Dorothy Yost y Edward Kaufman. **Intérpretes:** Fred Astaire (Guy Holden), Ginger Rogers (Mimi Glossop), Alice Brady (Tía Hortensia), Edward Everett Horton (Egbert 'Pinky' Fitzgerald), Erik Rhodes (Rodolfo Tonetti), Eric Blore (camarero). **Canciones:** "Don't Let It Bother You" (Mack Gordon y Harry Revel), interpretada por Fred Astaire; "A Needle In a Haystack" (Con Conrad y Herb Magidson) interpretada por Fred Astaire; "Let's K-nock K-nees" (Mack Gordon y Harry Revel) interpretada por Betty Grable y Edward Everett Horton; "Night and Day" (Cole Porter) interpretada por Fred Astaire; "The Continental" (Con Conrad y Herb Magidson) interpretada por Fred Astaire, Ginger Rogers, Erik Rhodes y Lillian Miles.

Top Hat (1935) [Sombrero de copa]

Dirección: Mark Sandrich. **Guión:** Dwight Taylor y Allan Scott. **Intérpretes:** Fred Astaire (Jerry Travers); Ginger Rogers (Dale Tremont); Edward Everett Horton (Horace Hardwick); Erik Rhodes (Alberto Beddini); Eric Blore (Bates), Helen Broderick (Madge Hardwick). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "No Strings", interpretada por Fred Astaire, "Isn't This A Lovely Day (To Be Caught In The Rain)?", interpretada por Fred Astaire, "Top Hat, White Tie And Tails", interpretada por Fred Astaire, "Cheek To Cheek", interpretada por Fred Astaire, "The Piccolino"

Roberta (1935) [Roberta]

Dirección: William A. Seiter. **Guión:** Jerome Kern, Otto A. Harbach, Alice Duer Miller. **Intérpretes:** Irene Dunne (Stephanie), Fred Astaire (Huck), Ginger Rogers (Scharwenka), Randolph Scott (John). **Canciones** (compuestas por Jerome Kern, Otto Harbach y Dorothy Fields): "Let's Begin" interpretada por Fred Astaire y Candy Candido; "Russian Lullaby", interpretada por Irene Dunne; "I'll Be Hard to Handle", interpretada por Ginger Rogers; "Yesterdays", interpretada por Irene Dunne; "I Won't Dance", interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "Smoke Gets in Your Eyes" interpretada por Irene Dunne; "Lovely to Look At", interpretada por Irene Dunne, Fred Astaire y Ginger Rogers.

Follow the Fleet (1936) [Sigamos la flota]

Dirección: Mark Sandrich. **Guión:** Dwight Taylor, Allan Scott, Hubert Osborne. **Intérpretes:** Fred Astaire (Bake Baker), Ginger Rogers (Sherry Martin), Randolph Scott (Bilge Smith), Harriet Hilliard (Connie Martin). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "We saw the sea", interpretada por Fred Astaire y el coro; "Let yourself go"; "Get Thee behind me, Satan"; "I'd rather lead a band"; "But where are you?"; "I'm putting all my eggs in one basket", interpretada por Fred Astaire; "Let's face the music and dance", interpretada por Fred Astaire.

Swing Time (1936) [En alas de la danza]

Dirección: George Stevens. **Guión:** Howard Lindsay, Allan Scott, Erwin S. Gelsey. **Intérpretes:** Fred Astaire (Lucky Garnett), Ginger Rogers (Penny Carroll), Victor Moore (Pop Cardetti), Helen Broderick (Mabel Anderson), Eric Blore (Gordon). **Canciones** (Jerome Kern y Dorothy Fields): "Pick Yourself Up" interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "The Way You Look Tonight", interpretada por Fred Astaire, retomada por Georges Metaxa, Helen Broderick, Victor Moore, Fred Astaire y Ginger Rogers; "Waltz in Swing Time", bailado por Fred Astaire y Ginger Rogers; "A Fine Romance" interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; retomada por Georges Metaxa, Helen Broderick, Victor Moore, Fred Astaire, y Ginger Rogers; "Bojangles of Harlem" interpretada por Fred Astaire; "Never Gonna Dance" interpretada por Fred Astaire.

Born to dance (1936) [Nacida para la danza]

Dirección: Roy del Ruth. **Guión:** Jack McGowan, Sid Silvers, y B. G. De Sylva. **Intérpretes:** Eleanor Powell (Nora Paige), James Stewart (Ted Barker), Virginia Bruce (Lucy James), Una Merkel (Jenny Saks), Sid Silvers ("Gunny" Saks), Frances Langford ("Peppy" Turner). **Canciones** (Cole Porter): "Rolling Home", interpretada por el grupo; "Rap Tap on Wood" interpretada por Eleanor Powell (doblada siempre por Marjorie Lane), "Hey, Babe, Hey", interpretada por James Stewart y el grupo; "Entrance of Lucy James", interpretada por el coro; "Love Me, Love My Pekinese", interpretada por Virginia Bruce; "Easy to Love", interpretada por James Stewart; "I've Got You Under My Skin", interpretada por Virginia Bruce; "Swingin' the Jinx Away", interpretada por el conjunto.

The Great Ziegfeld (1936) [El gran Ziegfeld]

Dirección: Robert Z. Leonard. **Guión:** William Anthony McGuire. **Intérpretes:** William Powell (Florenz Ziegfeld Jr.), Myrna Loy (Billie Burke), Luise Rainer (Anna Held), Frank Morgan (Jack Billings), Fanny Brice (Ella misma), Virginia Bruce (Audrey Dane), Reginald Owen (Sampston), Ray Bolger (Él mismo). **Canciones:** "Harriet Hctor Ballet" (Con Conrad y Herb Magidson), interpretada por el coro; "Won't You Come and Play with Me" (Alfred Plumpton), interpretada por Luise Rainer; "It's Delightful to Be Married" (Vincent Scotto y Anna Held), interpretada por Luise Rainer; "If You

Knew Susie" (Joseph Meyer y Buddy G. DeSylva), interpretada por Buddy Doyle; "Shine On, Harvest Moon" (Nora Bayes y Jack Norworth), interpretada por el coro; "A Pretty Girl Is Like a Melody" (Irving Berlin) interpretada por Allan Jones y después por Virginia Bruce; "You Gotta Pull Strings" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por el coro; "She's a Follies Girl" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por Ray Bolger; "You" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por el coro; "You Never Looked So Beautiful" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por Virginia Bruce; "Yiddle on Your Fiddle" (Irving Berlin), interpretada por Fanny Brice; "Queen of the Jungle" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por Fanny Brice; "Mon homme (My Man)" (Maurice Yvain, Jacques Charles, Albert Willemetz y Channing Pollock), interpretada por Fanny Brice; "Look for the Silver Lining" (Jerome Kern y Buddy G. DeSylva), interpretada por William Powell, Robert Greig, William Demarest y Charles Trowbridge; "Ol' Man River" (Jerome Kern y Oscar Hammerstein II); "March of the Musketeers" (Rudolf Friml, Clifford Grey y P.G. Wodehouse), interpretada por el coro; "Makin' Whoopee" (Walter Donaldson y Gus Kahn); "Rio Rita" (Harry Tierney y Joseph McCarthy); "Tulip Time" (Dave Stamper y Gene Buck), "It's Been So Long" (Walter Donaldson y Harold Adamson); "Someone Loves You After All" (Harry Tierney y Joseph McCarthy).

On the Avenue (1937)

Dirección: Roy Del Ruth. **Guión:** Gene Markey, William M. Conselman, Irving Berlin, Eddie Cherkose. **Intérpretes:** Dick Powell (Gary Blake), Madeleine Carroll (Mimi Caraway), Alice Faye (Mona Merrick), The Ritz Brothers. **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "He Ain't Got Rhythm", interpretada por Alice Faye, The Ritz Brothers y el coro; "The Girl on the Police Gazette", interpretada por Dick Powell y un cuarteto vocal; "You're Laughing at Me", interpretada por Dick Powell; "This Year's Kisses" interpretada por Alice Faye; "I've Got My Love to Keep Me Warm", interpretada por Dick Powell y Alice Faye; "Slumming on Park Avenue", interpretada por Alice Faye, The Ritz Brothers y el coro.

Shall we Dance (1937) [Ritmo loco]

Dirección: Mark Sandrich. **Guión:** Allan Scott, Ernest Pagano, P.J. Wolfson. **Intérpretes:** Fred Astaire (Petrov), Ginger Rogers (Linda Keene), Edward Everett Horton (Jeffrey Baird), Eric Blore (Cecil Flintridge). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "Slap That Bass", interpretada por Fred Astaire y el conjunto; "They All Laughed", interpretada por Ginger Rogers; "(I've Got) Beginner's Luck", interpretada por Fred Astaire; "Walking the Dog" (instrumental), "Let's Call The Whole Thing Off", interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "They Can't Take That Away from Me" interpretada por Fred Astaire; "Shall We Dance?" interpretada por Fred Astaire.

A Damsel in Distress (1937) [Señorita en desgracia]

Dirección: George Stevens. **Guión:** P.G. Wodehouse, Ernest Pagano, S.K. Lauren **Intérpretes:** Fred Astaire (Jerry Halliday), George Burns (George), Gracie Allen (Gracie), Joan Fontaine (Lady Alyce Marshmorton). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "I Can't Be Bothered Now", interpretada por Fred Astaire; "The Jolly Tar and the Milkmaid", interpretada por Fred Astaire y los Madrigal Singers; "Put Me to the Test" (Instrumental), interpretada por Fred Astaire, George Burns y Gracie Allen; "Stiff Upper Lip", interpretada por Gracie Allen; "Things Are Looking Up", interpretada por Fred Astaire; "Sing of Spring", interpretada por los Madrigal Singers; "A Foggy Day", interpretada por Fred Astaire; "Nice Work If You Can Get It", interpretada por Betty Rone, Jan Duggan, Mary Dean, Fred Astaire y Pearl Amatore.

Carefree (1938) [Amanda]

Dirección: Mark Sandrich. **Guión:** Allan Scott, Ernest Pagano. **Intérpretes:** Fred Astaire (Tony Flagg), Ginger Rogers (Amanda Cooper), Ralph Bellamy (Stephen Arden), Luella Gear (Tía Cora). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "Since They Turned Loch Lomand into Swing", interpretada por Fred Astaire; "Carefree", interpretada por Fred Astaire; "I Used To Be Color Blind" interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "The Yam", interpretada por Ginger Rogers, Fred Astaire y el coro; "Change Partners", interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

The Wizard of Oz (1939) [El mago de Oz]

Dirección: Victor Fleming, George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman Taurog, King Vidor. **Guión:** Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, L. Frank Baum. **Intérpretes:** Judy Garland (Dorothy), Frank Morgan (Professor Marvel / Mago de Oz / Guardián / cochero), Ray Bolger ('Hunk' / Espantapájaros), Bert Lahr ('Zeke' / el León Cobarde), Jack Haley ('Hickory' / el Hombre de Hojalata), Billie Burke (Glinda), Margaret Hamilton (Miss Gulch / la Malvada Bruja del Oeste), Charley Grapewin (Tío Henry), Clara Blandick (Tía Em). **Canciones** (compuestas por Harold Arlen y E. Y. Harburg): "Over the Rainbow", interpretada por Judy Garland; "Munchkinland Medley: 'Come Out, Come Out, Wherever You Are', 'The House Began To Pitch', 'As Mayor of the Munchkin City', 'As Coroner, I Must Aver', 'Ding Dong The Witch is Dead', 'Lullaby League', 'Lollipop Guild' y 'We Welcome You to Munchkinland', interpretada por Judy Garland, Billie Burke y el coo; "Follow the Yellow Brick Road" interpretada por el coro; "You're Off to See the Wizard" / "We're off to see the Wizard", interpretada por el coro, Judy Garland, Ray Bolger, Buddy Elsen, Bert Lahr, Jack Haley; "If I Only Had a Brain" interpretada por Ray Bolger y Judy Garland; "If I Only Had a Heart" interpretada por Jack Haley; "If I Only Had the Nerve, interpretada por Bert Lahr; "Optimistic Voices", interpretada por el coro; "The Merry Old Land of Oz", interpretada por Frank Morgan, Judy Garland, Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr y el coro; "If I Were King of the Forest", interpretada por Bert Lahr, Judy Garland, Ray Bolger y Jack Haley.

AÑOS 40

The Broadway melody of 1940 (1940) [La nueva melodía de Broadway]

Dirección: Norman Taurog. **Guión:** Leon Gordon, George Oppenheimer, Jack McGowan, Dore Schary. **Intérpretes:** Fred Astaire (Johnny Brett), Eleanor Powell (Clare Bennett), George Murphy (King Shaw), Frank Morgan (Bob Casey). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Please Don't Monkey with Broadway", interpretada por Fred Astaire y George Murphy; "Between You and Me", interpretada por George Murphy y Eleanor Powell; "I've Got My Eyes on You", interpretada por Fred Astaire; "I Concentrate on You", interpretada por Fred Astaire y Eleanor Powell; "Begin the Beguine", interpretada por Carmen d'Antonio (doblada por Lois Hodnott) y el coro.

You'll never get rich (1941) [Desde aquel beso]

Dirección: Sidney Lanfield. **Guión:** Michael Fessier y Ernest Pagano. **Intérpretes:** Fred Astaire (Robert Curtis), Rita Hayworth (Sheila Winthrop), Robert Benchley (Martin Cortland). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Boogie Barcarolle", interpretada por Fred Astaire, Rita Hayworth y el coro; "Dream Dancing", interpretación instrumental en la sala de baile; "Shootin' the Works for Uncle Sam" interpretada Fred Astaire y el coro; "Since I Kissed My Baby Goodbye", interpretada por el cuarteto vocal; "March Milastaire (A-Stairable Rag)", interpretada por el cuarteto vocal; "So Near and Yet So Far", interpretada por Fred Astaire y Rita Hayworth; "The Wedding Cake Walk" interpretada por Martha Tilton, Fred Astaire, Rita Hayworth y el coro.

Ziegfeld Girl (1941) [Una chica Ziegfeld]

Dirección: Robert Z. Leonard y Busby Berkeley. **Guión:** Marguerite Roberts, Sonya Levien, William Anthony McGuire y Annalee Whitmore. **Intérpretes:** James Stewart (Gilbert Young), Judy Garland (Susan Gallagher), Hedy Lamarr (Sandra Kolter), Lana Turner (Sheila Regan), Tony Martin (Frank Merton), Charles Winniger ('Pop' Gallagher). **Canciones:** "You Never Looked So Beautiful" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por Judy Garland y el coro; "Minnie from Trinidad" (Roger Edens), interpretada por Judy Garland y el coro; "I'm Always Chasing Rainbows" (Harry Carroll y Joseph McCarthy), interpretada por Charles Winniger y Judy Garland; "Laugh? I Thought I'd Split My Sides" (Roger Edens), interpretada por Charles Winniger y Judy Garland; "You Stepped out of a Dream" (Nacio Herb Brown y Gus Kahn), interpretada por Tony Martin y el coro; "Whispering" (John y Malvin Schonberger), interpretada por un trío vocal en el salón de baile;

"Caribbean Love Song" (Roger Edens y Ralph Freed), interpretada por Tony Martin y el coro; "Mr. Gallagher and Mr. Shean" (Edward Gallagher y Al Shean), interpretada por Charles Winninger y Al Shean; "Ziegfeld Girls" (Roger Edens), interpretada por Judy Garland y el coro; "You Gotta Pull Strings" (Walter Donaldson y Harold Adamson), interpretada por Judy Garland y el coro.

You were never lovelier (1942) [Bailando nace el amor]

Dirección: William A. Seiter. **Guión:** Michael Fessier, Ernest Pagano y Delmer Daves. **Intérpretes:** Fred Astaire (Robert Davis), Rita Hayworth (Maria Acuña), Adolphe Menjou (Eduardo Acuña). **Canciones** (compuestas por Jerome Kern y Johnny Mercer): "You Were Never Lovelier" interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y interpretada por Fred Astaire; "Chiu, Chiu" (Nicanor Molinare), interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra; "Dearly Beloved" interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y interpretada por Fred Astaire; "Wedding in the Spring" interpretada por Leslie Brooks and Adele Mara; retomada por Xavier Cugat and His Orchestra y interpretada por Lina Romay y el coro; "Los Hijos de Buda" (Rafael Hernándezy Noro Morales), interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y Fred Astaire; "Bim Bam Bum" (Johnnie Camacho y Noro Morales), interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y Fred Astaire; "These Orchids" interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y interpretada por el conjunto de niños; "I'm Old Fashioned" interpretada por Rita Hayworth (doblada Nan Wynn) y Fred Astaire; "The Shorty George", interpretada por Xavier Cugat and His Orchestra y interpretada por Fred Astaire y Rita Hayworth.

Holiday Inn (1942)

Dirección: Mark Sandrich. **Guión:** Irving Berlin, Elmer Rice, Claude Binyon. **Intérpretes:** Bing Crosby (Jim Hardy), Fred Astaire (Ted Hanover), Marjorie Reynolds (Linda Mason), Virginia Dale (Lila Dixon). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "I'll Capture Your Heart Singing" interpretada por Fred Astaire, Bing Crosby y Virginia Dale; "Lazy" interpretada por Bing Crosby; "You're Easy to Dance With" interpretada por Fred Astaire y el coro; "White Christmas" interpretada por Bing Crosby y Marjorie Reynolds (doblada por Martha Mears); "Happy Holiday", interpretada por Bing Crosby, Marjorie Reynolds y el coro; "(Come To) Holiday Inn" interpretada por Bing Crosby y Marjorie Reynolds; "Let's Start the New Year Right", interpretada por Bing Crosby; "Abraham", interpretada por Bing Crosby, Marjorie Reynolds, el coro, Louise Beavers, Shelby Bacon y Joan Arnold; "Be Careful, It's My Heart", interpretada por Bing Crosby; "I Can't Tell a Lie", interpretada por Fred Astaire; "Easter Parade", interpretada por Bing Crosby; "Let's Say It with Firecrackers", interpretada por Fred Astaire y el coro; "Song of Freedom", interpretada por Bing Crosby; "I've Got) Plenty to Be Thankful For", interpretada por Bing Crosby.

Yankee Doodle Dandy (1942) [Yanqui dandy]

Dirección: Michael Curtiz. **Guión:** Robert Buckner, Edmund Joseph. **Intérpretes:** James Cagney (George M. Cohan), Joan Leslie (Mary), Walter Huston (Jerry Cohan), Richard Whorf (Sam Harris). **Canciones** (compuestas por George M. Cohan): "The Yankee Doodle Boy", interpretada por James Cagney; "Give My Regards to Broadway", interpretada por James Cagney y el coro; "Over There", interpretada por Frances Langford, James Cagney y el coro; "You're a Grand Old Flag", interpretada por James Cagney y el coro; "Mary's a Grand Old Name", interpretada por James Cagney y Joan Leslie; "Forty-Five Minutes from Broadway", interpretada por James Cagney; "So Long, Mary" interpretada por Irene Manning y el coro; "Off the Record" (Richard Rodgers y Lorenz Hart), interpretada por James Cagney; "Harrigan", interpretada por James Cagney y Joan Leslie; "I Was Born in Virginia", interpretada por James Cagney, Walter Huston, Rosemary DeCamp y Jeanne Cagney; "The Warmest Baby in the Bunch", interpretada por Joan Leslie; "Little Johnny Jones" (M.K. Jerome y Jack Scholl), interpretada por el coro; "Oh, You Wonderful Girl"; "Blue Skies, Gray Skies"; "The Belle of the Barbers' Ball"; "Like the Wandering Minstrel"; "Nellie Kelly, I Love You" interpretada por Frances Langford; "The Man Who Owns Broadway", interpretada por Frances Langford; "Molly Malone", interpretada por Frances Langford; "Billie", interpretada por Frances Langford; "Jeepers Creepers" (Harry Warren y Johnny Mercer), interpretada por Dick Chandlee, Joyce Horne, Joyce Reynolds y Charles Smith; "In a Kingdom of Our Own", interpretada por Frances Langford.

Girl Crazy (1943)

Dirección: Norman Taurog y Busby Berkeley (número "I Got Rhythm"). **Guión:** Fred F. Finklehoffe, Guy Bolton y Jack McGowan. **Intérpretes:** Mickey Rooney (Danny Churchill, Jr.), Judy Garland (Ginger Gray), Gil Stratton (Bud Livermore), Robert E. Strickland (Henry Lathrop). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "Treat Me Rough" interpretada por June Allyson, Mickey Rooney, The Music Maids, The Stafford Sisters y Tommy Dorsey & His Orchestra ; "Could You Use Me?" , interpretada por Judy Garland y Mickey Rooney ; "Bidin' My Time" interpretada por Judy Garland y el coro; "Embraceable You" , interpretada por Judy Garland y el coro; "But Not for Me" , interpretada por Judy Garland ; "Fascinating Rhythm" , interpretada por Tommy Dorsey & His Orchestra, con Tommy Dorsey al trombón y Mickey Rooney al piano (doblado por Arthur Schutt) ; "Sam and Delilah" , interpretada por Tommy Dorsey & His Orchestra ; "Barbary Coast" , interpretada por Tommy Dorsey & His Orchestra ; "Boy! What Love Has Done to Me!" , interpretada por Tommy Dorsey & His Orchestra ; "I Got Rhythm" , interpretada por Judy Garland, Mickey Rooney, el coro y Tommy Dorsey & His Orchestra.

This is the Army (1943)

Dirección: Michael Curtiz. **Guión:** Casey Robinson, Claude Binyon, Irving Berlin. **Intérpretes:** George Murphy (Jerry Jones), Joan Leslie (Eileen Dibble), George Tobias (Maxie Twardofsky), Alan Hale (Sgt. McGee), Charles Butterworth (Eddie Dibble), Dolores Costello (Mrs. Davidson), Una Merkel (Rose Dibble), Stanley Ridges (Maj. John B. Davidson). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "It's Your Country and My Country", interpretada por Gertrude Niesen; "My Sweetie", interpretada por George Murphy; "Poor Little Me, I'm on KP", interpretada por George Tobias; "We're on Our Way to France", interpretada por George Murphy y el coro; "God Bless America", interpretada por Kate Smith y el coro; "What Does He Look Like", interpretada por Frances Langford; "This Is the Army, Mr Jones", interpretada por Sydney Robin, William Roerick, Henry Jones y el coro; "I'm Getting Tired So I Can Sleep", interpretada por James Burrell y el coro; "Mandy", interpretada por Ralph Magelssen y el coro; "The Army's Made a Man Out of Me", interpretada por Ezra Stone, Julie Oshins, Philip Truex y el coro; "Ladies of the Chorus", interpretada por Alan Hale y el coro; "That's What the Well-Dressed Man in Harlem Will Wear", interpretada por James Cross y el coro; "How About a Cheer for the Navy", interpretada por el coro; "I Left My Heart at the Stage Door Canteen", interpretada por Earl Oxford; "With My Head in the Clouds", interpretada por Robert Shanley y el coro; "American Eagles", interpretada por Robert Shanley y el coro; "Oh, How I Hate to Get Up in the Morning", interpretada por Irving Berlin, George Murphy, George Tobias, Charles Butterworth y el coro; "This Time", interpretada por Robert Shanley y el coro; "Alexander's Ragtime Band", interpretada por George Murphy y el coro; "Hostesses of the Stage Door Canteen", interpretada por el coro; "Good-Bye France", interpretada por el coro; "I Can Always Find a Little Sunshine in the Y.M.C.A.", interpretada por el coro.

Meet me in St. Louis (1944) [Cita en San Luis]

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe, Sally Benson. **Intérpretes:** Judy Garland (Esther Smith), Margaret O'Brien ('Tootie' Smith), Mary Astor (Mrs. Anna Smith), Lucille Bremer (Rose Smith), Leon Ames (Mr. Alonzo Smith), Tom Drake (John Truett). **Canciones:** "The Trolley Song" (Hugh Martin Ralph Blane), interpretada por Judy Garland y el coro; "The Boy Next Door" (Hugh Martin Ralph Blane), interpretada por Judy Garland; "Skip to My Lou" (Hugh Martin Ralph Blane), interpretada por Judy Garland, Lucille Bremer, Henry H. Daniels Jr.; "Have Yourself a Merry Little Christmas" (Hugh Martin Ralph Blane), interpretada por Judy Garland; "Meet Me in St. Louis, Louis" (Kerry Mills y Andrew Sterling), interpretada por Joan Carroll, Harry Davenport y más adelante por Judy Garland, Lucille Bremer, Henry H. Daniels Jr. y el coro; "Under the Bamboo Tree" (Rosamond Johnson y Bob Cole), interpretada por Judy Garland y Margaret O'Brien; "Over the Bannister" (Ralph Blane y Hugh Martin), interpretada por Judy Garland; "You and I" (Nacio Herb Brown y Arthur Freed), interpretada por Mary Astor y Leon Ames

(doblados por Arthur Freed y Denny Markas).

Cover Girl (1944) [Las modelos]

Dirección: Charles Vidor. **Guión:** Virginia Van Upp, Marion Parsonnet, Paul Gangelin, Erwin S. Gelsey, John H. Kafka. **Intérpretes:** Rita Hayworth (Rusty Parker / Maribelle Hicks); Gene Kelly (Danny McGuire), Lee Bowman (Noel Wheaton), Phil Silvers (Genius). **Canciones** (compuestas por Jerome Kern y Ira Gershwin): "The show must go on", interpretada por Rita Hayworth (doblada por Martha Mears), Leslie Brooks y el coro; "Who's complaining?", interpretada por Phil Silvers, Rita Hayworth, Leslie Brooks y dos coristas; "Sure thing", interpretada por Rita Hayworth; "Make Way For Tomorrow", interpretada por Gene Kelly, Rita Hayworth y Phil Silvers; "Put Me To The Test", interpretada por Gene Kelly y Rita Hayworth; retomada por Gene Kelly y Phil Silvers; "Long Ago And Far Away", interpretada por Gene Kelly y Rita Hayworth; "Poor John" (Fred W. Leigh y Henry E. Pether), interpretada por Rita Hayworth; "Alter-Ego Dance", interpretada por Gene Kelly; "Cover Girl (That Girl On The Cover)", interpretada por Rita Hayworth y el coro.

Yolanda and the Thief (1945) [Yolanda y el ladrón]

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Jacques Théry, Ludwig Bemelmans e Irving Brecher. **Intérpretes:** Fred Astaire (Johnny Parkson Riggs), Lucille Bremer (Yolanda), Frank Morgan (Victor Budlow Trout), Mildred Natwick (Tía Amarilla). **Canciones** (compuestas por Harry Warren y Arthur Freed): "Angel", interpretada por Lucille Bremer (doblada por Trudy Erwin); "Coffee Time" interpretada por Fred Astaire y Lucille Bremer; "This Is a Day for Love", interpretada por Lucille Bremer y el coro; "Will You Marry Me?", interpretada por Lucille Bremer; "Yolanda", interpretada por Fred Astaire y Lucille Bremer.

Anchors aweigh (1945) [Levando anclas]

Dirección: George Sidney. **Guión:** Isobel Lennart y Natalie Marcín. **Intérpretes:** Frank Sinatra (Clarence Doolittle), Kathryn Grayson (Susan Abbott), Gene Kelly (Joseph Brady), José Iturbi, Dean Stockwell (Donald Martin). **Canciones:** "Anchors Aweigh" (Charles A. Zimmerman), interpretada por José Iturbi y después por Dean Stockwell; "We Hate to Leave" (Jule Styne y Sammy Cahn), interpretada por Gene Kelly y Frank Sinatra; "I Begged Her" (Jule Styne y Sammy Cahn), interpretada por Gene Kelly y Frank Sinatra; "If You Knew Susie" (Joseph Meyer y Buddy G. DeSylva), interpretada por Frank Sinatra y Gene Kelly; "Jealousy (Jalousie)" (Jacob Gade y Vera Bloom), interpretada por Kathryn Grayson; "What Makes the Sunset?" (Jule Styne y Sammy Cahn), interpretada por Frank Sinatra; "(All Of A Sudden) My Heart Sings" (Laurent Herpin y Harold Rome), interpretada por Kathryn Grayson; "The Donkey Serenade" (Rudolf Friml y Herbert Stothart), interpretada al piano por José Iturbi; "The King Who Couldn't Dance (The Worry Song)"

(Sammy Fain y Arthur Freed), interpretada por Gene Kelly y Jerry the Mouse (voz de Sara Berner); "The Charm of You" (Jule Styne y Sammy Cahn), interpretada por Frank Sinatra; "The Mexican Hat Dance" (Felipe A. Partichela), interpretada por Gene Kelly y Sharon McManus; "I Fall In Love Too Easily" (Jule Styne y Sammy Cahn), interpretada por Frank Sinatra; "La Cumparsita" (Gerardo Matos Rodríguez), interpretada por Gene Kelly; "Vals de la Serenata para cuerdas en Do mayor, Op. 48", (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, texto de Earl K. Brent), interpretada por Kathryn Grayson y la orquesta de José Iturbi; "Chiapanecas (While There's Music There's Romance) (The Celebrated Mexican 'Clap Hands' Song)" (V. De Campo y Albert Gamse); interpretada por Gene Kelly y Sharon McManus; "Tonight We Love (Piano Concerto No. 1 en Si bemol, Op. 23)" (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, adaptado por Freddy Martin y Ray Austin, texto de Bobby Worth), interpretada al piano por José Iturbi y interpretada por Frank Sinatra.

Ziegfeld Follies (1945)

Dirección: Lemuel Ayers, Roy Del Ruth, Robert Lewis, Vincente Minnelli (números "This Heart of Mine", "Limehouse Blues", "A Great Lady Has an Interview", "The Babbitt and the Bromide" y "Beauty"), George Sidney, Merrill Pye, Charles Walters. **Guión:** David Freedman, Hugh Martin, Ralph Blane. **Intérpretes:** Fred Astaire, Lucille Ball, Lucille Bremer, Fanny Brice, Judy Garland, Kathryn Grayson, Lena Horne, Gene Kelly, James Melton, Victor Moore, Red Skelton, Esther Williams, William Powell (Florenz Ziegfeld Jr.), Cyd Charisse, Virginia O'Brien. **Canciones:** "Here's to the Girls" (Roger Edens y Arthur Freed), interpretada por Fred Astaire, Cyd Charisse, Lucille Ball y el coro; "Bring on the Wonderful Men" (Roger Edens y Earl K. Brent), interpretada por Virginia O'Brien; "Libiamo ne'lieti calici" (Giuseppe Verdi), interpretada por James Melton, Marion Bell y el coro; "This Heart of Mine" (Harry Warren y Arthur Freed), interpretada por Fred Astaire, Lucille Bremer y el coro; "Love" (Hugh Martin y Ralph Blane), interpretada por Lena Horne; "Limehouse Blues" (Philip Braham y Douglas Furber), interpretada por Harriet Lee, Fred Astaire, Lucille Bremer y el coro; "A Great Lady Has An Interview (Madame Crematante)" (Roger Edens y Kay Thompson), interpretada por Judy Garland y el coro; "The Babbitt and the Bromide" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Gene Kelly; "There's Beauty Ev'rywhere" (Harry Warren y Arthur Freed), interpretada por Kathryn Grayson, Cyd Charisse y el coro.

Night and Day (1946) [Noche y día]

Dirección: Michael Curtiz. **Guión:** Charles Hoffman, Leo Townsend, William Bowers, Jack Moffitt. **Intérpretes:** Cary Grant (Cole Porter), Alexis Smith (Linda Lee Porter), Monty Woolley, Ginny Simms (Carole Hill), Jane Wyman (Gracie Harris). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Night and Day", interpretada por Bill Days; "Bull Dog", interpretada por Cary Grant y el coro; "I'm in Love Again", interpretada por Jane Wyman; "In the Still of the Night", interpretada por Dorothy Malone y después por un coro; "An Old Fashioned Garden", interpretada por Cary Grant y Selena Royle;

"You've Got That Thing", interpretada por Pat Clark, Paula Drew y Jane Harker; "Let's Do It", interpretada por Jane Wyman; "You Do Something to Me", interpretada por Jane Wyman y el coro; "I'm Unlucky at Gambling" interpretada por Eve Arden; "Miss Otis Regrets" interpretada por Monty Woolley; "I Get a Kick out of You", interpretada por Ginny Simms y el coro; "I Wonder What's Become of Sally" (Milton Ager y Jack Yellen), interpretada por Ginny Simms; "What Is This Thing Called Love?", interpretada por Ginny Simms; "I've Got You Under My Skin", interpretada por Ginny Simms; "Rosalie", interpretada por un cuarteto vocal; "Just One of Those Things", interpretada por Ginny Simms; "Anything Goes", interpretada por la orquesta; "You're the Top", interpretada por Ginny Simms y Cary Grant; "Easy to Love", interpretada por un trío vocal; "Love for Sale", interpretada instrumentalmente; "My Heart Belongs to Daddy", interpretada por Mary Martin y el coro; "Do I Love You?", interpretada por el coro; "Don't Fence Me In", interpretada por Roy Rogers; "Begin the Beguine", interpretada por Carlos Ramírez y el coro.

Till the clouds roll by (1946) [Hasta que las nubes pasen]

Dirección: Richard Whorf, Vincente Minnelli (números de Judy Garland), George Sidney (secuencia final en Hollywood). **Guión:** Guy Bolton, George Wells, Myles Connolly, Jean Holloway. **Intérpretes:** June Allyson (Jane Witherspoon / Lou Ellen Carter), Lucille Bremer (Sally Hessler), Judy Garland (Marilyn Miller), Kathryn Grayson (Magnolia Hawks), Van Heflin (James I. Hessler), Lena Horne (Julie LaVerne), Van Johnson (Bandleader), Tony Martin (Gaylord Ravenal), Dinah Shore (Una Trance), Frank Sinatra, Robert Walker (Jerome Kern), Cyd Charisse, Angela Lansbury, Virginia O'Brien, Esther Williams. **Canciones:** De *Show Boat* (Jerome Kern y Oscar Hammerstein II): "Cotton Blossom", interpretada por el coro; "Where's The Mate For Me?", interpretada por Tony Martin; "Make Believe", interpretada por Tony Martin y Kathryn Grayson; "Life Upon The Wicked Stage", interpretada por Virginia O'Brien y el coro; "Can't Help Lovin' Dat Man", interpretada por Lena Horne; "Ol' Man River", interpretada por Caleb Peterson y el coro; interpretada después por Frank Sinatra. Otras canciones (compuestas por Jerome Kern): "The Last Time I Saw Paris" interpretada por Dinah Shore; "A Fine Romance" interpretada por Virginia O'Brien; "All the Things You Are", interpretada por Tony Martin; "Cleopatterer", interpretada por June Allyson; "How'd You Like to Spoon With Me?", interpretada por Angela Lansbury; "Long Ago (and Far Away)", interpretada por Kathryn Grayson; "Look for the Silver Lining", interpretada por Judy Garland; "The Siren's Song", interpretada por el coro; "They Didn't Believe Me" interpretada por Dinah Shore, Robert Walker y Dorothy Patrick (doblada por Ruth Clark); "Till The Clouds Roll By", interpretada por June Allyson, Ray McDonald y el coro; "Leave It to Jane", interpretada por June Allyson, Ray McDonald y el coro; "Sunny", interpretada por Judy Garland y el coro; "Who?", interpretada por Judy Garland y el coro; "One More Dance", interpretada por Lucille Bremer (doblada por Trudy Erwin); "I Won't Dance" interpretada por Van Johnson y Lucille Bremer; "She Didn't Say 'Yes'", interpretada por Lyn Wilde and Lee Wilde; "Smoke Gets in Your Eyes", interpretada por Cyd Charisse y Gower Champion; "The Land Where the Good Songs Go", interpretada por Lucille Bremer y el coro; "Why Was I Born?",

interpretada por Lena Horne; "Yesterdays", interpretada por el coro; "Ka-lu-a", interpretada instrumentalmente.

Blue Skies (1946) [Cielo azul]

Dirección: Stuart Heisler, Mark Sandrich. **Guión:** Irving Berlin, Allan Scott, Arthur Sheekman. **Intérpretes:** Bing Crosby (Johnny Adams), Fred Astaire (Jed Potter), Joan Caulfield (Mary O'Hara), Billy De Wolfe (Tony), Olga San Juan (Nita Nova). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "A Pretty Girl Is Like a Melody", interpretada por Fred Astaire, Joan Caulfield y el coro; "I've Got My Captain Working for Me Now", interpretada por Bing Crosby; "You'd Be Surprised", interpretada por Olga San Juan; "All by Myself", interpretada por Bing Crosby y Joan Caulfield (doblada por Betty Russell); "Serenade to an Old-Fashioned Girl", interpretada por un grupo vocal; "Puttin' on the Ritz", interpretada por Fred Astaire, "I'll See You in C-U-B-A", interpretada por Bing Crosby y Olga San Juan; "A Couple of Song and Dance Men", interpretada por Fred Astaire y Bing Crosby; "You Keep Coming Back Like a Song", interpretada por Bing Crosby y el coro; "Blue Skies", interpretada por Bing Crosby; "The Little Things in Life", interpretada por Bing Crosby; "Not for All the Rice in China", interpretada por Bing Crosby; "Russian Lullaby", interpretada por Bing Crosby; "Everybody Step", interpretada por Bing Crosby; "How Deep Is the Ocean?", interpretada por Bing Crosby y el coro; "(Running Around in Circles) Getting Nowhere", interpretada por Bing Crosby; "Heat Wave", interpretada por Fred Astaire, Olga San Juan y el coro; "Any Bonds Today?", interpretada por Bing Crosby; "This Is the Army, Mister Jones", interpretada por Bing Crosby; "White Christmas", interpretada por Bing Crosby; "Always", interpretada por el coro; "Serenade for an Old-Fashioned Girl", interpretada por Joan Caulfield (doblada por Betty Russell).

The Shocking miss Pilgrim (1947)

Dirección: George Seaton, Edmund Goulding, John M. Stahl. **Guión:** George Seaton, Ernest Maas, Frederica Sagor. **Intérpretes:** Betty Grable (Cynthia Pilgrim), Dick Haymes (John Pritchard), Anne Revere (Alice Pritchard), Allyn Joslyn (Leander Woolsey), Gene Lockhart (Saxon). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "Sweet Packard", interpretada por el coro; "Changing My Tune", interpretada por Betty Grable; "Stand Up and Fight", interpretada por Anne Revere, Betty Grable, Dick Haymes y el coro; "Aren't You Kinda Glad We Did?" interpretada por Dick Haymes y Betty Grable; "The Back Bay Polka", interpretada por Allyn Joslyn, Charles Kemper, Elizabeth Patterson, Lillian Bronson Arthur Shields y Betty Grable; "One, Two, Three", interpretada por Betty Grable y Dick Haymes; "Waltzing Is Better Sitting Down", interpretada por Dick Haymes y Betty Grable; "Demon Rum", interpretada por el coro; "For You, for Me, for Evermore", interpretada por Dick Haymes y Betty Grable.

The Pirate (1948) [El pirata]

Dirección: Vincente Minnelli; **Guión:** Albert Hackett, Frances Goodrich, S.N. Behrman, Joseph Than. **Intérpretes:** Judy Garland (Manuela), Gene Kelly (Serafin), Walter Slezak (Don Pedro Vargas), Gladys Cooper (Tía Inez), Reginald Owen (el abogado), George Zucco (el virrey), The Nicholas Brothers. **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Nina", interpretada por Gene Kelly; "Mack the Black", interpretada por Judy Garland y Gene Kelly; "You Can Do No Wrong", interpretada por Judy Garland; "Be a Clown", interpretada por Gene Kelly y The Nicholas Brothers. Después por Gene Kelly y Judy Garland; "Love of My Life", interpretada por Judy Garland.

Easter Parade (1948) [Desfile de Pascua]

Dirección: Charles Walters. **Guión:** Frances Goodrich, Albert Hackett, Sidney Sheldon, Guy Bolton. **Intérpretes:** Judy Garland (Hannah Brown), Fred Astaire (Don Hewes), Peter Lawford (Jonathan Harrow III), Ann Miller (Nadine Hale). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "Happy Easter", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "Drum Crazy", interpretada por Fred Astaire; "It Only Happens When I Dance with You", interpretada por Fred Astaire y Ann Miller; después por Judy Garland; "Everybody's Doin' It", interpretada por el coro; "I Want to Go Back to Michigan", interpretada por Judy Garland; "Beautiful Faces Need Beautiful Clothes", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "A Fella with an Umbrella", interpretada por Peter Lawford y Judy Garland; "I Love a Piano", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "Snooky Ookums", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "Ragtime Violin", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "When the Midnight Choo Choo Leaves for Alabam'", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "Shakin' the Blues Away", interpretada por Ann Miller; "Steppin' Out with My Baby", interpretada por Fred Astaire y el coro; "A Couple of Swells", interpretada por Fred Astaire y Judy Garland; "The Girl on the Magazine Cover", interpretada por Richard Beavers y Ann Miller; "Better Luck Next Time", interpretada por Judy Garland; "Easter Parade", interpretada por Judy Garland and Fred Astaire.

The Barkleys of Broadway (1949) [Vuelve a mí]

Dirección: Charles Walters. **Guión:** Betty Comden, Adolph Green. **Intérpretes:** Fred Astaire (Josh Barkley), Ginger Rogers (Dinah Barkley), Oscar Levant (Ezra Millar), Billie Burke (Mrs. Livingston Belney). **Canciones:** "They Can't Take That Away from Me" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "Swing Trot" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "Danza del Sable" (Aram Khachaturyan), interpretada por Oscar Levant al piano; "You'd Be Hard to Replace" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "Bouncin' the Blues" (Harry Warren), interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers; "My One and Only Highland Fling" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por

Fred Astaire y Ginger Rogers, "Week-End in the Country" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire, Ginger Rogers y Oscar Levant; "Shoes with Wings On" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire; "Concierto para piano en Si bemol menor" (Pyotr Ilyich Tchaikovsky), interpretado por Oscar Levant al piano con la orquesta; "Manhattan Downbeat" (Harry Warren e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire, Ginger Rogers y el coro.

Años 50

Annie get your gun (1950) [La reina del Oeste]

Dirección: George Sidney, Busby Berkeley. **Guión:** Sidney Sheldon, Herbert Fields, Dorothy Fields. **Intérpretes:** Betty Hutton (Annie Oakley), Howard Keel (Frank Butler), Louis Calhern (Col. Buffalo Bill Cody), J. Carrol Naish (Chief Sitting Bull). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "You can't get a man with a gun", interpretada por Betty Hutton; "Doin' What Comes Natur'lly", interpretada por Betty Hutton; "I'm An Indian Too", interpretada por Betty Hutton; "I Got The Sun In The Morning", interpretada por Betty Hutton; "Anything You Can Do", interpretada por Betty Hutton y Howard Keel; "They Say It's Wonderful", interpretada por Betty Hutton y Howard Keel; "There's No Business Like Show Business", interpretada por todo el grupo; "Colonel Buffalo Bill", interpretada por el coro; "My Defenses Are Down", interpretada por Howard Keel; "The Girl That I Marry", interpretada por Howard Keel.

An American in Paris (1951) [Un americano en París]

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Alan Jay Lerner. **Intérpretes:** Gene Kelly (Jerry Mulligan), Leslie Caron (Lise Bouvier), Oscar Levant (Adam Cook), Georges Guétary (Henri Baurel), Nina Foch (Milo Roberts). **Canciones** (compuestas por George e Ira Gershwin): "Our Love Is Here to Stay", interpretada por Gene Kelly y Leslie Caron; "By Strauss", interpretada por Gene Kelly, Georges Guétary y Oscar Levant (doblado por Mack McLean); "Tra-la-la (This Time It's Really Love)" interpretado por Gene Kelly y Oscar Levant al piano; "I Got Rhythm", interpretada por Gene Kelly y los niños; "I'll Build a Stairway to Paradise", interpretada por Georges Guétary; "'S Wonderful", interpretada por Gene Kelly y Georges Guétary; "Nice Work if You Can Get It", interpretada por Georges Guétary; "Embraceable You", interpretada por Leslie Caron; "An American in Paris Ballet", interpretado por la MGM Symphony Orchestra; "Concerto in F for Piano and Orchestra", tercer

movimiento, MGM Symphony Orchestra y Oscar Levant al piano.

Singin' in the Rain (1952) [Cantando bajo la lluvia]

Dirección: Stanley Donen, Gene Kelly. **Guión:** Adolph Green, Betty Comden. **Intérpretes:** Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Cyd Charisse (bailarina). **Canciones** (compuestas por Nacio Herb Brown y Arthur Freed): "Singin' in the Rain", interpretada por Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds; interpretada después por Gene Kelly; "Fit as a Fiddle" (Al Hoffman, Al Goodhart y Arthur Freed), interpretada por Gene Kelly y Donald O'Connor; "All I Do Is Dream of You", interpretada por Debbie Reynolds y el coro; "Make 'em Laugh", interpretada por Donald O'Connor; "I've Got a Feelin' You're Foolin'", interpretada por el coro; "The Wedding of the Painted Doll", interpretada por el coro; "Should I?", interpretada por Wilson Wood; "Beautiful Girl", interpretada por Jimmy Thompson; "You Were Meant For Me", interpretada por Gene Kelly y Debbie Reynolds; "Moses" (Roger Edens, Betty Comden y Adolph Green), interpretada por Gene Kelly y Donald O'Connor; "Good Morning", interpretada por Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds; "Would You", interpretada por Debbie Reynolds (doblada por Betty Noyes); "Broadway Rhythm Ballet", interpretada por Gene Kelly y Cyd Charisse; "You Are My Lucky Star", interpretada por Gene Kelly, Debbie Reynolds y el coro.

The Band Wagon (1953) [Melodías de Broadway]

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Betty Comden, Adolph Green. **Intérpretes:** Fred Astaire (Tony Hunter), Cyd Charisse (Gabrielle Gerard), Oscar Levant (Lester Marton), Nanette Fabray (Lily Marton), Jack Buchanan (Jeffrey Cordova). **Canciones** (compuestas por Arthur Schwartz y Howard Dietz): "By Myself", interpretada por Fred Astaire; "A Shine on Your Shoes", interpretada por Fred Astaire y Leroy Daniels; "Oedipus Bridge", interpretada por Jack Buchanan y el coro; "That's Entertainment", interpretada por todo el conjunto; "Dancing in the Dark", interpretada por Fred Astaire y Cyd Charisse; "You and the Night and the Music", interpretada por el coro, Fred Astaire y Cyd Charisse; "Something to Remember You By", interpretada por el coro; "High and Low", interpretada por el coro; "I Love Louisa", interpretada por Fred Astaire, Oscar Levant, Nanette Fabray y el coro; "New Sun in the Sky", interpretada por Cyd Charisse (doblada por India Adams); "I Guess I'll Have to Change My Plan", interpretada por Fred Astaire y Jack Buchanan; "Louisiana Hayride", interpretada por Nanette Fabray y el coro; "Triplets", interpretada por Fred Astaire, Nanette Fabray y Jack Buchanan; "The Girl Hunt", interpretada por el grupo de ballet, Fred Astaire y Cyd Charisse.

Kiss me Kate (1953) [Bésame, Kate]

Dirección: George Sidney. **Guión:** Dorothy Kingsley, Sam Spewack, Bella Spewack y William Shakespeare. **Intérpretes:** Kathryn Grayson (Lilli Vanessi 'Katherine'), Howard Keel (Fred Graham 'Petruccio'), Ann Miller (Lois Lane 'Bianca'), Keenan Wynn (Lippy), Bobby Van ('Gremio'), Tommy Rall (Bill Calhoun 'Lucentio'), Bob Fosse ('Hortensio'). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "So in Love", interpretada por Kathryn Grayson y Howard Keel; "Too Darn Hot", interpretada por Ann Miller; "Why Can't You Behave", interpretada por Ann Miller; "Wunderbar", interpretada por Howard Keel y Kathryn Grayson; "We Open in Venice", interpretada por Kathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller y Tommy Rall; "Tom, Dick or Harry", interpretada por Ann Miller, Tommy Rall, Bobby Van y Bob Fosse; "I've Come to Wive It Wealthily in Padua", interpretada por Howard Keel; "I Hate Men", interpretada por Kathryn Grayson; "Were Thine That Special Face", interpretada por Howard Keel; "Finale Act I (Kiss Me Kate)", interpretada por el coro; "Where Is the Life That Late I Led?", interpretada por Howard Keel; "Always True to You in My Fashion", interpretada por Ann Miller y Tommy Rall; "Brush Up Your Shakespeare", interpretada por Keenan Wynn y James Whitmore; "From This Moment On", interpretada por Ann Miller, Tommy Rall, Bob Fosse y Bobby Van; "Kiss Me Kate" interpretada por Howard Keel, Kathryn Grayson y el coro.

Call me Madam (1953) [Llámeme señora]

Dirección: Walter Lang. **Guión:** Russel Crouse, Howard Lindsay, Arthur Sheekman. **Intérpretes:** Ethel Merman (Sally Adams), Donald O'Connor (Kenneth Gibson), Vera-Ellen (Princesa Maria), George Sanders (General Cosmo Constantine). **Canciones** (compuestas por Irving Berlin): "The Hostess with the Mostes", interpretada por Ethel Merman; "Lichtenburg", interpretada por el coro; "Can You Use Any Money Today", interpretada por Ethel Merman; "Marrying for Love", interpretada por George Sanders; "It's a Lovely Day Today", interpretada por Donald O'Connor y Vera-Ellen (doblada por Carol Richards); "That International Rag"; interpretada por Ethel Merman; "You're Just In Love", interpretada por Ethel Merman y Donald O'Connor; "The Ocarina", interpretada por Vera-Ellen y el coro; "What Chance Have I With Love?", interpretada por Donald O'Connor; "Something To Dance About", interpretada por Donald O'Connor y Vera-Ellen; "The Best Thing For You Would be Me", interpretada por Ethel Merman y George Sanders; "You're Just in Love", interpretada por Donald O'Connor y Ethel Merman; "Mrs. Sally Adams", interpretada por las telefonistas; "Finale: You're Just In Love/Something to Dance About", interpretada por Ethel Merman, George Sanders, Donald O'Connor, Vera-Ellen y el coro.

Brigadoon (1954)

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Alan Jay Lerner. **Intérpretes:** Gene Kelly (Tommy Albright), Van Johnson (Jeff Douglas), Cyd Charisse (Fiona Campbell), Elaine Stewart (Jane Ashton). **Canciones** (compuestas por Frederick Loewe y Alan Jay Lerner): "Once in the Highlands/Brigadoon/Down on MacConnachy Square", interpretada por Eddie Quillan y el coro;

"Waiting for My Dearie", interpretada por Cyd Charisse (doblada por Carol Richards) y Dee Turnell (doblada por Bonnie Murray); "I'll Go Home with Bonnie Jean", interpretada por Jimmy Thompson (doblado por John Gustafson), Gene Kelly, Van Johnson y el coro; "The Heather on the Hill", interpretada por Gene Kelly y Cyd Charisse; "Almost Like Being in Love", interpretada por Gene Kelly; "The Wedding Dance", interpretada por Jimmy Thompson y Virginia Bosler; "The Chase", interpretada por el coro; "Finale: Brigadoon", interpretada por el coro.

Seven Brides for seven Brothers (1954) [Siete novias para siete hermanos]

Dirección: Stanley Donen. **Guión:** Albert Hackett, Frances Goodrich, Dorothy Kingsley, Stephen Vincent Benet. **Intérpretes:** Howard Keel (Adam Pontipee), Jeff Richards (Benjamin Pontipee), Russ Tamblyn (Gideon Pontipee), Tommy Rall (Frank Pontipee), Marc Platt (Daniel Pontipee), Matt Mattox (Caleb Pontipee), Jacques d'Amboise (Ephraim Pontipee), Jane Powell (Milly). **Canciones** (compuestas por Gene de Paul y Johnny Mercer): "Barn Dance", interpretada por todos los protagonistas; "Bless Yore Beautiful Hide", interpretada por Howard Keel; "Wonderful, Wonderful Day", interpretada por Jane Powell; "When You're in Love", interpretada por Jane Powell y Howard Keel; "Goin' Co'tin'", interpretada por Jane Powell; "House-Raising Dance", interpretada por el coro; "Lonesome Polecat", interpretada por Matt Mattox (doblado por Bill Lee) y el coro; "Sobbin' Women", interpretada por Howard Keel y los hermanos; "June Bride", cantada por Virginia Gibson y el coro; "Spring, Spring, Spring", interpretada por el coro.

Kismet (1955) [Un extraño en el paraíso]

Dirección: Vincente Minnelli, Stanley Donen. **Guión:** Edward Knoblock, Charles Lederer, Luther Davis. **Intérpretes:** Howard Keel (Hajj), Ann Blyth (Marsinah), Dolores Gray (Lalume), Vic Damone (el Califa), Monty Woolley (Omar). **Canciones** (música de Alexander Borodin, adaptada por Bob Wright y Chet Forrest): "Baubles, Bangles, and Beads", interpretada por Ann Blyth; "Stranger in Paradise", interpretada por Ann Blyth y Vic Damone; "Bored", interpretada por Dolores Gray; "Rhymes Have I", interpretada por Howard Keel y Ann Blyth; "Night Of My Nights", interpretada por Vic Damone; "Not Since Nineveh", interpretada por Dolores Gray; "Sands Of Time", interpretada por Howard Keel; "The Olive Tree", interpretada por Howard Keel; "Fate", interpretada por Howard Keel; "And This Is My Beloved", interpretada por Howard Keel, Ann Blyth y Vic Damone; "Gesticulate", interpretada por Howard Keel; "Rahadlakum", interpretada por Dolores Gray y Howard Keel.

High Society (1956) [Alta sociedad]

Dirección: Charles Walters. **Guión:** John Patrick, Philip Barry. **Intérpretes:** Bing Crosby (C.K. Dexter-Haven), Grace Kelly (Tracy Lord), Frank Sinatra (Mike Connor), Louis Armstrong.

Canciones (compuestas por Cole Porter): "High Society Calypso", interpretada por Louis Armstrong; "Little One", interpretada por Bing Crosby con Louis Armstrong; después interpretada por Lydia Reed; "Who Wants to be a Millionaire?", interpretada por Frank Sinatra y Celeste Holm; "True Love", interpretada por Bing Crosby y Grace Kelly; "I Love You Samantha", interpretada por Bing Crosby con Louis Armstrong; "Well, Did You Evah", interpretada por Bing Crosby y Frank Sinatra; "Mind If I Make Love To You", interpretada por Frank Sinatra; "Now You Has Jazz", interpretada por Bing Crosby y Louis Armstrong; "You're Sensational", interpretada por Frank Sinatra.

Anything goes (1956)

Dirección: Robert Lewis. **Guión:** Guy Bolton, P.G. Wodehouse, Sidney Sheldon. **Intérpretes:** Bing Crosby (Bill Benson), Donald O'Connor (Ted Adams), Zizi Jeanmaire (Gaby Duval), Mitzi Gaynor (Patsy Blair). **Canciones:** "Ya Gotta Give The People Hoke" (Jimmy Van Heusen y Sammy Cahn), interpretada por Bing Crosby y Donald O'Connor; "Anything Goes" (Cole Porter), interpretada por Mitzi Gaynor; "I Get A Kick Out Of You" (Cole Porter), interpretada por Zizi Jeanmaire; "You're The Top" (Cole Porter), interpretada por Bing Crosby, Mitzi Gaynor, Donald O'Connor y Zizi Jeanmaire; "It's De-lovely" (Cole Porter), interpretada por Mitzi Gaynor y Donald O'Connor; "All Through The Night" (Cole Porter), interpretada por Bing Crosby; "Dream Ballet" (Basado en "Let's Do It" y "All Through The Night") (Cole Porter), interpretado por Zizi Jeanmaire; "You Can Bounce Right Back" (Jimmy Van Heusen y Sammy Cahn), interpretada por Donald O'Connor; "A Second Hand Turban And A Crystal Ball" (Jimmy Van Heusen y Sammy Cahn), interpretada por Bing Crosby y Donald O'Connor; "Blow Gabriel Blow" (Cole Porter), interpretada por Bing Crosby, Mitzi Gaynor, Donald O'Connor y Zizi Jeanmaire.

Funny Face (1957) [Una cara con angel]

Dirección: Stanley Donen. **Guión:** Leonard Gershe. **Intérpretes:** Audrey Hepburn (Jo Stockton), Fred Astaire (Dick Avery), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (Prof. Emile Flostre), Robert Flemyng (Paul Duval). **Canciones:** "Funny Face" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Audrey Hepburn; "Think Pink!" (Roger Edens y Leonard Gershe), interpretada por Kay Thompson y el coro; "How Long Has This Been Going On?" (George e Ira Gershwin), interpretada por Audrey Hepburn; "Bonjour, Paris!" (Roger Edens y Leonard Gershe), interpretada por Fred Astaire, Audrey Hepburn y Kay Thompson; "Let's Kiss and Make Up" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire; "He Loves and She Loves" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Audrey Hepburn; "On How to Be Lovely" (Roger Edens), interpretada por Audrey Hepburn y Kay Thompson; "Clap Yo' Hands" (George e Ira Gershwin), interpretada por Fred Astaire y Kay Thompson; "'S Wonderful" (George e Ira Gershwin), interpretada por Audrey Hepburn y Fred Astaire; "Marche Funèbre" (Roger Edens), interpretada

por un cantante francés.

Silk Stockings (1957) [La bella de Moscú]

Dirección: Rouben Mamoulian. **Guión:** Melchior Lengyel, George S. Kaufman, Leueen MacGrath, Abe Burrows, Leonard Gershe, Leonard Spigelgass. **Intérpretes:** Fred Astaire (Steve Canfield), Cyd Charisse (Ninotchka Yoschenko), Janis Paige (Peggy Dayton), Peter Lorre (Brankov), George Tobias (Vassili Markovitch), Jules Munshin (Bibinski), Joseph Buloff (Ivanov), Wim Sonneveld (Peter Ilyitch Boroff). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Too Bad (We Can't Go Back to Moscow)", interpretada por Fred Astaire, Jules Munshin, Joseph Buloff, Peter Lorre y las bailarinas; "Paris Loves Lovers", interpretada por Fred Astaire y Cyd Charisse (doblada por Carol Richards); "Stereophonic Sound", interpretada por Fred Astaire y Janis Paige; "It's a Chemical Reaction that's all", interpretada por Cyd Charisse; "All of You", interpretada por Fred Astaire y Cyd Charisse; "Satin and Silk", interpretada por Janis Paige; "Without Love", interpretada por Cyd Charisse; "Josephine", interpretada por Janis Paige; "Fated to Be Mated", interpretada por Fred Astaire y Cyd Charisse; "Red Blues", interpretada por Cyd Charisse y el coro; "Siberia", interpretada por Jules Munshin, Peter Lorre y Joseph Buloff; "The Ritz Roll and Rock", interpretada por Fred Astaire y el coro.

Gigi (1958)

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Alan Jay Lerner, Colette. **Intérpretes:** Leslie Caron (Gigi), Maurice Chevalier (Honoré Lachaille), Louis Jourdan (Gaston Lachaille), Hermione Gingold (Madame Alvarez), Eva Gabor (Liane d'Exelmans). **Canciones** (compuestas por Frederick Loewe y Alan Jay Lerner): "Thank Heaven for Little Girls", interpretada por Maurice Chevalier; "It's a Bore", interpretada por Maurice Chevalier, Louis Jourdan y John Abbott; "The Parisians", interpretada por Leslie Caron (doblada por Betty Wand); "Gossip", interpretada por el coro; "Waltz at Maxim's (She Is Not Thinking of Me)", interpretada por Louis Jourdan; "The Night They Invented Champagne", interpretada por Leslie Caron, Hermione Gingold y Louis Jourdan; "I Remember It Well", interpretada por Maurice Chevalier y Hermione Gingold; "Gaston's Soliloquy", interpretada por Louis Jourdan; "Gigi", interpretada por Louis Jourdan; "I'm Glad I'm Not Young Anymore", interpretada por Maurice Chevalier; "Say a Prayer for Me Tonight", interpretada por Leslie Caron; "Thank Heaven for Little Girls", interpretada por Maurice Chevalier y el coro.

Can-can (1960)

Dirección: Walter Lang. **Guión:** Dorothy Kingsley, Charles Lederer y Abe Burrows. **Intérpretes:** Frank Sinatra (François Durnais), Shirley MacLaine (Simone Pistache), Maurice Chevalier (Paul Barriere), Louis Jourdan (Philippe Forrestier). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "I Love

Paris", interpretada por el coro; "Maidens Typical of France", interpretada por Juliet Prowse y el coro; "Can-Can", interpretada por el coro; "C'est Magnifique", interpretada por Frank Sinatra; "Apache Dance", interpretada por Shirley MacLaine y bailarines; "C'est Magnifique", interpretada por Shirley MacLaine; "Live and Let Live", interpretada por Maurice Chevalier y Louis Jourdan; "You Do Something to Me", interpretada por Louis Jourdan; "Let's Do It", interpretada por Frank Sinatra y Shirley MacLaine; "It's All Right With Me", interpretada por Frank Sinatra; "Come Along With Me", interpretada por Shirley MacLaine; "Just One of Those Things", interpretada por Maurice Chevalier; "Garden of Eden ballet", interpretado por Shirley MacLaine, Juliet Prowse, Marc Wilder y bailarines; "It's All Right With Me", interpretada por Louis Jourdan; "Montmart", interpretada por Frank Sinatra, Maurice Chevalier y el coro.

De los años 70 en adelante

A Clockwork Orange (1971) [La naranja mecánica]

Dirección: Stanley Kubrick. **Guión:** Stanley Kubrick, Anthony Burgess. **Intérpretes:** Malcolm McDowell (Alex), Patrick Magee (Mr Alexander), Michael Bates (Chief Guard), Warren Clarke (Dim). **Canciones:** Orange Minuet (Wendy Carlos), Biblical Daydreams (Wendy Carlos & Rachel Elkind), Timesteps (Wendy Carlos), Country Lane (Wendy Carlos & Rachel Elkind), Symphony No.9 in D Minor, Opus 125 (Ludwig van Beethoven), La Gazza Ladra (Gioachino Rossini), I Want to Marry a Lighthouse Keeper (Erika Eigen), Singin' In the Rain (Arthur Freed y Nacio Herb Brown), Overture to the Sun (Terry Tucker), Funeral Music for Queen Mary (Henry Purcell), Pomp and Circumstance Marches No.1 and 4 (Edward Elgar).

Sleuth (1972) [La huella]

Dirección: Joseph L. Mankiewicz, **Guión:** Anthony Shaffer. **Intérpretes:** Laurence Olivier (Andrew Wyke), Michael Caine (Milo Tindle), Alec Cawthorne (Inspector Doppler), John Matthews (Detective Sergeant Tarrant), Eve Channing (Marguerite Wyke), Teddy Martin (Police Constable Higgs). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "Just One Of These Things", "You Do Something To Me", "Anything Goes".

Jesus Christ Superstar (1973) [Jesucristo Superstar]

Dirección: Norman Jewison; **Guión:** Melvyn Bragg, Norman Jewison, Tim Rice. **Intérpretes:** Ted Neeley (Jesus Christ), Carl Anderson (Judas Iscariot), Yvonne Elliman (Mary Magdalene), Barry

Dennen (Pontius Pilate), Bob Bingham (Caiaphas), Larry Marshall (Simon Zealotes), Josh Mostel (Herod). **Canciones** (compuestas por Andrew Lloyd Webber y Tim Rice): "Heaven on their Minds", interpretada por Carl Anderson; "What's the Buzz", interpretada por Ted Neeley, Yvonne Elliman y el coro; "Strange Thing Mystifying", interpretada por Ted Neeley, Carl Anderson y el coro; "Then We are Decided", interpretada por Bob Bingham y Kurt Yaghjian; "Everything's Alright", interpretada por Yvonne Elliman, Ted Neeley, Carl Anderson y el coro; "This Jesus Must Die", interpretada por Bob Bingham, Kurt Yaghjian, sacerdotes y coro; "Hosanna", interpretada por Ted Neeley, Bob Bingham y el coro; "Simon Zealotes", interpretada por Larry Marshall; "Poor Jerusalem", interpretada por Ted Neeley; "Pilate's Dream", interpretada por Barry Dennen; "The Temple", interpretada por Ted Neeley y el coro; "I Don't Know How to Love Him", interpretada por Yvonne Elliman; "Damned For All Time/Blood Money", interpretada por Carl Anderson, Bob Bingham, Kurt Yaghjian y el coro; "The Last Supper", interpretada por Ted Neeley, Carl Anderson y el coro; "Gethsemane (I Only Want to Say)", interpretada por Ted Neeley; "The Arrest", interpretada por Ted Neeley, Paul Thomas, Bob Bingham, Kurt Yaghjian y el coro; "Peter's Denial", interpretada por Paul Thomas, Yvonne Elliman; "Pilate and Christ", interpretada por Barry Dennen, Ted Neeley y el coro; "King Herod's Song", interpretada por Josh Mostel; "Could We Start Again, Please?", interpretada por Yvonne Elliman, Paul Thomas y el coro; "Judas' Death", interpretada por Carl Anderson, Bob Bingham, Kurt Yaghjian y el coro; "Trial Before Pilate", interpretada por Barry Dennen, Ted Neeley, Bob Bingham y el coro; "Superstar", interpretada por Carl Anderson y el coro.

Manhattan (1979)

Dirección: Woody Allen. **Guión:** Woody Allen y Marshall Brickman. **Intérpretes:** Woody Allen (Isaac), Diane Keaton (Mary), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep (Jill). **Canciones** (compuestas por George Gershwin): "Rhapsody in Blue", "Love Is Sweeping the Country", "Land of the Gay Caballero", "Sweet and Low Down", "I've Got a Crush on You", "Do-Do-Do", "S'Wonderful", "Oh, Lady Be Good", "Strike Up the Band", "Embraceable You", "Someone to Watch Over Me", "He Loves and She Loves", "But Not for Me". Interpretadas por la New York Philharmonic dirigida por Zubin Mehta, excepto las tres últimas, interpretadas por The Buffalo Philharmonic dirigida por Michael Tilson Thomas.

Evil under the Sun (1982) [Maldad bajo el sol]

Dirección: Guy Hamilton. **Guión:** Agatha Christie, Anthony Shaffer, Barry Sandler. **Intérpretes:** Peter Ustinov (Hercule Poirot), Colin Blakely (Sir Horace Blatt), Jane Birkin (Christine Redfern), Nicholas Clay (Patrick Redfern), Maggie Smith (Daphne Castle), Roddy McDowall (Rex Brewster), Sylvia Miles (Myra Gardener), James Mason (Odell Gardener), Denis Quilley (Kenneth Marshall), Diana Rigg (Arlena Marshall). **Canciones** (arreglos instrumentales de canciones de Cole Porter realizados por John Lanchberry): "I Concentrate on You", "I've Got You Under My Skin", "I Happen

to Like New York", "Within the Quota", "There's Nothing Like Swimming", "I'm Going in For Love", "Anything Goes", "Why Should I Care?", "Nymph Errant", "You Do Something to Me", "Longing for Dear Old Broadway", "I've Got My Eyes on You", "You're the Top", "The Physician", "Get Out of Town", "Night and Day", "Vite Vite Vite", "It's De-Lovely", "Begin the Beguine", "In the Still of the Night", "My Heart Belongs to Daddy", "Just One of Those Things", "I Get a Kick out of You". La canción "You're the top" es interpretada por Diana Rigg y Maggie Smith.

Radio Days (1987) [Días de radio]

Dirección: Woody Allen. **Guión:** Woody Allen. **Intérpretes:** Julie Kavner (madre), Wallace Shawn (Vengador Enmascarado), Michael Tucker (padre), Dianne Wiest (tía Bea), Mia Farrow (Sally White). **Canciones:** "Dancing in the Dark" (Arthur Schwartz y Howard Dietz), "Chinatown, My Chinatown" (Jean Schwartz y William Jerome), "Let's All Sing Like the Birdies Sing" (Tolchard Evans y Stanley Damerell), "September Song" (Kurt Weill y Maxwell Anderson), "Body and Soul" (Johnny Green y Edward Heyman), "In the Mood" (Joe Garland), "I Double Dare You" (Jimmy Eaton y Terry Shand), "You're Getting to Be a Habit with Me" (Harry Warren y Al Dubin), "La Cumparsita" (Gerardo Matos Rodríguez), "Carioca" (Vincent Youmans y Gus Kahn), "Tico Tico" (Zequinha De Abreu y Aloysio De Oliveira), "Begin the Beguine" (Cole Porter), "Opus One" (Sy Oliver), "Frenesi" (Alberto Domínguez), "All or Nothing at All" (Arthur Altman y Jack Lawrence), "The Donkey Serenade" (Rudolf Friml y Herbert Stothart), "You and I" (Meredith Willson), "Paper Doll" (Johnny Black), "Pistol Packin' Mama" (Al Dexter), "South American Way" (Jimmy McHugh y Al Dubin), "Mairzy Doats" (Milton Drake, Al Hoffman y Jerry Livingston), "If You Are But a Dream" (Moe Jaffe, Nat Bonx y Jack Fulton), "If I Didn't Care" (Jack Lawrence), "I Don't Want to Walk Without You" (Jule Styne y Frank Loesser), "Remember Pearl Harbor" (Don Reid y Sammy Kaye), "Babalu" (Margarita Lecuona y S.K. Russell), "They're Either Too Young or Too Old" (Arthur Schwartz y Frank Loesser), "That Old Feeling" (Sammy Fain y Lew Brown), "(There'll Be Blue Birds Over) The White Cliffs of Dover" (Walter Kent y Nat Burton), "Goodbye" (Gordon Jenkins), "I'm Gettin' Sentimental Over You" (George Bassman y Ned Washington), "Lullaby of Broadway" (Harry Warren y Al Dubin), "American Patrol" (F.W. Meacham), "Take the 'A' Train" (Billy Strayhorn), "You'll Never Know" (Harry Warren y Mack Gordon), "One, Two, Three, Kick" (Xavier Cugat y Albert Stillman).

Bullets over Broadway (1994) [Balas sobre Broadway]

Dirección: Woody Allen. **Guión:** Woody Allen y Douglas McGrath. **Intérpretes:** John Cusack (David Shayne), Dianne Wiest (Helen Sinclair), Jennifer Tilly (Olive Neal), Chazz Palminteri (Cheech), Mary-Louise Parker (Ellen), Jack Warden (Julian Marx), Joe Viterelli (Nick Valenti), Rob Reiner (Sheldon Flender), Tracey Ullman (Eden Brent), Jim Broadbent (Warner Purcell). **Canciones:** "Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye!)" (Dan Russo, Ernie Erdman and Gus Kahn), "Ma (He's Making Eyes At Me)" (Con Conrad y Sidney Clare), "You've Got To See Mamma Ev'ry Night Or You Can't See Mamma At All"

(Con Conrad y Billy Rose), "Make Believe" (Jerome Kern y Oscar Hammerstein II), "That Jungle Jamboree" (Andy Razaf, Harry Brooks & Fats Waller), "Singin' The Blues Till My Daddy Comes Home" (Con Conrad, J. Russel Robinson y Sam Lewis & Joe Young), "Lazy River" (Hoagy Carmichael & Sidney Arodin), "Poor Butterfly" (Raymond Hubbell y John Golden), "Let's Misbehave" (Cole Porter), "You Took Advantage Of Me" (Richard Rodgers y Lorenz Hart), "When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along" (Harry M. Woods), "Crazy Rhythm" (Joseph Meyer, Roger Wolfe Kahn e Irving Caesar), "Thou Swell" (Richard Rodgers y Lorenz Hart), "At The Jazz Band Ball" (Nick LaRocca & Larry Shields), "Nagasaki" (Harry Warren y Mort Dixon), "That Certain Feeling" (George y Ira Gershwin), "Who" (Jerome Kern, Otto A. Harbach y Oscar Hammerstein II).

Everyone says I love you (1996) [Todos dicen I love you]

Dirección: Woody Allen. **Guión:** Woody Allen. **Intérpretes:** Edward Norton (Holden), Drew Barrymore (Skylar), Alan Alda (Bob), Goldie Hawn (Steffi), Julia Roberts (Von), Woody Allen (Joe). **Canciones:** "Just You, Just Me" (Raymond Klages & Jesse Greer), interpretada por Edward Norton, Olivia Hayman, Vivian Cherry, Diva Gray, Arlene Martel (as Arlene Martell), Helen Miles, Paul Evans; "Everyone Says I Love You" (Bert Kalmar y Harry Ruby), interpretada por The Helen Miles Singers; "My Baby Just Cares for Me" (Walter Donaldson & Gus Kahn), interpretada por Edward Norton, Natasha Lyonne, Edward Hibbert, The Helen Miles Singers; "I'm a Dreamer, Aren't We All?" (Ray Henderson, Lew Brown y Buddy G. DeSylva), interpretada por Olivia Hayman; "Makin' Whoopee" (Walter Donaldson y Gus Kahn), interpretada por Timothy Jerome, Daisy Prince, Linda Kuriloff; "I'm Thru With Love" (Gus Kahn, Matty Malneck, Fud Livingston), interpretada por Woody Allen, Natalie Portman, Alan Alda, Edward Norton, Goldie Hawn; "Just Say I Love Her" interpretada por 'Dick Hyman and the New York Studio Players'; "All My Life" (Sam H. Stept y Sidney D. Mitchell), interpretada por Julia Roberts; "Looking at You" (Cole Porter), interpretada por Alan Alda; "If I Had You" (Ted Shapiro, Jimmy Campbell y Reginald Connelly), interpretada por Tim Roth; "Enjoy Yourself (It's Later Than You Think)" (Herb Magidson y Carl Sigman), interpretada por Patrick Cranshaw, The Helen Miles Singers; "I Can't Believe That You're In Love With Me" (Clarence Gaskill y Jimmy McHugh), interpretada por Tim Roth y Olivia Hayman; "What a Little Moonlight Can Do" (Harry M. Woods), interpretada por Tommy John & The Dick Hyman Combo; "Chiquita Banana" (Leonard McKenzie, Garth Montgomery & William Wirges), interpretada por Christy Romano, Jonathan Giordano, Gabriel Millman; "Hooray for Captain Spaulding" (Bert Kalmar y Harry Ruby), versión francesa de Phillippe Videcoq, interpretada por The Helen Miles Singers.

Love's labour's lost (2000) [Trabajos de amor perdidos]

Dirección: Kenneth Branagh. **Guión:** William Shakespeare y Kenneth Branagh. **Intérpretes:** Alessandro Nivola (El Rey), Alicia Silverstone (la Princesa), Natascha McElhone (Rosaline), Kenneth Branagh (Berowne), Carmen Ejogo (Maria), Matthew Lillard (Longaville), Adrian Lester (Dumaine),

Emily Mortimer (Katherine), Richard Briers (Sir Nathaniel), Geraldine McEwan (Holofernia). **Canciones:** "I Get a Kick Out of You" (Cole Porter), "I'd Rather Charleston" (George Gershwin y Desmond Carter), "They Can't Take That Away from Me" (George y Ira Gershwin), "The Way You Look Tonight" (Jerome Kern y Dorothy Fields), "Cheek to Cheek" (Irving Berlin), "I've Got a Crush on You" (George y Ira Gershwin), "Let's Face the Music and Dance" (Irving Berlin), "No Strings (I'm Fancy Free)" (Irving Berlin), "There's No business Like Show business" (Irving Berlin).

De-Lovely (2004)

Dirección: Irwin Winkler. **Guión:** Jay Cocks. **Intérpretes:** Kevin Kline (Cole Porter), Ashley Judd (Linda Porter), Jonathan Pryce (Gabe), Kevin McNally (Gerald Murphy), Sandra Nelson (Sara Murphy). **Canciones** (compuestas por Cole Porter): "In the Still of the Night", interpretada por Kevin Kline y Ashley Judd; "Weren't We Fools", interpretada por Kevin Kline y Kevin McNally; "Well Did You Evah!" interpretada por Kevin Kline, Kevin McNally, Ashley Judd, Sandra Nelson y el coro; "I Love Paris" interpretada por Gilbert Goldstein; "Easy to Love", interpretada por Kevin Kline; "It's De-Lovely", interpretada por Robbie Williams; "What is This Thing Called Love", interpretada por Kevin Kline; "What is This Thing Called Love", interpretada por Lemar Obika; "Let's Misbehave", interpretada por Elvis Costello; "Let's Do It, Let's Fall in Love", interpretada por Alanis Morissette; "True Love", interpretada por Ashley Judd y Tayler Hamilton; "Night and Day", interpretada por John Barrowman y Kevin Kline; "Anything Goes" interpretada por Caroline O'Connor y el coro; "Begin the Beguine", interpretada por Sheryl Crow; "Be a Clown", interpretada por Kevin Kline, Peter Polycarpou y el coro; "I Love You", interpretada por Mick Hucknall; "Just One of Those Things", interpretada por Diana Krall; "Experiment", interpretada por Kevin Kline; "I Get a Kick out of You", interpretada por Diana Krall; "Love for Sale", interpretada por Vivian Green; "It's All Right with Me", interpretada por Kevin Kline; "Why Shouldn't I", interpretada por Nic Greenshields; "Another Openin', Another Show", interpretada por Lara Fabian; "So in Love", interpretada por Kevin Kline; "So in Love", interpretada por Lara Fabian y Mario Frangoulis; "Ev'ry Time We Say Goodbye", interpretada por Natalie Cole; "You're the Top", interpretada por Kevin Kline; "Get out of Town", interpretada por Kevin Kline; "Goodbye, Little Dream, Goodbye", interpretada por Kevin Kline; "Blow, Gabriel, Blow", interpretada por Jonathan Pryce, Kevin Kline y el coro; "You're the Top", interpretada por Cole Porter.

