

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

# TFG

---

## UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL MUSICAL CINEMATOGRAFICO AMERICANO A TRAVÉS DE ALGUNO DE SUS REFERENTES ESENCIALES.

Presentado por Miriam Ruiz López

Tutor: Prof. Dr. Vicente Ponce Ferrer

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

# **AGRADECIMIENTOS**

**A MI TUTOR VICENTE PONCE Y A MI PROFESORA MARÍA LORENZO POR SU INNEGABLE AYUDA; Y A MIS PADRES Y MI NOVIO POR SU APOYO INCONDICIONAL Y POR COMPARTIR CONMIGO ESTE GRAN GÉNERO.**

## RESUMEN

Con la irrupción del cine sonoro, Hollywood pudo llevar a la gran pantalla un género que ya existía en los escenarios de Broadway: el musical. La influencia de este tipo de espectáculos sobre el discurso cinematográfico dio lugar al llamado *musical backstage*. Tal especificidad discursiva no hubiera evolucionado hasta el *musical integrado* de no ser por la intervención creativa de cineastas como Busby Berkeley, Gene Kelly, Stanley Donen o Vincente Minnelli y de películas como *La calle 42 (42nd Street, 1933)*, *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the rain, 1952)* o *Un americano en París (An american in Paris, 1951)*.

## PALABRAS CLAVE

Cine sonoro, *musical backstage*, musical integrado, Busby Berkeley, Gene Kelly, Stanley Donen, Vincente Minnelli, La calle 42, Cantando bajo la lluvia, Un americano en París.

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>6-7</b>
<b>Objetivos.....</b>	<b>8</b>
<b>Metodología.....</b>	<b>8</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>9</b>
<b>I-La transición del mudo al sonoro .....</b>	<b>10-19</b>
1. Una era de cambios.....	10-13
2. El éxito de <i>El cantor del jazz</i> .....	14
3. La transición en otros países del mundo.....	15
4. Causas del cambio y estrategias adoptadas.....	15-16
5. Variaciones en la industria.....	16-17
6. Algunas dificultades en el proceso.....	17-19
7. Resistencias al cambio.....	19
<b>II-Precedentes históricos del musical cinematográfico.....</b>	<b>20-21</b>
<b>III-Una breve historia del género musical.....</b>	<b>22-30</b>
1. Arthur Freed y su contribución al cine musical de la MGM.....	27-29
2. El musical evoluciona.....	29
3. El género a través de sus representantes más notables.....	29-30
<b>IV-Rasgos básicos del cine musical.....</b>	<b>31-32</b>
<b>V-Breve historia y evolución de un tipo singular de musical: el <i>backstage</i> .....</b>	<b>33-35</b>
1. Los gestos de configuración del <i>musical backstage</i> .....	34-35
<b>VI-Tres vértices indispensables en la historia del cine musical. 36-47</b>	
1. Primer vértice: <i>La calle 42</i> .....	36-37
2. Segundo vértice: <i>Cantando bajo la lluvia</i> .....	37-38
3. Tercer vértice: <i>Un americano en París</i> .....	38-39
4. Algunas comparaciones ineludibles.....	40-41

5. Números musicales que permanecen en el imaginario social..	41-46
▪ “Young and healthy” ( <i>La calle 42</i> ).....	41-42
▪ “Good morning” ( <i>Cantando bajo la lluvia</i> ).....	43-44
▪ “S’Wonderful” ( <i>Un americano en París</i> ).....	45
6. Estrategias de intersección de las canciones referidas.....	46-47
<b>VII-Conclusiones.....</b>	<b>48-49</b>
<b>ANEXO I: BIOGRAFÍAS.....</b>	<b>50-54</b>
1. Busby Berkeley.....	50
2. Gene Kelly.....	51-52
3. Stanley Donen.....	53
4. Vincente Minnelli.....	54-55
<b>ANEXO II: FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS ARGUMENTALES.....</b>	<b>56-59</b>
1. <i>La calle 42</i> .....	56-57
2. <i>Cantando bajo la lluvia</i> .....	57-58
3. <i>Un americano en París</i> .....	58-59
<b>Fuentes.....</b>	<b>60-64</b>
<b>Índice de imágenes.....</b>	<b>65-69</b>

# INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo surgió en el curso académico 2014-2015, mientras cursaba la asignatura de *Historia del Cine Clásico*. Como la Biblioteca de la facultad dispone de un gran número de películas, me propuse ver la mayor cantidad de films clásicos posibles; así descubrí *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*. Stanley Donen-Gene Kelly, 1952), con Gene Kelly como protagonista.

Tanto interés me suscitó que decidí hacer mi trabajo final de la asignatura sobre ella. Empecé a investigar y a ver más películas musicales; de este modo conocí la labor de Stanley Donen y Vincente Minnelli, dos de sus grandes colaboradores.

Extendí el campo de investigación, abandonando estos ejemplos para conocer más films musicales de todos los tiempos. Sin embargo, mi etapa preferida seguía siendo la década de los años 50 y un personaje cuyo mejor período fue el de los años 30: Busby Berkeley. Sus coreografías caleidoscópicas, extraordinariamente celebradas me admiraron desde el primer momento.

Documentándome sobre la carrera de estos cuatro artistas, conocí que todos habían coincidido con un notable productor Arthur Freed de la Metro-Goldwyn Mayer, y seguí investigando en esa dirección.

Como tenía gran parte del trabajo organizado pensé desarrollar más mi TFG en esa línea. Así descubrí el subgénero de musical entre bastidores o *backstage*; y pude determinar que *Cantando bajo la lluvia*, pertenecía a ese subgénero pese a contener ya números integrados.

Recordé otro musical que me había impresionado especialmente por sus coreografías: *La calle 42* (*42nd Street*. Lloyd Bacon, 1933). No hizo falta mucho esfuerzo para percibir que aunque ambos films pertenecían al subgénero *backstage* eran muy distintos, pues *La calle 42* solo presentaba números de show.

El tema de mi trabajo final para la asignatura de *Historia del Cine Moderno* se definió solo y fue tomando forma, al igual que el de mi TFG, en el que incluí este nuevo hallazgo.

Tenía un film *backstage* con números de show, otro *backstage* con números tanto de show como integrados; y solo faltaba un film con números enteramente integrados para poderlos relacionar entre sí.

De tal suerte que incluí en mi estudio a Vincente Minnelli, uno de los autores que más me habían interesado por el refinado uso del color de sus films. Así elegí finalmente *Un americano en París*.

Una vez definida la idea del trabajo, solo tuve que investigar un poco más el tema, ordenarlo, estructurarlo y seguir escribiendo.

Durante mi formación en estudios cinematográficos, las etapas que más me interesaban, histórica y teóricamente, eran las de transición... y, en concreto, la del mudo al sonoro en el campo cinematográfico. Este periodo está directamente ligado al surgimiento del género musical, y ese era el punto de partida de mi trabajo para focalizar después en aquellos espectáculos en vivo que durante la época del mudo habían sentado las bases para el nacimiento del musical cinematográfico con la llegada del sonido.

Era necesario, sin embargo, concretar la evolución del género al dejar de tener que justificar los números en los films; pero también lo era explicar por qué los personajes que había elegido fueron esenciales para la evolución del género musical y cómo contribuyeron a mejorarlo.

Todo ello, junto al análisis de los números musicales, constituyen el trabajo que justifica las páginas que siguen. Espero transmitir algo de mi pasión por el musical, por estas películas y por estos artistas.

## OBJETIVOS

Este trabajo de investigación tiene como objetivo principal sintetizar la historia de un género esencial para definir una construcción formal y narrativa en la historia del cine y de la música centrada en cinco aspectos básicos:

- 1- El origen del cine musical relacionándolo con el del sonoro.
- 2- La influencia que tuvieron en él los espectáculos del s. XIX.
- 3- La historia del género y de uno de sus subgéneros más importantes: el del *backstage*.
- 4- Su evolución desde los musicales *backstage* a los integrados.
- 5- Los artistas más representativos del género y su contribución al fortalecimiento del mismo.

## METODOLOGÍA

La metodología empleada para cumplir los objetivos ha consistido principalmente en la investigación, desde un punto de vista historicista, con vínculos a la historia general de América (crisis económicas, características sociológicas, historia de los estudios cinematográficos, los estilos fílmicos...); con la historia de la música de los siglos XIX y XX; la historia de los espectáculos en vivo del siglo XX como precedentes históricos del musical cinematográfico (opereta, vodevil, cabaret, burlesque, revista...). Por último, la historia del cine en general y del género musical en particular haciendo especial hincapié en el subgénero *backstage*.

Por otra parte, además del visionado de películas musicales ha sido decisivo para conocer el género y seleccionar las más adecuadas, combinando de este modo la teoría fílmica y la histórica del cine con la práctica del análisis textual.

# FUENTES

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

- Fuentes bibliográficas, en las que cabe diferenciar varias subcategorías:
  - a) Libros en los que se recoge una lista de películas clave de la historia del cine.
  - b) Libros en los que se recoge una lista de películas clave de la historia del género musical.
  - c) Análisis fílmicos de películas musicales.
  - d) Biografías de autores.
  - e) Relacionados con la historia general del cine.
  - f) Relacionados con la historia del género musical.
  - g) Relacionados con la historia del subgénero *backstage*.
- Tesis doctorales que hablan específicamente del género musical, tanto de su historia como de sus precedentes y análisis fílmicos de películas pertenecientes a dicho género.
- Páginas web entre las que hay que diferenciar una gran diversidad de información relacionada con los temas:
  - a) Historia de América de los siglos XIX y XX.
  - b) Precedentes del musical cinematográfico.
  - c) Películas del género.
  - d) Biografías y estilos de diversos autores.
  - e) Historia del género musical.

Estas fuentes fueron empleados principalmente para complementar la información obtenida mediante los libros y las tesis.

- Corpus de películas dividido en varias categorías:
  - a) Películas no musicales pero con números de canto y danza.
  - b) Películas musicales con números integrados.
  - c) Películas musicales con números de show (subgénero *backstage*).

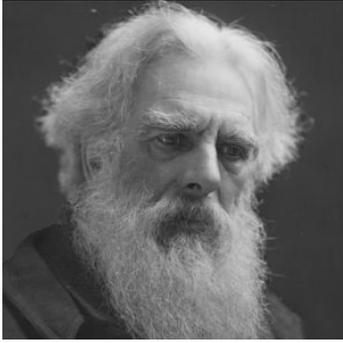


Ilustración 1

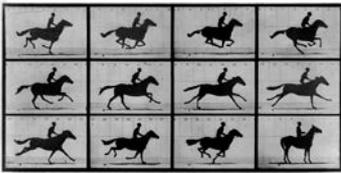


Ilustración 2

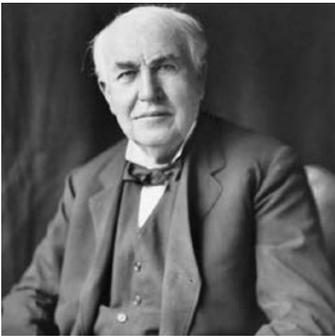


Ilustración 3



Ilustración 4



Ilustración 5

## I-LA TRANSICIÓN DEL MUDO AL SONORO

### 1. Una era de cambios

Desde el nacimiento del cine y durante las dos primeras décadas del s.XX, los científicos se esforzaron por llevar el sonido al cine, uniendo la tecnología del Fonógrafo a la película muda. No obstante, no se conseguía mantener la sincronización entre imagen y sonido. Esta gran transformación tecnológica tuvo lugar en Estados Unidos en varias fases:

#### Primera fase: la invención

El 27 de febrero de 1888, Eadweard Muybridge (I.1) y Thomas Alva Edison (I.3) se reunieron para proponer un sistema de cine sonoro que combinara el Zoopraxiscopio (proyector de imágenes creado por Muybridge) con la tecnología de sonido grabado de Edison. Ya que no se llegó a ningún acuerdo, Edison continuó trabajando durante el siguiente año en el Quinetoscopio (un sistema de visionado rápido), como complemento visual para su Cilindro fonográfico. En 1895, consiguió fundir estos dos aparatos en uno: el Quinetófono (I.4). Unos años más tarde, en 1899, François Dussaud inventó un aparato similar al Quinetófono, llamado Fonorama, que requería el uso individual de auriculares.

La primera exhibición pública de cine sonoro proyectado tuvo lugar mucho antes de que la sincronización fuera posible, en la Exposición Universal de París de 1900. Ello fue posible gracias a un sistema mejorado basado en el cilindro: el Phono-cinéma-theatre, desarrollado por Clement-Maurice Gatioulet y Henri Linet.

Sin embargo, seguían persistiendo dos importantes problemas:

- a) La sincronización era imposible ya que el sonido y la imagen se grababan y reproducían en aparatos separados.
- b) La calidad del sonido reproducido era muy baja.

En 1907, el francés Eugene Lauste (I.5), que había trabajado anteriormente en el laboratorio de Edison, patentó la primera tecnología de sonido óptico, que consistía en transformar el sonido en ondas de luz que eran grabadas fonográficamente sobre el celuloide en una parte diferente a la de la imagen. Eugene Lauste nunca explotó con éxito dicho sistema, a pesar de que llegó a convertirse en el estándar universal del cine sonoro sincronizado.



Ilustración 7

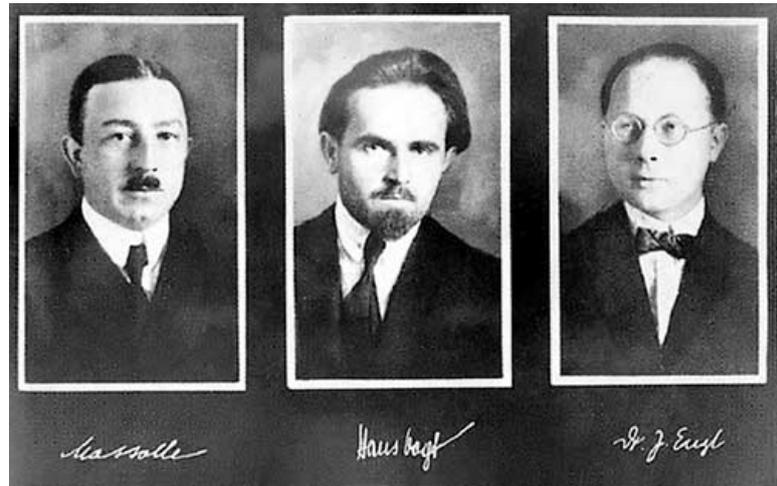


Ilustración 6



### Guardians of the Circuits

The telephone at your elbow seems so simple an instrument, it does its work so quietly and quickly, that it is difficult to realize the vast and complex equipment, the delicate and manifold adjustments, the ceaseless human care "behind the scenes" in the central offices.

Behind the scenes is the terminal of all the underground and overhead lines on the streets and highways. Here are the cable vaults; the great steel frames containing the thousands of separate wires and fuses for the subscribers' lines; the dynamos and storage batteries; the giant switchboards through which your telephone is connected with the other thirteen million telephones in the Bell System.

And here, in charge of this equipment, are the guardians of the circuits—the wire chief and his assistants—master electricians and experts in telephony. Their first duty is the prevention of "trouble." By day and by night they are constantly testing the central office equipment, the overhead and underground lines, the subscribers' individual wires. And when, from some cause beyond control, "trouble" does occur, nine times out of ten it is repaired before the telephone subscriber suffers the slightest inconvenience.

It is the skill of the men behind the scenes, together with scientific development and construction, efficient maintenance and operation, which make it possible for you to rely upon the telephone day and night.

"BELL SYSTEM"

AMERICAN TELEPHONE AND TELEGRAPH COMPANY  
AND ASSOCIATED COMPANIES

One Policy, One System, Universal Service, and all directed toward Better Service

"Mention The Geographic—It identifies you"

Ilustración 8

Un nuevo aparato basado en el cilindro fue introducido en 1913 por T.A. Edison, el llamado Quinetófono que ahora era capaz de proyectar las imágenes en una pantalla. Se conectaba un tocadiscos al proyector mediante un complicado sistema de poleas y controles mecánicos que permitían (bajo condiciones ideales) la sincronización, aunque raras veces se conseguía.

El Quinetófono tuvo un pregonado estreno mundial, pero resultó un tremendo fracaso: no se producía la sincronización casi nunca, la música amplificaba sonidos toscos y metálicos, y los espectadores del fondo de la sala casi no oían nada.

A Lee De Forest se le otorgaron varias patentes en 1919 de la primera tecnología de sonido óptico con aplicación comercial. Durante cuatro años mejoró dicho sistema con la ayuda de otro inventor estadounidense, Theodore Case. Al mismo tiempo, dos grandes empresas telefónicas AT&T y RCA, llevaron a cabo inversiones millonarias para mejorar su servicio de teléfono a larga distancia. Como subproducto de esta investigación, AT&T inventó el primer altavoz y amplificador de sonido con aplicaciones en el cine. En el año 1922, AT&T comenzó a comercializar esta tecnología. Una serie de cortos con sonido óptico titulados De Forest Phonofilms se proyectó el 15 de abril de 1923 en el Teatro Rivoli (1.7) de la ciudad de Nueva York. A pesar de todas estas innovaciones, el cine sonoro no fue comercialmente viable hasta finales de la década de 1920, cuando se proyectaron las primeras películas con sonido completamente sincronizado.

## Segunda fase: la innovación

Por otra parte, en Europa también estaban trabajando en el desarrollo de la tecnología de sonido óptico. Tres inventores alemanes patentaron el sistema Tri-Ergon (I.6), dando lugar, en 1922, a la proyección pública de *El pirómano* (*Der Brandstifter*, Fred Niblo, 1922), una película dramática con sonido óptico. En 1926, la tecnología de sonido óptico viable de Theodore Case se unió a la Fox Film para formar la Fox- Case Corporation; un año después, compró los derechos del sistema Tri-Ergon.

A partir de 1924, Warner Bros inicia una política de expansión adoptando un tipo de producción cinematográfica mucho más costosa, en la que utilizarían el sonido como medio para desarrollar la compañía experimentando con los sistemas sound-on-disc. Finalmente se impondría *sound-on-film* sobre *sound-on-disc* debido a una serie de desventajas técnicas de este último:

- Requería una supervisión constante para garantizar la sincronización.
- Los discos no se podían editar directamente.
- Dificultaba la distribución.
- La reproducción de los discos los degradaba.

A pesar de estas serias desventajas, aún se mantenían dos ventajas sobre el sound-on-film que más tarde serían superadas:

- El coste de sound-on-disc era menor.
- Sound-on-film mantenía una mayor distorsión y ruido.

En el año 1925, el empresario Walter J. Rich fundó Vitagraph, la cual fue adquirida por la Warner sólo un mes después. Al año siguiente, esta misma productora firmó un contrato con AT&T para el uso exclusivo de su tecnología de sonido; esta tecnología sería llamada Vitaphone (I.9) (con la patente de Western Electric), publicada el 6 de agosto de 1926, con el estreno de la película *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) (I.10) (primer largometraje con música y efectos de sonido sincronizados, pero no diálogos).

Durante esta fase, el único competidor real de la Warner fue Fox Film Corporation, que en 1925 aumentó el presupuesto de sus largometrajes, construyó una cadena de salas de cine y experimentó con noticieros hablados. Siguiendo la iniciativa de Warner Bros Pictures y Fox Film Corporation, el resto de estudios de Hollywood hicieron lo posible por convertirse al sonoro y se llegó a conseguir toda la producción de Hollywood en sonora hacia otoño de 1930.



Ilustración 9

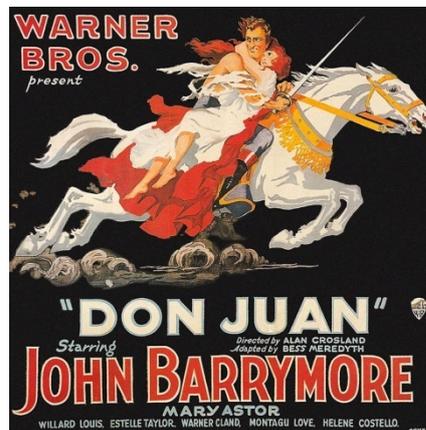


Ilustración 10

### Tercera fase: la difusión



Ilustración 11

La difusión se produjo en un tiempo sorprendentemente corto. Los grandes estudios siguieron prosperando mientras las productoras más pequeñas, que no podían sufragar los costes de la sonorización, se vieron obligadas a cerrar o fueron absorbidas por las grandes compañías. Durante estos años, se produjo un auge en la construcción de estudios. Muchas compañías abrieron estudios cerca de Nueva York para dar cabida a artistas del vodevil o el teatro musical de Broadway, como Al Jolson, Eddie Cantor (I.11), Jeanette MacDonald o los Hermanos Marx (I.12).

En 1927, cinco potentes productoras de Hollywood (Paramount, MGM, First National, Universal y PDC) se reunieron para seleccionar colectivamente un solo proveedor para la conversión al sonoro. Este mismo año, la Fox estrenó su primera película original movietone: *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927), que al igual que *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) tenía una banda sonora compuesta por música y efectos de sonido sincronizados.

En 1928, varios estudios empezaron a comercializar largometrajes con bandas sonoras. Se trataba de cintas mudas a las que se añadía una banda musical para satisfacer la demanda del público. El 6 de julio de ese año, la Warner estrenó su primera película completamente hablada, llamada *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928), cuyo presupuesto fue 23.000 dólares y recaudó 1252 millones de dólares. A lo largo de 1928, Warner empezó a mantener grandes beneficios debido a sus producciones sonoras. Debido a ello, las demás productoras aceleraron el ritmo de conversión a la nueva tecnología; así, Paramount estrenó dos películas habladas: una, a principios de septiembre titulada *Beggars of Life* (Williams A. Wellman, 1928) que solo tenía unas pocas líneas de diálogo; y la otra, *Interference* (Lothar Mendes, 1928) primera película completamente hablada de esta compañía.



Ilustración 12

En enero de 1929, el sonoro pasó de ser una moda a constituir un procedimiento estándar donde todas las películas ya eran 100% sonoras. Ya en 1930 existían en Hollywood cinco grandes productoras, conocidas como *majors* (MGM, Warner Bros, Fox, RKO y Paramount) y tres estudios menores (Columbia, Universal y United Artists).



Ilustración 13



Ilustración 14

## 2. El éxito de *El cantor del jazz*

La mayoría de textos historiográficos presenta *El cantor del jazz* (Alan Crosland, 1927) como la primera película sonora de la historia; sin embargo, ese privilegio se lo debemos a *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) que, aunque no contenía diálogo, sí presentaba música y efectos de sonido sincronizados. De todos modos, *El cantor del jazz*, estrenada el 6 de octubre de 1927 en el Teatro Warner de Nueva York, fue la que abrió paso a una nueva era de cine sonoro, ya que consiguió alarmar al resto de productoras, que decidieron apresurarse al cambio debido al éxito que obtuvo la Warner con este film.

*El cantor del jazz* (I.13) no es estrictamente una película sonora, sino más bien un híbrido entre mudo y sonoro, ya que solo contiene varias interpretaciones musicales y dos escenas de diálogo sincronizados (una en la que el protagonista habla con su madre, y otra en la que se dirige al público de un cabaret). En conjunto solo ocupan diez o doce minutos de "sonido real". El resto de la película muestra diálogos en intertítulos al igual que en las películas mudas convencionales.

Producida con el sistema Vitaphone, la mayor parte de la película no tiene sonido grabado en directo, dependiendo al igual que *Don Juan* de su música; no obstante, cuando oímos la voz de Al Jolson, cambia a sonido grabado en el plató. Además del avance técnico, la película no supone mayor atractivo, ya que, por ejemplo, los actores aún actúan exagerando tanto gestos como movimientos, lo habitual en el cine mudo. Esto también ocurre en *El ángel azul* (I.15) (Josef Von Sternberg, 1930), la primera película sonora alemana, donde los actores aún son muy mímicos.

En aquella época la Warner tenía serios apuros económicos, encontrándose casi al borde de la quiebra, por lo que decidió aventurarse con la nueva tecnología adaptando un notable éxito teatral. La obra de teatro había sido interpretada por George Jessel, a quien la Warner quiso como protagonista para el cine; Jessel, al enterarse de que se trataba de un film sonoro, pidió un aumento de salario, por lo que la Warner optó finalmente por Al Jolson (I.14) otro artista de Broadway que, al igual que el protagonista de la película, era hijo de un cantante de sinagoga.

La película fue un gran éxito que cambió la suerte de la Warner, salvándola de la quiebra. A pesar de todo, el éxito del film no alteró las cosas instantáneamente, ya que no fue hasta mayo del año siguiente (1928) cuando se firmó con ERPI un contrato para el cableado de las instalaciones que fuera compatible con el sistema Vitaphone.

### 3. La transición en otros países del mundo



Ilustración 15



Ilustración 16

La llegada del sonoro no se limitó a los Estados Unidos. Ya en 1928, Hollywood exportaba sus películas sonoras por todo el mundo y una vez la industria decidió cambiar al sonoro, los propietarios de los cines europeos trabajaron rápidamente para sonorizar sus salas. En la década de 1930, el cine sonoro ayudó a establecer a Hollywood como uno de los sistemas culturales y comerciales más potentes del mundo.

En Europa el cambio fue tratado con desconfianza por muchos directores y críticos a los que les preocupaba que el sonido cambiara la estética del cine mudo. Debido a ello, la conversión al sonoro en Europa estaba retrasada respecto al resto del mundo. Empezó dos años después en Inglaterra y Francia; y, en ciertos casos como el de la Unión Soviética, no comenzó hasta 1930-31.

Gran Bretaña fue el país europeo en el que más rápido se produjo la sonorización, antes incluso que los mismos Estados Unidos. En 1931, el 70% de los cines británicos estaban sonorizados, frente al 60% de los norteamericanos, el 42% de los alemanes, el 15% de los franceses y tan solo el 5% de los españoles. En Japón, donde la tradición arraigada integraba cine mudo con diálogos en directo, el sonoro se instauró con gran lentitud. Y por último, en La India, el sonido fue el elemento que transformó la industria, llegando a convertirse en la más productiva desde la década de 1960. Desde la llegada del sonido al cine hindú, la producción ha estado marcada por los musicales rodados en Bombay (I.16).

### 4. Causas del cambio y estrategias adoptadas

Históricamente los cambios tecnológicos de las industrias cinematográficas estadounidenses se debieron a tres causas principales:

- a) Una innovación tecnológica que proporcionaría una ventaja competitiva sobre otras empresas.
- b) El sonido se consideró como un medio para obtener un producto diferenciado.
- c) Un progreso de la tecnología conseguida mediante la cooperación de varias empresas.

Como ocurre en todo cambio tecnológico, los costes de la conversión se tuvieron que sopesar, pero más adelante quedó demostrado que la inversión valía la pena, puesto que el éxito de la tecnología produjo una súbita reacción en la industria, que en 1929, tan solo dos años después del estreno de *El*



Ilustración 17

*cantor del jazz*, proclamó que se había acabado la producción de películas mudas.

Hollywood se vio obligado a adoptar una serie de estrategias que aseguraran el éxito de la nueva tecnología:

- a) En primer lugar, la tendencia fue sonorizar aquellas películas que tuvieran mayor posibilidad de éxito comercial.
- b) Una estrategia efímera fue asignar dos directores a cada película: uno que supervisara la acción y otro el diálogo.
- c) Contrataron técnicos de sonido especializados en el campo. Los primeros técnicos procedían normalmente de tres oficios: operadores de radio, técnicos de grabación fonográfica e ingenieros de las compañías eléctricas o telefónicas.
- d) Emplear a individuos que actuaran de supervisores de los equipos de grabación que debían comprobar los niveles de audio y que la tecnología no sufriera averías.

## 5. Variaciones en la industria

La introducción del sonido en el cine lo cambió todo, desde el modo de producción hasta la experiencia del público. Algunos de los cambios más significativos fueron:

- a) Debido a la necesidad de igualar la imagen con el sonido, se estableció una velocidad de rodaje estándar.
- b) El tiempo de montaje aumentó, por lo que se redujo la participación del director en esta fase que, debido a la velocidad de producción, debía empezar a trabajar en otro rodaje mientras aún se estaba montando el film anterior.
- c) En las películas mudas, los intertítulos (I.18) reflejaban tanto las conversaciones, como los pensamientos y motivaciones más internos de los personajes; en cambio, el cine sonoro precisa diálogos enteros. Por ello, los empresarios de Hollywood se apresuraron a contratar a “expertos” en el campo literario.
- d) Mientras que para algunas personas el cine mudo era una experiencia relajante en la que te sumergías en la música, el cine sonoro exigía prestar atención a los diálogos, por lo que la música se redujo.
- e) Algunos de los periodistas de la época reflejaron la ironía que suponía el sonido en el cine: “Ahora que las películas eran habladas, el público debía ser mudo”.



Ilustración 18

## 6. Algunas dificultades en el proceso

La introducción del sonido en el cine produjo ciertos problemas que fueron solucionándose hasta la década de 1930. Atendiendo a dichos problemas, cabe clasificarlos de la siguiente manera:

### a) Dificultades técnicas:

- Las cámaras eran ruidosas, por lo que se diseñó una especie de cabina insonorizada para que los micrófonos no captaran el sonido de las mismas.

Debido a su peso, estas cabinas redujeron drásticamente la movilidad de las cámaras. Para poder moverlas eran necesarios una serie de carriles por los que desplazarse, aun así, no era suficiente. Por este motivo, los estudios empezaron a desarrollar unos alojamientos para la cámara mucho menos restrictivos, a los que llamaron "blimps" o "bungallows"(I.19). Una medida provisional, para compensar esta pérdida de movimientos fue multiplicar las cámaras; esto aumentaba la probabilidad de desvelar la presencia de otras cámaras y micrófonos, además de causar dificultad para iluminar. Los técnicos de sonido se vieron obligados a eliminar los micrófonos superiores y depender de aquellos que estaban escondidos en el decorado; y los operadores, a iluminar desde arriba, lo que producía una fotografía plana sin claroscuros. Más tarde, todo esto se solucionó con la invención de unas carcasas para las cámaras que eliminaban el sonido.



Ilustración 19

- Los focos de alta intensidad, también emitían una especie de silbido, por lo que tuvieron que ser sustituidos por luces incandescentes más silenciosas.
- Los micrófonos no tenían un rango de captura muy amplio, hecho que redujo la movilidad de los actores; además, para que ciertos personajes se pudieran oír con claridad, se impuso un silencio poco realista al resto. La solución a esto, fue la introducción de los llamados micrófonos boom que podían moverse con los actores (I.20).
- La censura en el cine mudo era invisible, sin embargo, en el sonoro no, ya que las escenas eliminadas de la banda de imagen se proyectaban en negro mientras el disco seguía sonando.



Ilustración 20

b) Pérdida de puestos de trabajo:

- Uno de los problemas principales era que los actores simplemente no poseían voces atractivas; o que sus voces no cumplían las expectativas del público que tenían una idea predeterminada según la imagen del artista.
- Muchas de las estrellas de la era del mudo se consideraron anticuadas, incluso aquellas que tenían talento para triunfar en el sonoro.
- The Nation escribió: “Las estrellas de la pantalla no saben cómo hablar y los guionistas no saben escribir diálogos”.
- No solo perdieron su puesto de trabajo algunos actores, sino también muchas orquestas. Ahora que las películas tenían música pregrabada, la música en directo ya no era necesaria, por lo que sólo las salas especializadas seguían contando con orquesta.

c) Costes de la sonorización:

- Los cines pertenecientes a las cadenas corrieron fácilmente con los costes de la sonorización; en cambio, los cines independientes debían luchar por conseguir préstamos, por ello, la mayoría se vieron obligados a cerrar o a ser absorbidos por las grandes cadenas.

d) Versionado de películas:

- La mayoría de las salas de cine de las zonas de extrarradio aún no habían sido equipadas con los sistemas de sonido, por lo que Hollywood producía las películas en versión muda y sonora.
- El cine mudo era un lenguaje universal, mientras que el sonoro, al emplear el idioma, fue considerado como una experiencia disgregante.
- Los primeros años de cine sonoro, las cinematografías estadounidenses y europeas, produjeron diversos filmes con un mismo argumento en diferentes idiomas, en los que se sustituía el elenco de artistas pero se aprovechaban los decorados construidos para la versión original. El sistema de versiones múltiples perdió su razón de ser entre los años 1932 y 1943, cuando se aceptó que el doblaje y el subtítulo eran la mejor manera para que el público disfrutara de las películas sin renunciar a sus estrellas favoritas.

## 7. Resistencias al cambio

Como cabía esperar, el rechazo a lo nuevo vino de los sectores progresistas, de aquellos que ya estaban muy instalados en el modo de hacer del mudo y arriesgarse al cambio les producía ansiedad.

Podemos dividir a los directores en dos grupos según la actitud que adoptaron hacia las talkies:



Ilustración 21

- a) Aquellos que respetan los criterios de la industria y se convierten en innovadores, como: King Vidor, Ernst Lubitsh, Rouben Mamoulian o Hawks entre otros.
- b) Aquellos realizadores menos obedientes a la industria que se consideran autores por derecho propio y que ofrecen resistencia o bien se niegan a adoptar la nueva tecnología. Entre los primeros, tomamos como ejemplo a Renè Clair, que se convirtió al sonoro más tarde; y entre los segundos, que fueron víctimas del sistema, cabe citar a Eric Von Stroheim, Murnau y Griffith. Pero el único que logró sobrevivir con el mudo en esta etapa de cambios fue Charles Chaplin (I.21), que consideraba que el sonido “ iba a enterrar el arte más antiguo” y que “aniquilaba la belleza del silencio”.

## II- PRECEDENTES HISTÓRICOS DEL MUSICAL CINEMATográfico.



Ilustración 22

El siglo XIX se caracterizó por ser un período de grandes cambios. La economía sufriría dos fuertes revoluciones industriales que generarían un gran desarrollo científico: la primera tuvo lugar entre 1750 y 1840; y la segunda entre 1880 y 1914. En política, las nuevas ideas del siglo anterior sentarían las bases para las revoluciones burguesas que buscarían apoyo en el movimiento obrero. Debido a esto, la cultura sufre una fractura. Por una parte, todavía pervive la clase aristócrata proveniente del s. XVIII, los ilustrados; y por otra, empieza a emerger la clase obrera, una cultura más popular. Esta aglomeración de público de distintas clases sociales en las ciudades, obliga a que exista una oferta cultural mayor y distinta que satisfaga a todo tipo de espectadores. Además, en 1904 se empieza a declarar en muchos países el domingo como fiesta semanal, por lo que la población tendría más horas libres para disfrutar de los espectáculos.

El s.XIX representó el auge de un mercado enfocado al entretenimiento, el llamado "Show business del siglo XIX", que se conformó de diversos espectáculos populares, que incluían actos cómicos, rutinas de danza, números musicales, ilusionismo, acrobacias, artes circenses, malabarismos, contorsionismos... Algunos de los más importantes de esta época fueron:

- a) La opereta: género musical derivado de la ópera que nace en París, pero se desarrollaría en Viena, donde presenta un argumento más serio y sentimental; como diferencia principal, vemos que la pieza de baile característica de la opereta francesa es el cancan, mientras que el de la vienesa es el vals. La opereta influiría en la aparición de la revista, que en Estados Unidos generó el musical, el cual sería llevado más tarde al cine.
- b) La revista: subgénero dramático de la comedia que combina elementos de otros espectáculos como el burlesque, el vaudeville o la comedia musical. Entre estos elementos encontramos: la música, el baile, escenas teatrales y sketches humorísticos o satíricos. Este género estaba enfocado generalmente al público masculino, ya que también incluían números eróticos.

- c) El burlesque: género dramático o musical adaptación de un trabajo literario y cuyo objetivo es ridiculizar un tema generalmente social. Está influenciado por espectáculos similares, como el vaudeville.
- d) El vodevil: (del francés vaudeville, que significa “voz del pueblo”). Este género surgió y se desarrolló en Francia en el s. XVIII, siendo una comedia ligera que intercalaba números musicales, danza, shows de comedia, espectáculos de animales, espectáculos de magia, actos teatrales o demostraciones atléticas entre otros. Más tarde, ya en el siglo XIX, surgiría en Estados Unidos como un espectáculo de variedades similar al music-hall y el burlesque, dirigidos a un público adulto, ya que tenían un contenido sexual.
- e) El music-hall: género británico similar al vodevil americano que se mantuvo hasta las décadas de 1920, 30 y 40, promoviendo el alistamiento y que entró en decadencia después de la Segunda Guerra Mundial al tener que competir con la televisión y el surgimiento de nuevos géneros musicales como el rock.
- f) El cabaret: espectáculo que contenía gran variedad de actos como danzas, números musicales, mímica, humorismo, teatro de sombras, ilusionismo, obras teatrales cortas, espectáculos de animales, etc., cuyo florecimiento se dio en Francia a mediados del s.XIX.
- g) La comedia musical: variante del teatro musical enfocado a la comedia, cuyo origen se sitúa en la Commedia dell’ arte del s.XVI (un formato de teatro italiano con argumento cómico, acompañado de música y bailes, en donde los intermedios presentan sketches cómicos).
- h) El musical teatral: formato de teatro que incluye música, diálogos y bailes. Sus orígenes se remontan a varias fuentes teatrales del s.XIX entre las que se incluyen la opereta, la comedia musical, el vodevil, el burlesque y en ocasiones también el género erótico. Este género nació, como lo conocemos hoy en día, en la Europa del s.XIX como una variante de la opereta, teniendo su centro en la ciudad de Londres, y se desarrolló durante la primera mitad del s.XX en Estados Unidos, principalmente en Nueva York (Broadway).



Ilustración 23

Como demuestro posteriormente, este tipo de espectáculos influyeron poderosamente sobre el musical cinematográfico, especialmente en el *backstage*; esto es debido principalmente a que muchos artistas especializados en el género fueron *importados* de Broadway, como en el caso de Al Jolson o George Jessel (I.23).



Ilustración 24



Ilustración 25



Ilustración 26

### III- UNA BREVE HISTORIA DEL GÉNERO MUSICAL

El cine musical es un género cinematográfico resultante de la unión de comedia, música y danza, cuyas características fundamentales son la imaginación, el erotismo y el sentido del espectáculo. Aunque dicho género no naciera como tal hasta la llegada del sonoro, ya en la época del mudo había indicios de que el musical era algo latente. Parece que desde la invención de la imagen en movimiento existía cierta tendencia a recoger grabaciones de actuaciones musicales; es el caso de *Annabelle's Butterfly dance* (I.24), el primer film norteamericano de danza realizado en la temprana fecha de 1897 o los de la bailarina Loïe Fuller, grabados por los Lumière. Muy pronto, el cine norteamericano empezó a incluir secuencias de danza en sus películas que, a menudo, eran exigencia directa tanto de las estrellas como del público.

En la década de 1920, en vísperas de los avances técnicos que permitirían el sonido en el cine, las salas de proyección contaban con orquestas que dotaban de música y efectos sonoros a las películas; incluso había estrellas especializadas en films de danza, como la bailarina Dorothy Mackail (I.25).

Pese a ello, no fue hasta el 6 de octubre de 1927, con el estreno de *El cantor del jazz*, cuando el cine sonoro y el musical llegaron para quedarse, ya que el público empezó a rechazar las películas mudas y a exigir las "all talking, all singing, all dancing". Con esta película (y con las que vendrían posteriormente) Hollywood se limitó a trasladar al cine un género ampliamente aceptado por los espectadores y que ya existía desde el siglo XIX en otros espectáculos como el vaudeville, el music-hall o el musical teatral.

Los primeros films musicales fueron, en esencia, grandes revistas en las que se recogían diversas actuaciones sin hilo argumental interpretados por las estrellas de Broadway del momento; una de ellas fue *Melodías de Broadway* (I.26), una revista anual que la Metro empezó a producir en el año 1929 y que finalmente ganaría el Oscar a Mejor Película. Este mismo año se introducía el uso del color en cuatro musicales y en una docena más que incluía color solo en algunos números musicales para incrementar el contraste entre las escenas musicales y las habladas. En todo caso, el musical necesita desarrollarse, pues el eje argumental seguía importando bien poco al espectador, ya que lo que verdaderamente interesaba era la novedad técnica. En los primeros musicales, realizados en el periodo 1927-33, los números musicales aparecen a lo largo del film en forma de ensayo y al final como un espectáculo teatral ya terminado; esta era una manera de justificar su presencia en el film. De este



Ilustración 27



Ilustración 28



Ilustración 29



Ilustración 30

modo, surge el subgénero de musical entre bastidores o *musical backstage*. Ya en la década de 1930, el musical se convirtió en el género favorito del público, debido en gran parte a la necesidad de olvidar la fuerte crisis económica que sufría la sociedad americana. El musical de esta época rehuía el ballet (excepto los films del coreógrafo George Balanchine), favoreciendo más el claqué y los bailes de salón, como reflejo de estilos de baile de otras culturas, especialmente la europea. Aparecen también los compositores que dominarían el panorama en los años posteriores: los hermanos Gershwin (I.27), Irving Berlin y Cole Porter. El musical de los años 30 encontraría el máximo esplendor en tres direcciones: la serie Astaire- Rogers (I.28) (RKO); Busby Berkeley (WB); y adaptación de operetas (MGM).

Fred Astaire y Ginger Rogers coinciden por primera vez en el film *Volando hacia Río de Janeiro* (Thorton Freeland, 1933); aunque eran una pareja secundaria, su talento deslumbró tanto a la RKO que decidieron unirlos hasta en nueve ocasiones, realizando films tan memorables como *La alegre divorciada* (1934), *Sombrero de copa* (1935) o *Sigamos a la flota* (1936), todas ellas dirigidas por Mark Sandrich.

En ellas destacaba la combinación de la perfecta elegancia de Astaire con el desgarro de Rogers; además, las canciones empiezan a integrarse mejor en el argumento dejando a un lado la subordinación total al mundo del espectáculo. Mientras que en los musicales Astaire-Rogers prima la pareja, en los de Busby Berkeley predomina la labor del coreógrafo, lo colectivo, el grupo. Sus historias solían desarrollarse entre bastidores y sin embargo, Berkeley creó un lenguaje cinematográfico propio distanciado del teatro; el ejemplo más claro de ello es *La calle 42* (Lloyd Bacon, 1933).

Mientras tanto la MGM se limitó a adaptar operetas al “estilo americano” o bien “historias de entre bastidores”. En cuanto a la Fox, que en la década de los 40 sería la principal competidora de MGM, en los años 30 lanzó a tres estrellas de muy distinto tono: Shirley Temple (I.29) (niña prodigio de tan solo seis años y primera rubia Foxie), Alice Faye (que era incapaz de dar un solo paso de baile) y Sonja Henie (patinadora sobre hielo que no sabía ni cantar, ni bailar, ni actuar). El triunfo de la pequeña Shirley Temple en la Fox hizo que Universal se apresurara a cazar talentos, encontrando a Diana Durbin (I.30) una gran cantante que, lamentablemente, al igual que Shirley Temple, no siguió realizando films al alcanzar la madurez. Y, por último, Columbia lanzó a Grace Moore, que no obtuvo demasiado éxito.



Ilustración 31

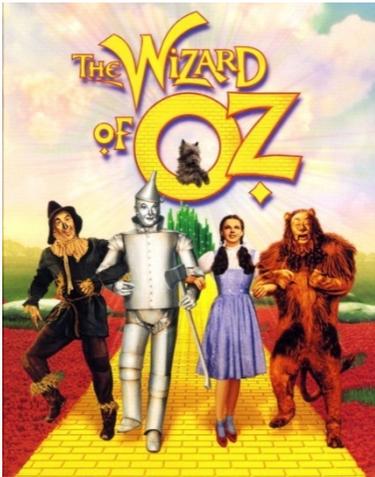


Ilustración 32



Ilustración 33

El año 1939 supondrá el cierre de una etapa; los dos grandes reinados de la época se desmoronan: Berkeley abandona la Warner para entrar en la MGM; y Fred Astaire y Ginger Rogers se separan para continuar sus carreras en solitario; la supremacía de WB y RKO va a pasar a MGM y Fox; el cine de estrellas dejará paso al de director; y Judy Garland (I.31) entrará en el género para ser uno de sus mayores exponentes durante más de treinta años. El film que iniciará esta nueva etapa será *El Mago de Oz* (I.32) (Victor Fleming, 1939). El talento de Judy Garland se vio subrayado en la década de los años 40, al identificarse con el estilo de baile predominante de la época, el swing, al igual que ocurría con Fred Astaire en los años 30, donde predominaba el jazz.

En los 40 destacan Bing Crosby (I.33) con películas como *Holiday Inn* (Mark Sandrick, 1942), *Blue Skies* (Stuart Heisler, 1946) o *El vals del emperador* (Charles Brackett, 1948); y Frank Sinatra (I.35) con *Levando anclas* (George Sidney, 1945) o *Un día en Nueva York* (Gene Kelly-Stanley Donen, 1949). Además hacen su aparición Gene Kelly y Stanley Donen: con *Un día en Nueva York* (el debut de ambos como directores), serán los primeros en llevar los rodajes al exterior. También debuta como director Vincente Minnelli con *Cabin in the Sky* (1943), un musical con reparto "all-negro". Estos tres últimos estuvieron bajo el mando de la "Unidad Freed" de la MGM, quien tuvo el acierto de buscar no solo grandes voces sino también extraordinarios bailarines, entre ellos la muy brillante Cyd Charisse.

La Metro dominará el género en las décadas 40 y 50 dedicando tres productores especializados en el género: Jack Cunnings, Joe Pasternak y Arthur Freed, de los cuales el más importante fue el último, cuya labor fue decisiva para hacer avanzar al musical. Mientras la productora del león sigue renovando el género, las demás compañías se limitan a continuar con las viejas fórmulas: RKO (una vez finalizada la asociación entre Astaire y Rogers) en el campo musical únicamente distribuía los films que realizaba Samuel Goldwyn; WB no contaba con realizadores especializados en el género y las estrellas de la década anterior o habían abandonado el cine o habían pasado a otros estudios. Tras el ataque a Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941 y la consiguiente entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, Hollywood aumentó las producciones de temática militar, especialmente musicales que servían tanto de entretenimiento para los que estaban en el frente como de evasión para los que se quedaban en casa. Este espíritu combativo siguió presente a lo largo de la década de los 40, incluso después del fin de la guerra en la que se llamó el *Wartime musical*; junto a este patriotismo se asocia la fantasía y el desenfado de los primeros años del sonoro, especialmente en los musicales de Vincente Minnelli. Todavía en el año 1951 existen ciertas reminiscencias en películas como *Un americano en*



Ilustración 35

*París*, cuyo protagonista es un excombatiente que tras acabar la guerra se traslada a París para ser pintor. Junto a los aires belicistas, en la producción de los años 40 y 50 predomina una tendencia nostálgica que se manifestará mediante la recreación de épocas pasadas, el empleo de canciones de éxito de los años 30 de los grandes *songwriter*, recuperación de estilos procedentes de la opereta, la actualización de estilos con origen en la música clásica y la utilización de música folk norteamericana.

La década de los 50 fue menos productiva; sin embargo, fue la época dorada del musical, de ella salieron los mejores musicales de la historia, muchos de ellos producto de las uniones Kelly-Donen (I.34) y Kelly-Minnelli, como *Un día en Nueva York* (Gene Kelly- Stanley Donen, 1949), *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly- Stanley Donen, 1953), *Siempre hace buen tiempo* (Stanley Donen, 1955), *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) o *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954). Aparecen estrellas como Howard Keel, Debbie Reynolds, Mario Lanza, Leslie Caron, Mitzi Gaynor, Shirley Jones, Jane Russell y Marilyn Monroe (I.38) (última "rubia Foxie"), además de grandes bailarines como Bob Fosse (I.37) (uno de los más emblemáticos coreógrafos de los 70). Pese a que se hacen películas originales, predominan la adaptación de éxitos musicales de Broadway como *Kiss me Kate* (George Sidney, 1953) y *Oklahoma* (Fred Zinnemann, 1955). El gran avance de las películas de estos años fue el inicio de los "musicales integrados". Esto se debe a que el público ya está preparado para ver cantar y bailar a los protagonistas sin recurrir a los previsibles números de show. Pero sin duda lo más destacable es el surgimiento de la música pop y el rock; cuyo mayor exponente sería Elvis Presley (I.36).

La ascensión imparable del rock (y la desintegración de la *Unidad Freed* hacia finales de los 50) hizo que el musical tradicional perdiese poder de convocatoria y ello dio paso a lo que muchos consideran la decadencia, el crepúsculo del género.



Ilustración 34



Ilustración 36

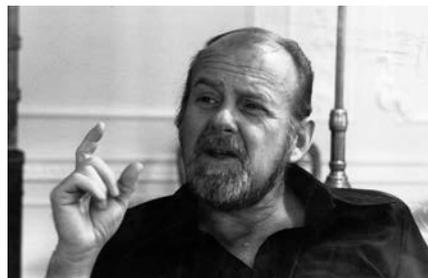


Ilustración 37



Ilustración 38

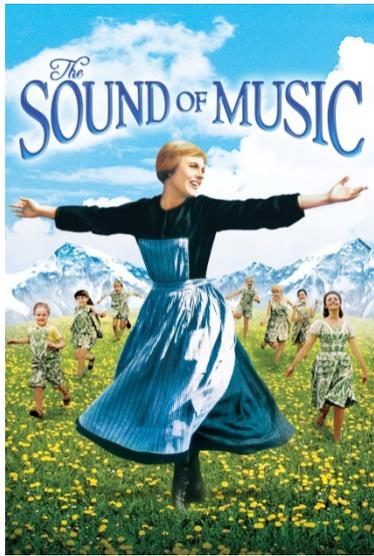


Ilustración 43

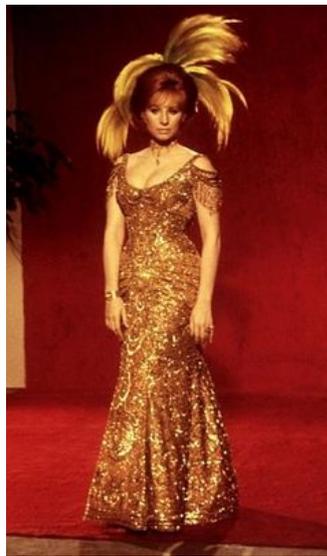


Ilustración 42

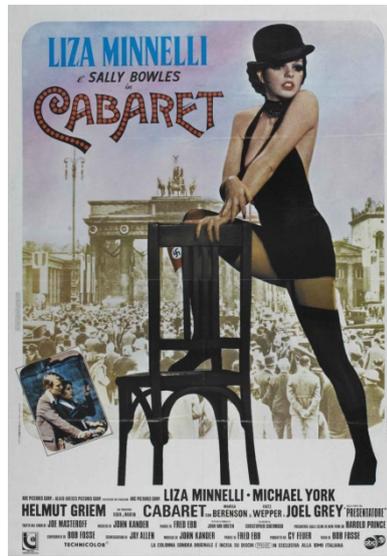


Ilustración 41



Ilustración 40

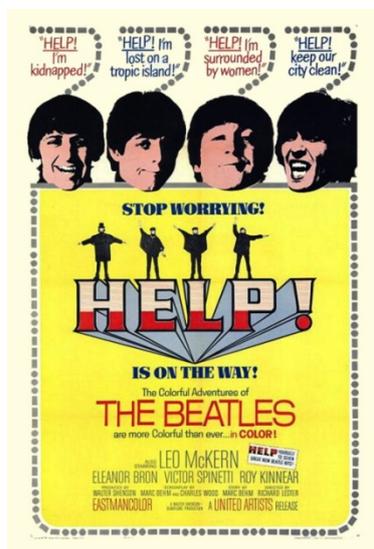


Ilustración 39

En los 60, el gusto de los espectadores empieza a cambiar, exigiendo producciones más lujosas y repartos estelares. El principal cambio, es la separación de las disciplinas de canto y danza. Por otra parte, el musical hasta entonces siempre había sido alegre y frívolo, mientras que ahora comienza a tener tintes serios y dramáticos abordando historias más complejas. Las películas más representativas de esa época son: *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), *West Side Story* (Jerome Robbins, 1961), *My fair lady* (George Kukor, 1964), *The sound of music* (I.43) (Robert Wise, 1965) y *Hello Dolly!* (Gene Kelly, 1969).

La gran estrella del momento fue Elvis Presley, quien llegó a intervenir en 26 películas para adolescentes de las cuales la más popular fue *Viva Las Vegas* (George Sidney, 1963); junto con Julie Andrews, que realizó *Mary Poppins* (Robert Stevensons, 1964) y *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), con las que asoció su imagen a la de una institutriz y Barbra Streisand (I.42) con películas como *Funny Girl* (William Wyler, 1968) y *Hello Dolly!* (Gene Kelly, 1969).

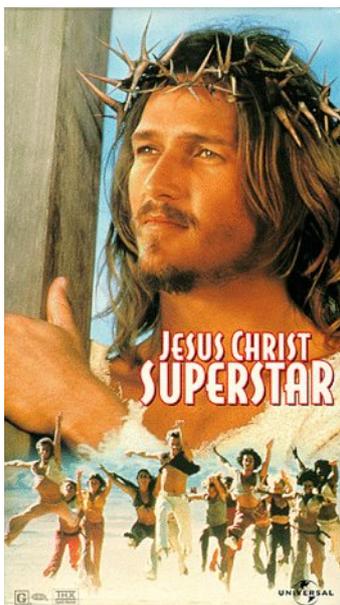


Ilustración 44

La década de los 70 supone un cambio en el cine: el cine clásico "ha muerto" y se exige el cine moderno y a ello se añade la gran competencia con la televisión. Llama la atención la realización de películas con carácter documental centradas en representantes de la música del momento como Jimi Hendrix, The Beatles (I.39) o The Rolling Stones... Otra vertiente son las producciones de estilo hippy, tales como *Jesus Christ Superstar* (I.44) (Norman Jewison, 1973) o *Hair* (Milos Forman, 1979) versiones cinematográficas de éxitos de Broadway; pero las más representativas son *El violinista en el tejado* (Norman Fewison, 1971), *Cabaret* (I.41) (Bob Fosse, 1972), *New York, New York* (Martin Scorsesse, 1977), *Grease* (I.40) (Randal Kleiser, 1978) o *All that jazz* (Bob Fosse, 1979); por otra parte, la moda de la música disco con películas como *Saturday Night Fever* (John Badham, 1972), supuso la resurrección del baile de pareja. Aparecen estrellas tales como Liza Minnelli (que al igual que su madre, canta, baila y actúa fantásticamente) y Olivia Newton-John.

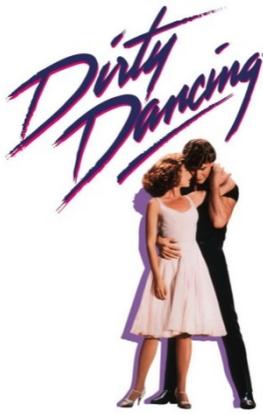


Ilustración 49



Ilustración 48



Ilustración 47

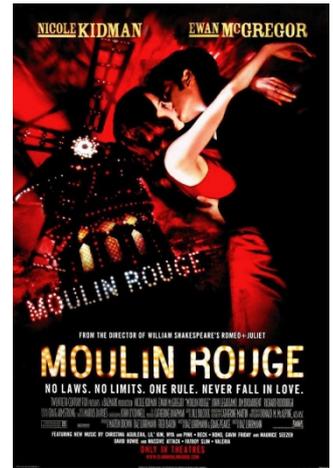


Ilustración 46

El musical pop y rock siguió reinando durante los 80, aunque, se rescata en gran medida el orden de representación clásico.

Los musicales más populares de estos años son: *Xanadú* (I.48) (Robert Greenwald, 1980), *Fama* (Alan Parker, 1980), *Annie* (John Hoston, 1982), *Victor o Victoria* (Blake Edwards, 1982), *Yentle* (Barbra Streisand, 1983), *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) y *Dirty dancing* (I.49) (Emile Ardolino, 1987).

A partir de los 80, en adelante, el musical es “casi” inexistente; aun así, los pocos títulos que salen a la luz son verdaderamente magníficos. Algunos de los más potentes son *Evita* (I.45)(Alan Parker,1996), protagonizada por Madonna y Antonio Banderas, *Everyone Says I love you* (Woody Allen,1996), algunas producciones Disney en la década de los 90; y *Moulin Rouge* (I.46) (Baz Luhrmann,2001), *Chicago* (I.47)(Rob Marshall,2002) ganadora de seis Oscars, *El fantasma de la ópera* (JoelSchumacher,2004), *Sweeny Todd* (Tim Burton,2007), *Nine* (Rob Marshall,2009) o *Burlesque* (Steve Antin,2010), ya en el siglo XXI.

Del seguimiento de esta breve pero concisa historia del musical, podemos deducir que la época clave para su desarrollo fueron los años 40 y 50, gracias a la labor del productor Arthur Freed dentro de la MGM. De esta época y especialmente de esta productora, salen algunos de los musicales más conocidos de todos los tiempos, con estrellas brillantes que todavía hoy permanecen en la memoria de los amantes del género.

### 1. Arthur Freed y su contribución al cine musical de la MGM

Arthur Freed (I.50) fue un letrista y productor de cine judío nacido en Charleston (Carolina del Sur, EEUU).

Se introdujo en el mundo del espectáculo siendo muy joven. Comenzó tocando el piano en el vaudeville y tras conocer a Minnie Marx, Freed cantó junto a sus hijos, “Los Hermanos Marx”. Pronto se especializó en escribir letras de

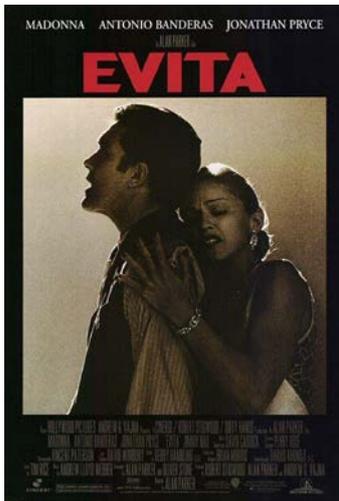


Ilustración 45



Ilustración 50



Ilustración 51

canciones, colaborando con músicos como Harry Warren (con el que compuso años más tarde la música de películas como *Un día en Nueva York* o *Siempre hace buen tiempo*); pero la colaboración más prolífica sería con el compositor Nacio Herb Brown, con el que creó canciones para revistas musicales y continuarían cosechando éxitos juntos a lo largo de toda su carrera. En 1929, Irving Thalberg los contrató para componer la banda sonora del primer musical de la MGM, *La melodía de Broadway 1929* (Harry Beaumont, 1929), la cual incluía el éxito "You were meant for me". Durante la década de los 30, Freed y Brown compusieron canciones para las películas de la MGM.

Y en 1938, Freed trabajó como productor asociado en *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), de hecho fue quien propuso a Judy Garland como protagonista. En 1939, Louis B. Mayer (I.51) lo contrató como productor de películas musicales, siendo el responsable de su propia unidad, la llamada *Unidad Freed*. Produjo 40 de los mayores musicales de la MGM, siendo su primer título en solitario como productor *Los hijos de la farándula* (Busby Berkeley, 1939). No cabe duda alguna de que la MGM de los años 40 y 50 representa "la Edad de Oro" del género; sus mayores éxitos fueron magníficas producciones en Technicolor con la colaboración de los compositores más potentes del siglo XX.

La labor de Arthur Freed fue decisiva para la renovación del género respecto al musical de los años 30, que diferenciaba entre argumento y canciones. Su nombre se convirtió desde 1944 en sinónimo de estilo e innovación. La *Unidad Freed* reunió a las personas más hábiles en el terreno del musical e hizo que colaboraran en la ejecución de sus películas; ello fue posible por su habilidad para identificar el talento dando a sus artistas una libertad inusual para la época. Incluyó en los platós de la MGM a músicos-productores como Roger Edens (I.52); directores como Busby Berkeley, Stanley Donen o George Sidney; coreógrafos como Robert Alton y Charles Walters; guionistas como Irving Brecher, Fred Finlehoffe, Betty Comden o Adolph Green; y actores y actrices como Judy Garland, Mickey Rooney, Cyd Charisse, Howard Keel y Dan Daley. Además ayudó a dar forma a las carreras de artistas como Vincente Minnelli, Gene Kelly, Frank Sinatra, Jane Powell, Esther Williams, Kathryn Grayson o Debbie Reynolds; y atrajo a otros tantos de otras productoras; es el caso de Fred Astaire, después de su carrera en la RKO, Maurice Chevalier o Donald O'Connor.

Su equipo produjo un flujo constante de musicales aclamados tanto por el público como por la crítica. Con él como productor, se realizaron los títulos más gloriosos de los años 50; y dos de ellos ganaron el premio de la Academia a mejor película: *Un americano en París* y *Gigi* (ambos de Vincente Minnelli). Sin



Ilustración 52

embargo, a finales de los 50, el musical “tradicional” comenzó a perder poder de convocatoria debido a la irrupción del rock y la MGM se vio obligada a desintegrar su unidad de musicales. Así concluye la etapa más gloriosa del género, que debe gran parte de su fuerza a la figura de Arthur Freed y su trabajo de productor y de compositor.

## 2.El musical evoluciona



Ilustración 53

En el teatro a nadie le sorprendía que los personajes rompieran a bailar y cantar, mientras que en el cine resultaba poco verosímil; por ello, los primeros musicales eran muy sencillos en cuanto a la inserción de números musicales, ya que los argumentos giraban en torno a las dificultades de montar un espectáculo y contenían números de show. Los musicales de la Warner de los años 30 son un buen ejemplo de ello; en estos films, los números más espectaculares se reservaban para el final, al igual que en las revistas musicales. Para encontrar mayor coherencia en la introducción de los números musicales, habría que esperar a la serie Astaire-Rogers. En los musicales de las primeras décadas existía una continua dualidad entre números de show y números integrados, para conseguir una mayor coherencia. En las décadas venideras, la coherencia musical vendría dada por dos componentes tomados del musical teatral: la obertura y el finale. Hacia los años 50, se busca con frecuencia una estructuración musical más unitaria; un ejemplo redondo es *Singin' in the Rain* (Gene Kelly-Stanley Donen, 1953). Conforme avanza el género, los números musicales pasan de parar la acción a concatenarla, dando lugar al musical integrado.

### 2. El género a través de sus representantes más notables

No se podría hablar de la historia del género musical sin mencionar a grandes autores como Busby Berkeley, Vincente Minnelli, Gene Kelly y Stanley Donen. Cada uno aportó grandes novedades que hicieron evolucionar el género.

Empezamos por Busby Berkeley, que fue el primero en entrar en escena; aunque comenzó coreografiando solo algunas secuencias, pronto los productores confiaron en él para dirigir películas completas. Debido al periodo en el que trabajó, la mayoría de sus películas tienen lugar en teatros, considerándose así musicales de entre bastidores. Sin embargo, sus ideas a la hora de filmar los números musicales, moviendo la cámara con las bailarinas, introduciendo planos cenitales, planos cortos y picados, rompieron completamente la visión meramente teatral y propiciaron el enriquecimiento del lenguaje cinematográfico (I.53 Y 54). En sus musicales primaba por encima de cualquier otra circunstancia el trabajo del propio coreógrafo; los números



Ilustración 54



Ilustración 55

nunca estaban al servicio de una determinada estrella sino que ponían especial énfasis en multitudes ordenadas y sincronizadas de bailarines que componían figuras humanas y se movían favoreciendo ilusiones ópticas. No obstante, no se trataba de una masa anónima, sino que Berkeley focalizaba constantemente los rostros de sus coristas. Abundan en sus números el uso de plataformas móviles, los juegos de luces y sombras, los suelos de espejos negros, los efectos caleidoscópicos, las flores humanas y las tomas en picado. Sus coreografías caleidoscópicas y su mórbido erotismo constituían un entretenimiento ideal para alejarse de la crisis económica que asolaba a la sociedad en esos años.



Ilustración 56

Otro de los grandes cineastas que contribuyeron a la evolución del género fue Vincente Minnelli cuya cultura, elegancia y pasión por lo europeo no siempre agradaron a sus colaboradores. En sus películas no deja de existir el desenfado de los primeros años del sonoro, característica que comparte con Berkeley, al igual que el movimiento que da a la cámara para favorecer la subjetividad. Algunas de las características que lo definen son:

- a) La experimentación con el color: los colores no se ajustan a lo estereotipado, sino que favorecen la fantasía (I.56).
- b) Su gusto por los sueños, el psicoanálisis y los mundos imaginarios, le llevan a introducir números oníricos que sirven a dos propósitos: por un lado, ayudan a flexibilizar los relatos; y por otro, aportan libertad a la hora de diseñar ambientes y decorados (I.55).



Ilustración 57

Esta última característica influyó especialmente en el dúo formado por Gene Kelly y Stanley Donen, que empezaron a incluir en sus películas grandes números que recreaban las ensoñaciones de sus personajes (I.57); pero, la huella principal de estos dos artistas al género fue llevar los rodajes al exterior (I.58). Juntos, dieron un gran impulso al musical renovando el género por completo, rompiendo los esquemas preestablecidos. El musical de las décadas anteriores seguía muy ligado a sus orígenes teatrales, ensalzando por encima de todo lo demás las espectaculares coreografías y el talento de los bailarines. Las películas de Donen y Kelly, sin embargo, los números se integran argumentalmente.



Ilustración 58

En este apartado me limito a definir las características propias de cada uno de los personajes que he considerado “esenciales” para la evolución del género; y, aunque alguna de ellas más tarde fue tomada por otros realizadores, no significa que todos los musicales las posean; por ello, el siguiente apartado va destinado a describir aquellos rasgos característicos del musical en general, al margen de las aportaciones de cada director.

## IV- RASGOS BÁSICOS DEL CINE MUSICAL

El género musical tiene una serie de características que lo definen y lo diferencian de otros. Cabría resumirlas del siguiente modo:



Ilustración 59

- a) El principal elemento que define el género es la inclusión de una serie de números, canciones y bailes mediante los que se narra la historia.
- b) El musical es, junto al documental, uno de los pocos géneros que permiten a uno de los personajes de la historia mirar directamente a cámara para dirigirse al público. Uno de estos personajes fue Chevalier, a quien se le permitió hablar a cámara incluso cuando no existía un público de ficción; esto podemos verlo en *Gigi* (VincenteMinnelli, 1958) (I.59).

- c) Una manera de evitar el paso del tiempo en el musical, era mediante citas. Fueron los guionistas Condem y Green (I.60), en sus películas de principios de los 50, quienes dieron con esta ingeniosa fórmula; de esta manera va surgiendo una nueva generación de películas musicales que toman "citas" de musicales de otra época: es el caso de *Singin' in the rain* (Gene Kelly-Stanley Donen, 1953) que trata sobre las películas musicales antiguas.

Aun así, podemos ver ya antes de la década de 1950 una tendencia a hacer referencia a la generación anterior de espectáculos. Los primeros musicales de Hollywood presentaban influencias de espectáculos como el vaudeville, el music-hall o la comedia musical; mientras que los musicales posteriores comienzan a emplear material procedente de musicales anteriores.

- d) La canción combina dos lenguajes: el simbólico de la música y el referencial de las palabras. Las canciones con letras referenciales se utilizaban para subrayar el poder de la música, expresar el vínculo entre la música, el amor y el deseo y para reivindicar la canción popular. Este tipo de canción llegó a institucionalizarse en la MGM, que la reutilizaba una y otra vez dejando su impronta en repetidas ocasiones.



Ilustración 60

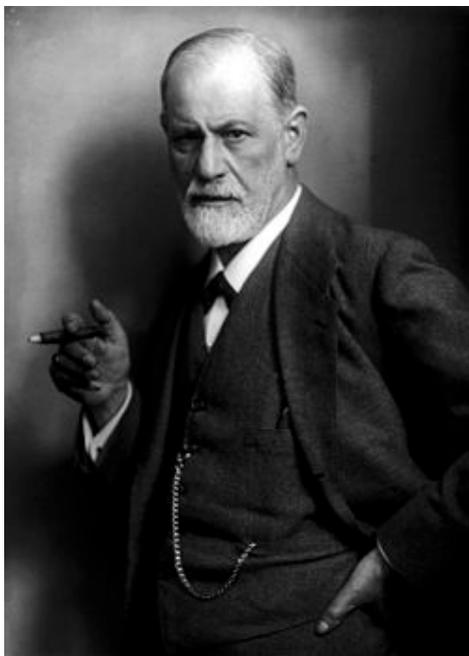


Ilustración 61



Ilustración 62

e) Para dotar al film de espontaneidad, solía incluirse los llamados números de bricolaje. Este término lo utilizó el antropólogo Claude Levi- Strauss y se refiere a una serie de números en los que el actor se sirve de cualquier objeto presente en su entorno para recrear un mundo imaginario. Cuanto menos se percibía el esfuerzo de los actores, mayor apariencia de espontaneidad tenía el número; ese estilo de baile generaba la sensación de que no existía coreografía.

Los actores que más utilizaban este tipo de números fueron Fred Astaire (I.64) y Gene Kelly (I.63), cuyas carreras como coreógrafos pueden seguirse a través de la evolución de sus números de bricolaje.

f) La inclusión de secuencias oníricas inspiradas en la actividad freudiana (I.61) del sueño según la cual existen dos niveles mentales: el subconsciente que sueña y el consciente que piensa.

El sueño es, en el film musical, el catalizador para enamorarse en la realidad (I.62); por ello, a menudo uno de los miembros de la pareja suele representar la realidad y el otro los sueños. Estos números, a

diferencia de los de Busby Berkeley, no son intercambiables sino que están diseñados para adaptarse a la narración, y frecuentemente, son un resumen de la historia principal.

Cuando esos bailes oníricos se presentan como solución de problemas suelen aparecer justo antes del desenlace; sin embargo, la resolución siempre se lleva a cabo en el mundo real y no en el sueño. Incluso en aquellas películas que aparentan contener un único nivel (el mundo real), siempre existe un soñador que intenta convertir su fantasía en realidad; y cuando lo consigue, ambos mundos (el real y el imaginario) se unen. Estos números fueron muy característicos de Minnelli.

g) Suelen acabar con la unión de la pareja y la repetición de una canción que ya se había presentado con anterioridad.



Ilustración 64



Ilustración 63



Ilustración 65

## V- BREVE HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE UN TIPO SINGULAR DE MUSICAL: *EL BACKSTAGE*

*The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) supuso no solo la aparición del sonido en el cine, sino también el surgimiento de un nuevo género: el musical.

Durante el auge de las películas sonoras entre 1929 y 1933, un gran número de musicales tomaron como tema principal el mundo del espectáculo, dando así lugar, al subgénero del *musical backstage*. Este “subgénero” comenzó su larga vida con musicales como *La calle 42* (Lloyd Bacon,1933); llegó a su apogeo en la década de los 50 con *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen-Gene Kelly,1952) o *Los caballeros las prefieren rubias* (1.66) (Howard Hawks,1955); continuó en la década de los 70 con películas como *Cabaret* (Bob Fosse,1972) o *All that jazz* (1.67) (Bob Fosse,1979); y sigue actualmente con algunos títulos como *Burlesque* (1.68)( Steve Antin,2010). Según esta periodización podemos seguir un esquema de evolución dividido en tres períodos:

- Un periodo de experimentación (1929-1933): en el que se empiezan a establecer las convenciones.
- El periodo clásico (1935-1953): en el que predomina el equilibrio.
- Por último, un periodo de reflexión dominado por la parodia, la réplica e incluso la deconstrucción del “idioma original” del género.

Esta evolución se nota, fundamentalmente, en el desarrollo de la tendencia melodramática que este subgénero mostró desde sus inicios, que se sustentaba en que los personajes deben sacrificar su felicidad personal en aras de su éxito en el escenario o viceversa, asociando de esta manera la vida del actor con el sufrimiento íntimo. Ejemplos claros de ello son películas como: *Boda real* (1.65) (Stanley Donen, 1951), donde el personaje de Jane Powell se ve en el dilema de tener que elegir entre casarse o continuar su vida en el espectáculo formando pareja con su hermano; o *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), donde Sally (Liza Minnelli) sacrifica una vida familiar para poder seguir con su carrera como cantante de cabarets. En los años 40, Busby Berkeley se unió a la MGM y realizó una serie de musicales con Mickey Rooney y Judy Garland como protagonistas que continuaban evocando el paralelismo entre amor y trabajo. A mediados de los 50, esta dualidad estaba tan instaurada, que la mayoría de



Ilustración 66

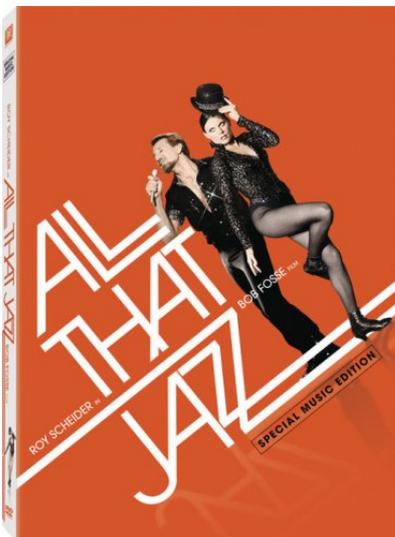


Ilustración 67



Ilustración 68

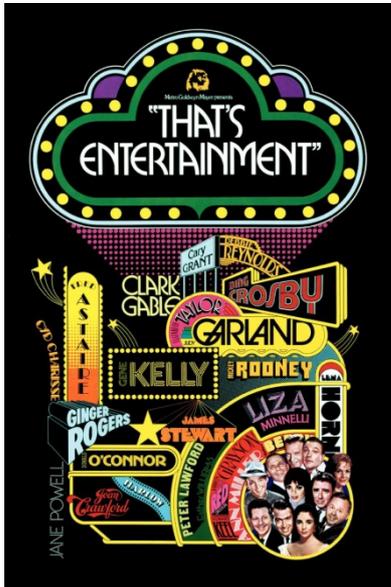


Ilustración 70

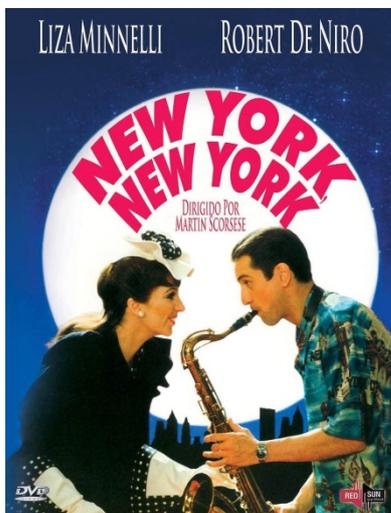


Ilustración 69

los musicales la utilizaban automáticamente. No obstante, los musicales producidos durante estos años por la *Unidad Freed* de la MGM con guión de Betty Comden y Adolph Green, empezaron a desafiar esta dualidad del amor romántico y el espectáculo de éxito. Desde entonces, una serie de películas han planteado varias fórmulas que invertían la base del período clásico, insistiendo en que el logro del éxito ha de ser sacrificando la felicidad personal. El ejemplo más claro de esta fase de experimentación puede ser *All that jazz* (Bob Fosse, 1979), una historia fuertemente autorreferencial y autorreflexiva del medio que culmina con la muerte del director.

Además de esta relación entre amor y éxito, podemos seguir la evolución del género a través de otro de sus grandes gestos de configuración: evitar el paso del tiempo mediante citas y mostrar la influencia de épocas pasadas. Los primeros musicales de Hollywood ya incluían referencias a las generaciones de espectáculos inmediatamente anteriores, como la revista y el vodevil que, aunque no incluían una línea narrativa que uniera los números musicales, siempre mantuvo su influencia en el cine musical y la estructura mejor ensamblada de las comedias musicales. Muchos de los musicales producidos en los años 30 eran adaptaciones de operetas para el teatro; así pues, el musical de Hollywood pudo asimilar la estructura propia del musical de teatro. De esta misma manera, los musicales posteriores de Hollywood en la década de los 50 emplearon material procedente de musicales anteriores. Ya en los años 70, musicales como *That's entertainment* (1.70) (Jack Haley Jr., 1974) o *New York, New York* (1.69) (Martin Scorsese, 1977) harían alusión a las grandes películas y estrellas de la época dorada de los estudios. Con este sistema de alusiones y citas se conseguía suscitar la nostalgia de una época pasada, y la mejor manera de conseguirlo era mediante el empleo de canciones populares cuyas letras ya habían sido asumidas y eran conocidas por el espectador. Estas canciones, generalmente con letras referenciales, ensalzaban el vínculo existente entre la música y el amor combinando el lenguaje simbólico de la música con el lenguaje referencial de las palabras.

### 1. Gestos de configuración del musical *backstage*

Si bien es cierto que el género musical tiene unas características bien definidas, podemos decir que el musical *backstage* presenta algunas muy singulares, entre ellas:

- a) Estos musicales tienden a mostrar el funcionamiento interno del espectáculo; tanto es así, que los musicales de Hollywood suelen acabar siendo musicales que muestran cómo se hace un musical (*Singin in the rain*).

- b) El relato es fundamental para unir y dar sentido a los números musicales. El argumento básico de la mayoría de esos musicales es el de la jovencita pueblerina que se marcha a la ciudad para convertirse en una estrella y que, pese a su triunfo, sigue manteniendo sus raíces rurales.
- c) El relato se ajusta al patrón de la narrativa “clásica” de Hollywood mientras los números musicales intentan lograr la ilusión de espectáculo “en vivo”.
- d) El musical utiliza la parte narrativa del film para aludir a los números musicales.
- e) El musical de Hollywood se limitó a seguir la tradición proveniente del music-hall de hacer que el espectador participe en los números. Con los musicales, a menudo tenemos la sensación de estar participando en ellos y se debe a la inclusión de planos de un público aplaudiendo un espectáculo en un teatro. Esos planos, hacen que nos situemos de forma subjetiva entre el público de la película.
- f) Acercar progresivamente la cámara, realizando un corte de aproximación a la actuación, transmite proximidad y canaliza el punto de vista del público. De esta manera, se nos anima a compartir el punto de vista de los actores durante los interludios narrativos, y a formar parte del público durante los números musicales. Es un modo de reducir la distancia entre actor y espectador.
- g) En los musicales “de entre bastidores” tienen lugar dos movimientos: primero se desmitifica el espectáculo introduciéndonos en su realización o en los ensayos; y luego se vuelve a mitificar con la celebración o el éxito del espectáculo, o con la ascensión de un artista nuevo o uno ya caído en desgracia.
- h) El éxito amoroso está asociado, normalmente, al éxito del espectáculo. En el *musical backstage*, la trama amorosa se entrelaza con el espectáculo en el escenario, de tal suerte que muchos musicales acaban con la pareja besándose en el escenario tras el éxito del espectáculo. Sin embargo, en otras ocasiones, el artista debe sacrificar su éxito por una relación; o al contrario, sacrificar su felicidad personal a cambio de un éxito profesional. Esta norma se rompe en películas posteriores como *New York New York* (Martin Scorsese, 1977) u *All that Jazz* (Bob Fosse, 1979)- la gente de la farándula está condenada a no encontrar la estabilidad amorosa.

## VI- TRES VÉRTICES INDISPENSABLES EN LA HISTORIA DEL CINE MUSICAL

Para entender bien la evolución del musical *backstage* al integrado y las características ya citadas con anterioridad, he elegido tres películas de la edad de oro del musical (es decir, comprendidas en el periodo 1930 -50) que, a mi juicio, ejemplifican más claramente este cambio. Estas películas son *La calle 42* (*musical backstage* que únicamente contiene números de show), *Cantando bajo la lluvia* (*musical backstage* con números tanto de show como integrados) y, por último, *Un americano en París* (que, a excepción de un número de show, está formada por números integrados).

### 1. Primer vértice: *La calle 42* (42nd Street. Lloyd Bacon, 1933)



Ilustración 71

*La calle 42* (1.71) (Lloyd Bacon) fue rodada en el año 1933 durante la gran depresión y quizá parte de su éxito radica en ello, ya que la película tenía una cierta dosis de realismo que conectó con el público al mostrar las penurias económicas que pasaban las gentes relacionadas con el mundo del espectáculo.

Está basada en una novela homónima escrita por Bradford Ropes e integra dos narraciones en paralelo: el montaje y realización de un musical y la relación entre los personajes más allá de lo profesional. La acción tiene lugar en una sala de ensayos situada en la calle 42 de Nueva York, lugar donde se encuentran todos los estudios de musicales.

El rodaje lo inició el director Mervyn Leroy, sin embargo debido a una enfermedad acabó siendo dirigida por Lloyd Bacon.

Fue el primer film en el que actuaba Ruby Keeler y la primera vez que trabajaban para Warner Bros el coreógrafo Busby Berkeley y los músicos Harry Warren y Al Dubin.

Para los papeles principales se barajaron actores como: Warner William o Richar Barthelmess para el papel de Julian Marsh que finalmente interpretaría Warner Baxter; Frank McHugh para el papel de Andy; y las actrices, Kay Francis o Ruth Chatterton en el papel que realizaría Bebe Daniels como Dorothy Brock; Loretta Young como Peggy; Glenda Farrell como Lorraine; y Joan Blondel como Ann, Ginger Rogers estuvo incluida en el casting.



Ilustración 72

Gracias a Busby Berkeley, podemos encontrar en este film números musicales vanguardistas e innovadores con una estética muy imaginativa y el uso de distintos elementos técnicos que enriquecían la escena.

El rodaje de este musical, que revitalizaría el género, duró tan solo 28 días y la inversión total no superaba los 439.000 dólares, dinero que sin duda alguna rentabilizó, ya que ganó 2.300.000 dólares. Fue nominada al Oscar por mejor película y mejor sonido.

En 1998 fue añadida al *Registro Nacional de Filmes* para ser preservada, dado que es considerada uno de los mejores musicales de todos los tiempos.

## 2. Segundo vértice: *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain. Stanley Donen-Gene Kelly,1952)



Ilustración 74



Ilustración 73



Ilustración 75

*Cantando bajo la lluvia* (1952) es probablemente uno de los musicales más conocidos de Hollywood; y no es para menos pues, además de poseer un reparto extraordinario con actores como Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor o Cyd Charisse, contiene todos los elementos necesarios para triunfar: una historia de amor, un poco de humor, números musicales ya míticos y todo ello situado en una época muy concreta de la historia del cine: la transición del mudo al sonoro tratado con un tono humorístico que hace resaltar los quebraderos de cabeza que suponía en aquel entonces un rodaje



Ilustración 76

con sonido. Con la idea de realizar un musical sobre los inicios del sonoro, Betty Comden y Adolph Green comenzaron a trabajar en el guión pensando desde un principio en Donen y Kelly. Los productores, tenían la intención de que Howard Keel fuera su protagonista. Finalmente, fue Louis B. Mayer quien autorizó el rodaje, con Stanley Donen y Gene Kelly. Cada uno de ellos dirigía escenas diferentes en platós distintos y luego lo ponían en común. Con 103 minutos de duración de los cuales 61 corresponden a números musicales, podemos encontrar 12 canciones. Sin embargo solo dos fueron compuestas para la película: "Make'em Laugh" (I.74) (de Freed y Nacio Herb Brown) y "Mouses" (I.75) (de Comden y Green con la colaboración de Roger Edens). El resto de la banda sonora fue escrita con anterioridad por Freed y Brown.

Pero es la canción que da nombre a la película es el núcleo de la obra, ya que suena tres veces a lo largo del film definiendo su estructura, la primera en la presentación de los personajes Kathy, Don y Cosmo; la segunda, cuando los protagonistas encuentran la solución para salvar *El caballero duelista* y Don consigue el amor de Kathy; y la tercera, cuando se descubre la verdad sobre Lina y Kathy. Esta última coincide con la secuencia final del film, en la que se pone de manifiesto la artificialidad del cine al descubrir que Lina es doblada por una joven con más talento y una voz mucho más hermosa que la suya. La ironía es que en realidad quien canta por Debbie (Kathy Selden) es Jean Hagen (Lina Lamont), la actriz a quien en la ficción dobla esta. Al igual que *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951), *Cantando bajo la lluvia* cuenta con un número musical que corresponde a una ensoñación del protagonista y, como en el primer caso se rodó una vez hubo finalizado el resto del rodaje. Se trata de una maravillosa mini producción llamada "Broadway Ballet" (I.76) con una duración de 15 minutos y un coste de 80.000 dólares. Esta secuencia requirió más de un mes de ensayos y dos semanas extras de rodaje.

### 3. Tercer vértice: *Un americano en París* (An american in Paris. Vincente Minnelli,1951)

La idea de hacer esta película fue del productor Arthur Freed que asistió a un concierto con Ira Gershwin en el que se interpretaba un poema sinfónico de George Gershwin llamado *An American in Paris*. Freed pensó que era el título perfecto para una película y le pidió los derechos al letrista. Junto a Gene Kelly se decidió que el director idóneo para este film era Vincente Minnelli. El propósito era recrear París según la idea que los americanos tenían de la ciudad y para ello se utilizaron decorados que sustituían a la ciudad real. Gene Kelly eligió a Leslie Caron para interpretar este papel, al igual que hizo con la mayor parte de las canciones, según cuenta el propio Minnelli. El resultado es un film onírico que propone una nueva concepción del musical.



Ilustración 77

Alan Jay fue contratado para redactar un guión sencillo que uniera las distintas canciones del compositor George Gershwin. El material musical de este film está tan bien adaptado que aunque Gene sea supuestamente un pintor, su perfección al bailar se ve como un reflejo del estado de ánimo del personaje al que interpreta.

Para los papeles de Adam Cook y Henri Baurel, se eligieron a los actores Oscar Levant y George Guetany respectivamente.

E. Preston Ames fue el responsable de decorados. Diseñó más de 40 telones de fondo al estilo de pintores como Duffy, Renoir, Utrillo, Rousseau, Van Gogh y Toulouse Lautrec, que se utilizaron especialmente en la escena más famosa del film: el ballet final. También fue el propio Ames quien diseñó la secuencia del "Baile de Bellas Artes" (I.80 y 79), utilizando el blanco y el negro para preparar al espectador para la explosión de colores que vendría después.

La secuencia del ballet (I.81 y 78), con una duración de 17 minutos, tuvo un coste de 450.000 dólares y se filmó al finalizar el resto del rodaje. Este ballet ofrece a Kelly la oportunidad de mostrar su amplio repertorio de estilos de baile: ballet clásico, danza contemporánea, claqué, jazz acrobático...

Ganó los Oscar's a mejor película, mejor guión original, mejor vestuario en color y mejor decoración en color y fue nominada a otros tantos.



Ilustración 80



Ilustración 81



Ilustración 79



Ilustración 78

#### 4. Algunas comparaciones necesarias

Como ya hemos visto anteriormente, el *backstage* surge de la necesidad de integrar un número musical en el argumento sin que el espectador se sorprenda de que los personajes rompan a bailar de repente. Conforme el género musical fue evolucionando, dejó de ser necesaria la justificación realista de un número musical, incluyendo cada vez más los llamados números integrados.

*Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) ya no es un *musical backstage*, ya que su trama principal no trata de cómo montar un espectáculo, sino que cuenta la historia de amor entre Jerry (un pintor americano) y Lise (una joven francesa); sin embargo, aún podemos encontrar en ella un número musical en el contexto de un teatro, el que interpreta el cantante Henri Baurel con una estética claramente proveniente de las *Ziegfeld Follies* americanas ("I'll build a stairway to Paradise"). Exceptuando este número, el resto tiene lugar fuera del mundo del espectáculo sin aparente justificación; no obstante, podemos encontrar público en ciertos números como "By Strauss" y "S'Wonderful" en los que la clientela de la cafetería y los transeúntes detienen su acción para contemplar la canción; y por supuesto, el ya mencionado "I'll build a stairway to Paradise". Otro aspecto en común con un *musical backstage*, puede ser quizá el sacrificio del amor en favor del arte; ya que Jerry tiene que ocultar su relación con Lise (la mujer a la que de verdad ama), para que Milo continúe protegiéndole artísticamente, aunque al final, gana el amor verdadero.

Dejando a un lado las semejanzas con un musical *backstage*, que bajo mi criterio son más bien escasas, diría que lo que más destaca del film es el colorido que Minnelli imprime en él; especialmente en la escena del ballet final, cuyos decorados al estilo de diversos pintores son estupendos. Por otra parte, me llama también la atención el recurso empleado para presentar a los personajes de los tres amigos, con una voz en off describiéndose a ellos mismos antes de que veamos su imagen; y como no, la presentación de Lise con el número "Embraceable you", en la que Henry le describe su personalidad a Adam y este último se la imagina de diferentes maneras sin llegar a tener claro cómo es ella en realidad. Es, sin duda alguna, magnífica la interpretación de este número por parte de Leslie Caron, que es capaz de reflejar distintas personalidades con su forma de bailar y actuar; esto, reforzado con el cambio de vestuario y con los colores de fondo, hacen de este número uno de los más interesantes de la película. Si "Embraceable you" es interesante en cuanto a su ejecución, la introducción de la canción "S'Wonderful", es de las más divertidas de la película. Es en este momento



Ilustración 83



Ilustración 82



Ilustración 84

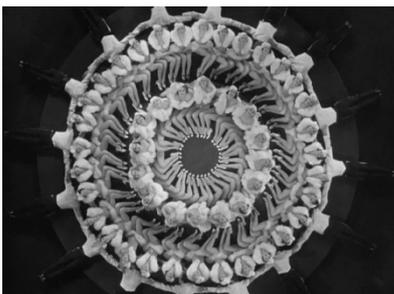


Ilustración 85

cuando Adam se da cuenta de que Jerry y Henry hablan de la misma mujer y se pone tan nervioso al ver que no puede cambiar de tema, que intenta beber café sin quitarse el cigarrillo de la boca. En cuanto a números musicales, *Un americano en París* es especialmente atractiva, con números como “I got Rhythm”, canción tierna y simpática en la que Jerry da una clase de inglés improvisada a los niños de su barrio; “By Strauss”, con la divertida escena en la que Jerry se pone un mantel en la cabeza y hace de mujer bailando con Henry y la ternura con la que Gene Kelly baila con la anciana; o el romántico “Our love is here to stay”, en la que vemos a un Gene Kelly seductor y a una refinada Leslie Caron; por no mencionar el entretenido concierto con el que nos deleita Adam en “Tercer Movimiento de Concierto en Fa”.

A todo esto, podemos añadir las maravillosas interpretaciones de Gene Kelly, Oscar Levant, Georges Guetary, Leslie Caron y Nina Foch.

Teniendo en cuenta estos puntos, puedo decir que tanto en *Cantando bajo la lluvia* como en *Un americano en París*, podemos ver una clara evolución desde *La calle 42*, ya sea en el musical en general como en el subgénero de entre bastidores en particular; sin duda, al dejar de intentar justificar la entrada de un número musical, el film gana en calidad y en diversión.

## 5. Números musicales que permanecen en el imaginario social

Para cerrar este trabajo y ya que gran parte de él se centra en los personajes y películas que han marcado la edad dorada del musical, he creído oportuno incluir de cada una de las películas elegidas un breve análisis del número musical que más representa a sus directores, tanto por su estilo como por su técnica; y una breve comparación que establece relaciones y distanciamientos entre ellos y que, finalmente, nos ayuda a clarificar la diferencia entre un número de show y uno integrado.

### ▪ “Young and healthy” (*La calle 42*. Lloyd Bacon, 1933)

“Young and healthy” (1.82-89) es uno de los números que pertenece a la obra teatral de *La bella dama*.

Comienza justo cuando Peggy sale de escena y aparece un chico joven con chaqué blanco que se acerca a una preciosa rubia que está sentada en una banqueta, cantándole “soy joven y sano”.

Cuando él se sienta junto a la chica, la banqueta se esconde en el suelo y ambos se tumban sobre una plataforma que da vueltas. A su alrededor aparecen cabezas de hombres que forman un círculo y se mueven; luego vemos que son hombres tumbados que se levantan para intentar cortejar a la chica.

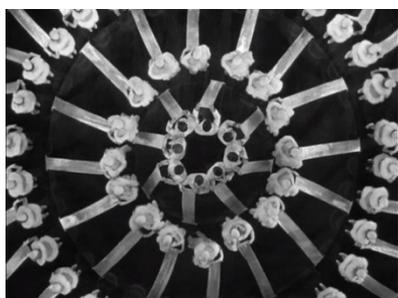


Ilustración 86



Ilustración 87

Empiezan a entrar en escena varias chicas vestidas de blanco que desfilan sobre la plataforma hasta que vuelve a aparecer nuestra protagonista rubia. El chico la encuentra y la besa, mientras las chicas se disponen a sus espaldas sobre tres plataformas circulares que giran en sentido contrario; es entonces cuando los chicos entran también y se colocan alrededor de ellas. Todos cogen unas cintas y tiran de ellas moviéndolas para formar geometrías sorprendentes.

Al soltar las cintas, las chicas se ponen en fila con las piernas abiertas; la cámara pasa por el túnel que forman las piernas y llega hasta los protagonistas. El público aplaude y concluye el número musical.

Sin duda alguna, este es un claro ejemplo del esplendor de las coreografías de Busby Berkeley, con los típicos efectos caleidoscópicos que provocan los numerosos bailarines moviéndose al compás, totalmente sincronizados y organizados de manera muy estricta.

A pesar de tratarse de un número teatral, que debería ser visto desde enfrente, está claro que Berkeley no pensó en él como tal, sino como un espectáculo para la gran pantalla, pues dirige la cámara y por lo tanto nuestra mirada, hacia los lugares idóneos para percibir el efecto que él quería; así tenemos vistas superiores, entre las piernas, recorridos en travelling, etc.



Ilustración 89



Ilustración 88



Ilustración 90

- “ Good Morning” (*Cantando bajo la lluvia*. Stanley Donen y Gene Kelly, 1952)

(1.90-97) La escena comienza con los tres protagonistas observando a través de la ventana la lluvia caer. Este fenómeno meteorológico no es más que una metáfora del fracaso de *El caballero duelista*, pero a su vez sirve de enlace para la siguiente escena en la que ya tendrá un significado diferente.

Don está desanimado por su fracaso ya que su carrera peligra ahora que el sonido ha llegado al cine y Kathy y Cosmo intentan animarlo. En ese momento, Cosmo le recuerda aquellos días en los que bailaban y cantaban en teatros de tercer orden; y es entonces, cuando se le ocurre la brillante idea de convertir *El caballero duelista* en un exitoso musical que salvará su carrera.

Don no puede creerse que se hayan solucionado todos sus problemas de golpe y coge un calendario y dice que el día 23 es el día de su suerte, pero Kathy y Cosmo le recuerdan que es la 1:30, por lo tanto, ya es 24, es “mañana”; y el mañana es un día diferente en el que ya no hay lugar para la tristeza.

Concluye aquí la introducción del número musical y nuestros personajes empiezan a bailar pasando por las distintas estancias de una casa sin paredes que permite que la cámara siga atentamente los movimientos de Don, Cosmo y Kathy.

En este baile, los tres personajes demuestran su habilidad interpretando pasos de distintos estilos de baile, entre ellos claqué y un pequeño ballet junto a la barra de un minibar; pero la parte más

sorprendente es aquella en la que repiten las palabras “Buenos días” en distintos idiomas y a continuación cogen sus chubasqueros y realizan pequeños números que representan a distintos países, como Hawai en la danza de Kathy, el cancán de Francia o los toros de España. El número termina cuando Don, Kathy y Cosmo acaban rendidos sobre un sofá volcado y riéndose. Pero el ánimo de Don vuelve a recaer cuando se da cuenta de que Lina no sabe ni cantar ni bailar y es nuevamente Cosmo quien tiene la idea de que Kathy doble a Lina.

*Good morning* es un número maravillosamente divertido que implica que existe una solución para todos los problemas y que siempre hay esperanza; y aunque resulte difícil de creer, no fue escrito para esta película sino para *Los hijos de la farándula* (Busby Berkeley, 1939).



Ilustración 91



Ilustración 92



Ilustración 93



Ilustración 96



Ilustración 95



Ilustración 94



Ilustración 98



Ilustración 97



Ilustración 101



Ilustración 100



Ilustración 99



Ilustración 103



Ilustración 102

- “S’Wonderful” (*Un americano en París*. Vicente Minnelli, 1951)



Ilustración 104

(I.104-106) La escena comienza cuando Jerry se baja del taxi en el que va con Lise para dejar una carpeta de dibujos en su piso.

Jerry pasa por la cafetería que hay en su calle y se encuentra con Adam que le insiste para que se siente con él a tomar algo, pero Jerry se niega diciendo que tiene prisa, ya que debe volver al taxi con Lise; lo que no sabe es que la chica ha reconocido la calle y se ha marchado por miedo a que llegue Henry, su prometido.

Entonces Adam insta a Jerry a sentarse con él ya que ya no hay razón para no hacerlo y Jerry empieza a hablarle sobre su complicada relación; cuando Adam le pregunta el nombre de la afortunada y la respuesta es Lise Bouvier, éste se sorprende y se tira sin querer el café encima.

En ese preciso instante aparece Henry y les anuncia que va a casarse. Adam no da crédito y empieza a ponerse nervioso porque Henry y Jerry hablan sobre sus respectivos amores. Adam intenta cambiar de tema, ya que ninguno de los dos sabe que están hablando de la misma mujer; pero Henry le ignora e intenta animar a Jerry y le aconseja que le diga a la chica que la quiere y le pida matrimonio, esa es la solución a su problema.

Ambos empiezan a cantar sobre lo bello que es amar, siguen sentados



Ilustración 105

a la mesa ensimismados junto a Adam que se muestra indiferente a la canción y el resto de clientes de la cafetería contemplan la escena.

A continuación, los dos enamorados se levantan con tranquilidad y empiezan a dar pasos relajados y elegantes pero alegres. Se mueven por la calle saludando a la gente que pasa, sonriendo y bailando claqué.

Finalmente se alejan el uno del otro pero siguen cantando mirándose. La escena acaba con un plano general de la calle donde los transeúntes han parado su actividad para admirar la actuación de los dos amigos.

En mi opinión la parte más bonita de este número es en la que Henry y Jerry se apoyan en una farola sonriendo y Jerry interpreta en forma de pasos de claqué lo que Henry le silva al oído. Es, sin duda, una imagen

brillante.



Ilustración 106

## 6. Estrategias de intersección de las canciones referidas

La estructura de *La calle 42* se ajusta al típico *musical backstage* de principios de los 30: números de ensayo durante la película, reservando los números más elaborados para el final. “Young and healthy” es uno de estos números pertenecientes a la obra final de teatro; de donde sacamos dos conclusiones: 1- que es mucho más espectacular que la mayoría de números del resto del film; y 2- que al formar parte de una obra de teatro, se desarrolla como no, en un escenario.

“S’ Wonderful” (de *Un americano en París*) y “Good Morning” ( de *Cantando bajo la lluvia*), al contrario que “Young and Healthy”, se introducen en la historia de una manera naturalizada, sin detener la acción y por lo tanto, sin necesidad de ser justificada su presencia; por lo que tienen lugar, el primero en la calle, sustituyendo al público del teatro por los transeúntes, y el segundo en una casa en la que no existe división entre las estancias para facilitar el seguimiento de las cámaras (como ya he explicado antes). En estos dos números, podemos ver que la atención se centra en una cantidad reducida de personajes; en “S’Wonderful”, un dúo de hombres que canta sobre la felicidad de estar enamorados y en “Good Morning”, un trío formado por dos hombres y una mujer que cantan sobre la felicidad que supone haber resuelto sus problemas; el primero con el público (debido a su escenario) y el segundo sin él.

“Young and Healthy”, al igual que estos números, comienza siendo un baile de pareja; sin embargo, pronto aparece una multitud de hombres y más tarde de mujeres, todos ellos vestidos a juego formando una masa bien organizada; a pesar de tratarse de un número de coristas, como era propio de Berkeley se enfoca individualmente a cada artista. Otras características de su coreógrafo que podemos ver claramente en este número son: el empleo de plataformas giratorias, suelos de espejo negro, efectos caleidoscópicos, las multitudes ordenadas, los planos cenitales y los travellings.

“S’Wonderful” y “Good Morning”, pese a no tratarse de números oníricos identificativos de sus realizadores, los he elegido por contrastar directamente con “Young and Healthy”; gracias a esta comparación, nos damos cuenta de la evolución que hay desde el primero hasta los otros dos, tanto en la manera de introducirlos en la historia como en los escenarios en los que se presentan y los bailarines que intervienen.



Ilustración 107

En *Un americano en París* y *Cantando bajo la lluvia*, al tratarse de números integrados, surge la necesidad de que los que interpreten esos números sean los protagonistas de la historia, por lo que, normalmente son dúos o tríos; mientras en *La calle 42*, al tratarse de una historia en la que una compañía teatral prepara una obra, los números necesariamente van a ser interpretados por dicha compañía, en consecuencia, tienden a ser más numerosos.

Por último, un número de show (y ya no hablo solo de los de *La calle 42*, sino en general), siempre va a poder ser sustituido por cualquier otro que encaje en un escenario; no obstante, un número integrado, cuenta una historia que sigue el argumento, por lo que difícilmente puede ser intercambiable.



Ilustración 108

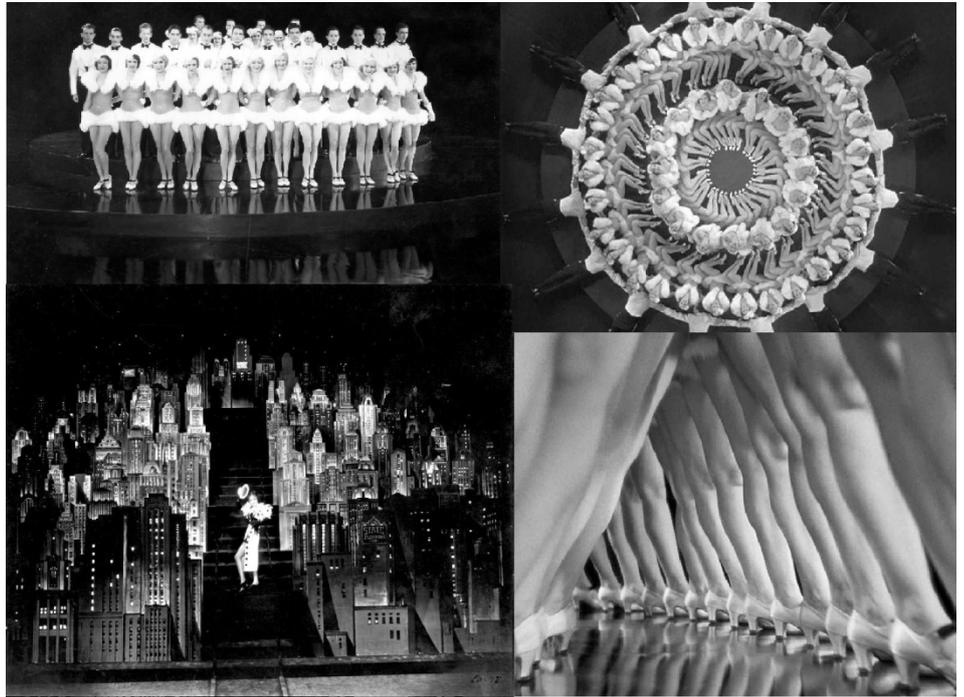


Ilustración 109

## CONCLUSIONES

Como demuestra la existencia de espectáculos como el vodevil, la revista o el burlesque, en el siglo XIX; y los films de danza como *Annabelle's Butterfly dance* (del catálogo T. A. Edison) y los de la bailarina Dorothy Mackail todavía en la época del mudo, el género musical estaba esperando a que naciera el sonido para llegar al cine; de hecho, Hollywood no hizo más que trasladar a la pantalla un género que ya existía muchos años antes. Debido a la influencia que estos espectáculos ejercieron sobre el género, los primeros films musicales, realizados en los años 30, especialmente los de la Warner, siempre responden al patrón de una compañía que organiza un espectáculo: son los llamados *musicales backstage*. En estos films apenas hay música, se trata simplemente de una sucesión de números de show presentados como ensayos y más tarde un espectacular número final mostrado, organizado como el resultado de dichos ensayos. Un buen ejemplo de ello es la película *La calle 42* (Lloyd Bacon, 1933).

El subgénero *backstage* tiene reminiscencias en épocas posteriores, presentando el mismo tipo de argumento pero introduciendo números tanto integrados como de show. Como ejemplo de ello podemos ver *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly-Stanley Donen, 1952) o *All hat jazz* (Bob Fosse, 1979). Sin embargo, el primer paso hacia el musical integrado fue la serie Astaire-Rogers desde el año 1933 hasta el final de la década, con números de show e integrados en los que ya van apareciendo más canciones a lo largo de toda la película.

La década de los 40, con la entrada de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, exigió producciones más lujosas y coloristas, con escenarios idealizados y la inclusión de números oníricos que ayudaran al espectador a evadirse de la cruda realidad. El ambiente fantástico de estos films hace que sea menos chocante para el espectador el hecho de que los actores empiecen a cantar y a bailar de repente; esto supuso una notable alternativa a la introducción de los números musicales como espectáculos teatrales.

Esta evolución del *musical backstage* al musical integrado, no hubiera sido posible sin la existencia de personajes como Busby Berkeley que aunque aún realizaba films *backstage* consiguió dotarlos de una configuración distanciada ya del teatro, aprovechando al máximo todas las técnicas cinematográficas como los travellings... y grabando desde ángulos inusuales para la época. Como Gene Kelly y Stanley Donen, que ya realizaban musicales integrados llevando los rodajes al exterior; y, por último, como Vincente Minnelli, que fue el mayor exponente del musical onírico con películas como *Un americano en París*

(1951). Este trabajo académico quiere dar cuenta, de forma parcial, de esa especificidad fílmica del *musical americano* en la tónica de los géneros cinematográficos impulsados por la maquinaria hollywoodense, entrando en algunos de sus modelos más fértiles, interviniendo en sus modos de producción y planteando en una lectura inicial de qué les singulariza en el desarrollo del género, *un género que lee también un momento de la historia del espectáculo* en el siglo XX más allá del relato construido en América.



Ilustración 110

## ANEXO I: BIOGRAFÍAS

### 1. Busby Berkeley (I.111)



Ilustración 111

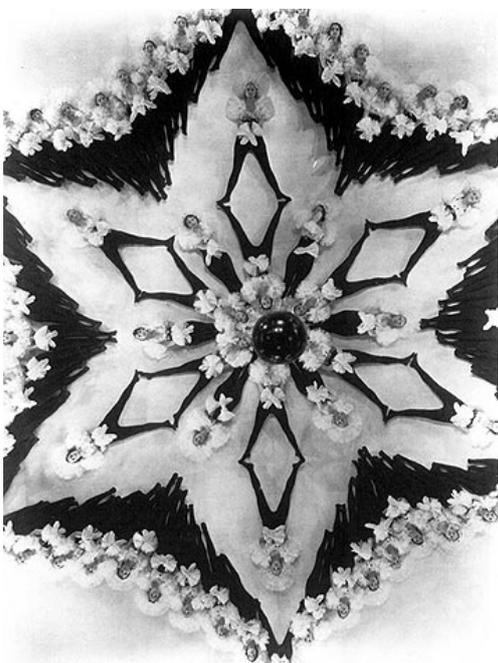


Ilustración 112

Hijo de una actriz y de un director de teatro, y nacido el mismo año en que los hermanos Lumière realizaron la primera exhibición cinematográfica pública (1885), Busby Berkeley parecía estar predestinado a dedicarse al mundo del espectáculo. El hecho de haber participado en la Primera Guerra Mundial, donde debía supervisar los ejercicios físicos de miles de hombres, le sirvió para dirigir a sus bailarines en su futuro trabajo cinematográfico.

Al finalizar la guerra consiguió trabajo en Broadway, donde actuaba en comedias y se encargaba de algunas coreografías simples en teatros. Con el paso del tiempo, aquellas evolucionaron a complicadas danzas a ritmo de jazz. Su gran oportunidad le llegó cuando Samuel Goldwyn le requirió para dirigir la coreografía de *Whoopee!* (Thomton Freeland, 1930) en la que Busby Berkeley exigió dirigir además la cámara.

Berkeley creía que la cámara debía ser dinámica, por lo que rechazó

colocar varias alrededor del escenario para utilizar una única cámara que se movía entre los bailarines, convirtiéndolo así en parte de su espectáculo. Se atrevió a filmar desde ángulos totalmente inusuales para la época, con trávelings muy imaginativos, uso de grúas... La época de los años 30, trabajando para la Warner, fue la más importante de su carrera, llegando a realizar, en 1933, *La calle 42*.

A partir de 1939 fue contratado por la Metro Goldwyn Mayer para la que participará en películas como *Los hijos de la farándula* (1939), *Armonías de juventud* (1940) o *Babes of Broadway* (1941).

El cine de Berkeley solo fue fértil en un tiempo, la década de los 30 y 40 principalmente, ya que a finales de los 40 este discurso artístico estaba declinando.

En 1949, repite su fórmula en *Un día en Nueva York*, junto a Gene Kelly y Stanley Donen; para entonces los monumentales cuadros musicales de Berkeley eran considerados un anacronismo antiguo. No obstante, llevó a cabo las coreografías de películas como *Luces de Broadway* (1951), *La primera sirena* (1952) o *Rose-Marie* (1954).

Poco después abandonó el mundo cinematográfico y aunque en la década de los 60 regresó, tan solo lo hizo esporádicamente para dirigir *Jumbo* en 1962.

## 2. Gene Kelly



Ilustración 113

Eugene Patrick Kelly (I.113) nació el 23 de agosto de 1912 en uno de los barrios más humildes de Pittsburgh (Pennsylvania) en el seno de una familia obrera.

Desde pequeño mostró gran pasión y aptitud para la danza y el baile. Su madre fue la que le inculcó a Gene y a sus cuatro hermanos dicha pasión, llegando a crear un grupo llamado "*The five Kelly*" (I.114). Tras deshacerse el grupo, él y su hermano Fred continuaron bailando y preparando coreografías bajo el nombre de "*The Kelly Brothers*".

Apenas cumplidos los 21 años, una vez se hubo graduado por la universidad de su ciudad natal, comenzó a actuar en night-clubs junto a su hermano Fred.

Durante la depresión económica de 1929, Kelly se empleó en diversos oficios: fontanero, albañil, camarero, profesor de gimnasia e incluso aprendiz de periodista...para sacar adelante a su familia.

Finalmente abrieron como negocio familiar una primera academia de baile en Pittsburgh y más tarde, otra en Johntown, donde Kelly trabajó como director y profesor de baile. Cuando las academias de baile empezaron a tener éxito, Gene Kelly decidió introducirse de lleno en el mundo del espectáculo y se trasladó a Nueva York para intentar conseguir un trabajo como coreógrafo.

En 1938 actúa como bailarín en un musical de Cole Porter llamado *Leave it to me!*, aunque fue un año más tarde cuando le llegó su gran oportunidad al trabajar de coreógrafo en una serie de tres funciones para el teatro de verano de Wesport (Connecticut).

Más tarde, participó en *The time of your life*, una obra de William Saroyan. Allí lo descubrió Arthur Freed, de la MGM y le ofreció la posibilidad de ir a Hollywood; no obstante, Kelly lo rechazó al considerarse poco preparado. Esta no sería su única oportunidad, ya que en 1941 Hollywood lo llama por segunda vez; y aunque esta vez sí aceptó, no hubo suerte pues, según Hugh Fordin, Kelly fue requerido a causa de un error burocrático. A la tercera fue la vencida. Esta vez fue David O. Selznick quien se lo ofreció; sin embargo, Selznick nunca llegó a utilizar a su nueva estrella en una película. Por casualidades del destino, ocurrió que por aquellos días Arthur Freed buscaba un protagonista para su nueva película *For me and my Gal* y alguien le habló de un muchacho que estaba en los estudios de Selznick. Las negociaciones no encontraron ningún obstáculo y Kelly acabó firmando un contrato con MGM.



Ilustración 114

Tras rodar *For me and my Gal*, Kelly se vio inmerso en proyectos de diversa índole, entre ellos dos films bélicos y un thriller atmosférico; pero también musicales como *Du Barry was a Lady* (Roy del Ruth) o *Thousands Cheer* (Sidney). En 1943 consigue protagonizar el tipo de película que siempre había querido. El film se titulaba *Las modelos* y fue su primer papel importante. Un año después realiza dos clásicos del género: *Levando anclas* (George Sidney, 1945) y *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1945). Aunque por estos años las cosas le iban bien, tras el bombardeo de Pearl Harbour decidió alistarse en el ejército americano durante la Segunda Guerra Mundial.

Los años más decisivos de su carrera artística se dieron a su vuelta cuando pudo participar en varios musicales, entre ellos: *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948), *The Black Hand* (Richard Thorpe, 1950), *Summer Stock* (Charles Walters, 1950), *Take me out to the Ball Game* (Stanley Donen, 1949) y *Un día en Nueva York* (Stanley Donen, 1949).

En 1951, firmó un contrato con MGM que le permitiría viajar a Europa, donde permanecería un año y medio preparando una película que dirigiría él mismo, *Invitación a la danza*. El estudio supo apreciar el talento creativo de Kelly y le proporcionó una mayor libertad que se tradujo en dos grandes éxitos: *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) y *Cantando bajo la lluvia* (codirigida por Stanley Donen y el propio Kelly, 1952). Poco después, realizaría *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), un musical excelente en una época difícil para el género.

Tras unos años de creatividad, Gene empezó a declinar al ser apartado del género musical; a pesar de ello, en 1960 fue invitado por la Ópera de París para dirigir un espectáculo de su elección; el resultado fue *Par de Dieux*, un ballet que combinaba la mitología griega con música moderna. Un proyecto que continuaba, sin duda, con las ansias experimentales que le llevaron a realizar *Invitación a la danza*, años atrás. En la década de los 60, se dedicó a dirigir comedias, a excepción del musical *Hello Dolly!* en 1969. En 1980 realizó su último musical llamado *Xanadú* (Robert Greenwald, 1980) que resultó ser un rotundo fracaso.

Entre otros premios ganó en 1982 el Kennedy Center Honor; en 1985 el American Film Institute Life Achievement Award y un Oscar (I.115) especial por su contribución al cine musical.

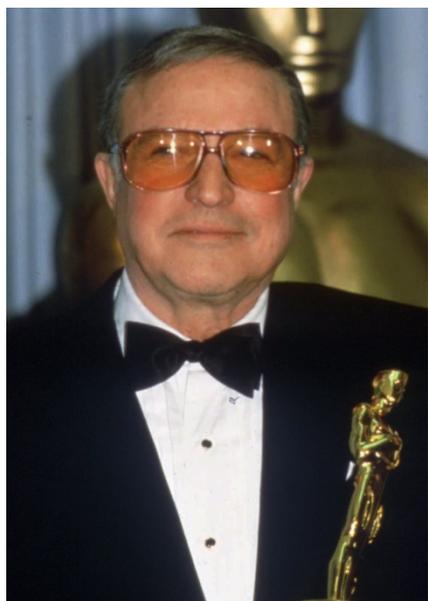


Ilustración 115

### 3. Stanley Donen



Ilustración 116

Stanley Donen (l.116) es considerado uno de los grandes maestros del cine musical. Nació en 1924 en Carolina del Sur y vivió su infancia en un pequeño pueblo de Columbia. Desde muy joven se interesó por el cine musical, admiraba a Fred Astaire y decidió tomar clases de baile negándose a seguir el negocio familiar. A los 16 años se graduó en la Universidad de Carolina del Sur y se trasladó a Nueva York en busca de trabajo como bailarín. Años más tarde haría una suerte de parodia de su vida en el número "Broadway melodie" de *Cantando bajo la lluvia*, que cuenta la historia de un provinciano que viaja a la ciudad en busca de éxito.

En 1941 consiguió un papel como bailarín en la obra *Pal Joey*, que protagonizaba Gene Kelly; pronto surgió una gran amistad entre ellos que les llevó a realizar numerosos proyectos juntos. Más tarde se ocupó de la coreografía de *Beat the band*, donde le conoció Arthur Freed que le ofreció un contrato con la MGM como responsable de coreografías. Trabajó junto a directores como: Charles Vidor, George Sidney, Richard Thorpe o Norman Taurog.

Su primera película como director fue *Un día en Nueva York* (1949), codirigida con Gene Kelly. Juntos volverían a rodar años más tarde musicales tan excelentes como *Cantando bajo la lluvia* (1952) y *Siempre hace buen tiempo* (1955). Ambos conseguirían renovar completamente la factura del cine musical, rompiendo con todos los esquemas existentes hasta la fecha en el género. Su primera película dirigida en solitario sería *Bodas reales* (1950) con Fred Astaire; y tras finalizar su colaboración con Gene Kelly, realizaría (también en solitario) títulos tan espléndidos como: *Cara de ángel* (1956) y *Siete novias para siete hermanos* (1954), basada en la obra de Stephen Vincent Benet, *The Sabin Women* que a su vez se inspira en la leyenda del rapto de las sabinas.

Al finalizar la década de los 50, cuando el género musical tocó su decadencia, se dedicó a la comedia y entre ellas *Charada* (1963), *Indiscreta* (1958), *Dos en la carretera* (1967) y *La escalera* (1969) con Richard Burton y Rex Harrison. Años después realizó *Movie, movie* (1978) y *Lío en Río* (1984). En 1998 recibió un Oscar honorífico por su trayectoria en el mundo musical.

#### 4.Vincente Minnelli



Ilustración 117

Considerado el padre de los musicales modernos, Vicente Minnelli (I.117) junto a Donen fueron los grandes renovadores del género. Nació en Chicago en 1902 en el seno de una familia de origen italiano que estaba ligada al mundo del espectáculo; de hecho, sus padres dirigían un pequeño show familiar denominado *Minnelli Brothers Dramatic and Tent Show*, en el que Vicente actuaba con tan solo cuatro años. A los 16 años empezó a diseñar decorados y vestuario. A los 18 fue decorador titular de las *Varieties de Earl Carroll*. En 1920 se dedicó exclusivamente a la fotografía, pero años más tarde (entre 1933 y 1935), llegó a ser director artístico del *Paramount Theatre* de Nueva York y del *Radio City Music Hall*, dirigiendo algunos musicales de Broadway. En 1937 hizo sus primeros trabajos en el mundo del cine para la Paramount. Sin embargo, su carrera no despegaría hasta que el productor Arthur Freed de la MGM le convenció para dirigir películas musicales como *Armonías de juventud* (1940) y *Babes of Broadway* (1941).

Su debut como director en solitario se dio con la película *Cabin in the Sky* (1943), que parecía más un espectáculo de Broadway que una producción de musicales de la MGM, ya que por vez primera un director imponía su sensibilidad a un film. La película fue un gran éxito profesional y personal. Durante el rodaje conoció a Judy Garland, su futura esposa (entre 1945 y 1951) con la que tuvo una hija, la también actriz y cantante Liza Minnelli. *The clock* (1945) confirmó a Minnelli como uno de los directores de más éxito en la época. No obstante, sus dos siguientes proyectos no corrieron la misma suerte: los musicales *Yolanda y el ladrón* (1945) y *El pirata* (1948), no llegaron a conectar ni con el público ni con la crítica. El fracaso de sus dos últimos trabajos hizo que Minnelli se apartara por un tiempo del género musical. Además la MGM decidió controlar un poco más sus próximos trabajos y así realizó una nueva versión de *Madame Bovary* (1949) un drama romántico. Poco después encontró otra de sus grandes habilidades: la comedia. En 1950 rodó *El padre de la novia*, que se convirtió en un éxito mundial. Un año más tarde, realizó una secuela llamada *El padre es abuelo*. Una vez hubo recuperado su prestigio, siguió con los musicales llegando a realizar *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) con Gene Kelly, la cual le valió un Oscar a mejor película en 1952. Después de este clásico, comienza a alternar musicales con films de otros géneros como *Cautivos del mal* (1952), lo que supone una innovación en su filmografía ya que está rodada en blanco y negro, renunciando a uno de sus principios como artista: el color.

Un año después vuelve al musical con *Melodías de Broadway de 1955* (1953), uno de los grandes logros de taquilla más importante en la carrera de Minnelli. Durante los próximos años continuaría con su estrategia de combinar musicales con otros géneros, así llegaría a realizar *The Long Long Trailer* (1954), *Brigadoon* (1954), *Un extraño en el paraíso* (1955) y *Té y simpatía* (1956).

En 1956, afronta otra de sus películas más memorables: *El loco del pelo rojo*, un biopic de Van Gogh donde Minnelli fusiona su propio estilo “pictórico” con el del pintor holandés. Después realizó *Mi desconfiada esposa* (1957) y *Mamá nos complica la vida* (1958), obras menores pero con gran aceptación entre el público.

En 1960 rueda el musical *Suena el teléfono*, que resultó ser un rotundo fracaso: el gusto del público había cambiado y ello precipitó el declive de su carrera. Las siguientes películas fueron *Con él llegó el escándalo* (1960), *Dos semanas en otra ciudad* (1962) y *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1962). Durante los años 60, Minnelli continuó realizando comedias bastante comerciales pero de poco interés artístico. Su carrera acabó con los musicales *Vuelve a mi lado* (1970) y *Nina* (I.118) (1976), una película póstuma junto a su hija Liza (I.119).

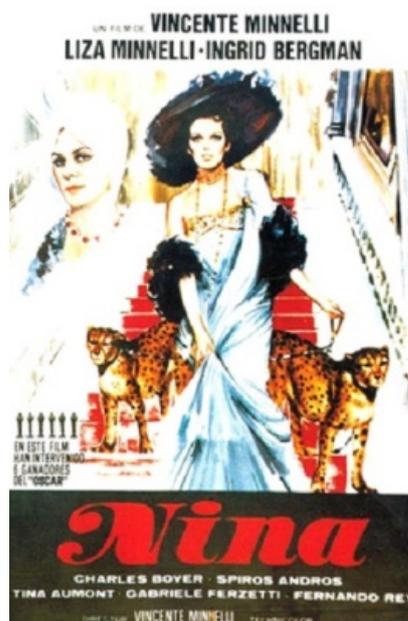


Ilustración 118



Ilustración 119

## ANEXO II: FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS ARGUMENTALES

### 1. *La calle 42*

#### Ficha técnica

- Dirección: Lloyd Bacon
- Dirección artística: Jack Okey
- Producción: Hal B. Wallis/ Darryl F. Zanuck
- Productora: Warner Bros
- Guión: Bradford Ropes/ Rian James/ Jamer Seymour/ Whitney Bolton
- Música: Leo F. Forbstein/ Harry Warren/ Al Dubin/John E. Bissell
- Sonido: Nathan Levinson
- Coreografía: Busby Berkeley
- Maquillaje: Pere Westmore
- Fotografía: Sol Polito
- Montaje: Thomas Pratt/ Frank Ware
- Vestuario: Orry- Kelly
- Protagonistas: Warner Baxter (Julian Marsh)/ Bebe Daniels (Dorothy Brock)/ Ruby Keeler (Peggy Sawyer)/ Dick Powel (Billy Lawler)/ Ginger Rogers (Annie Lowell)/ George Brent (Pat Denning)/ Guy Kiblee (Abner Dillon)/ George E. Stone (Andy Lee)

#### Sinopsis argumental

Abner Dillon, un rico empresario dedicado a la producción de juguetes, decide invertir en la obra de teatro *“La bella dama”*, para que su estrella predilecta, Dorothy Brock sea la protagonista. Para dirigir esta obra contrata al famoso y estricto director Julian Marsh, que organiza un casting para seleccionar a los mejores bailarines y bailarinas.

Peggy Sawyer, una joven bailarina con un gran talento pero sin experiencia alguna, decide presentarse al casting y tras una larga selección, entra a formar parte de la prestigiosa compañía 42th Theatre. Cinco duras semanas de ensayos los separan de la fecha de estreno. En el transcurso de este tiempo, los bailarines no tienen un solo momento de respiro debido a las exigencias de Marsh. Todo va según lo previsto, aunque la relación de la señorita Brock con Patt Denning, un antiguo compañero de vaudeville, hace peligrar la inversión de Dillon quien se niega a pagar la obra si no tiene el amor de Dorothy, que por si fuera poco, lo detesta.

La noche anterior del estreno de la obra, Abner y Dorothy discuten y el rico empresario decide cancelar la obra.

Mientras Dorothy busca consuelo en su amante, Abner lo hace en el director de la obra, que lo convence de no desperdiciar todo el dinero invertido; gracias a ello, Abner accede a estrenar la obra en la fecha prevista a cambio de que su famosa actriz le pida disculpas. Cuando Julian se dirige a la habitación de Dorothy para hablar con ella sobre el trato al que ha llegado con Abner, descubre que la estrella del show se ha caído y se ha roto el tobillo. La noticia supone un duro golpe para la compañía, ya que todo el trabajo que han realizado se ha visto frustrado; pero Marsh, por consejo de Annie Lawler (una de las bailarinas del show), recurre a Peggy como medida desesperada para que sea ella la que protagonice la obra. Después de una larga noche ensayando los números del personaje que debía interpretar Dorothy, se estrena la obra con una gran acogida entre el público.

Así se solucionan todos los problemas abiertos entre los personajes: Dorothy se separa de los escenarios para casarse con su amor de toda la vida (Patt Denning) y Peggy tiene la oportunidad de demostrar su valía ante el público.

## 2. *Cantando bajo la lluvia*

### Ficha técnica

- Título original: Singing' in the rain
- Año: 1952
- Duración: 103'
- Dirigida por: Gene Kelly y Stanley Donen
- Estudios: Metro Goldwyn Mayer
- Productor: Arthur Freed
- Guión: Betty Comden y Adolph Green
- Fotografía: Harold Rosson Technicolor
- Montaje: Lennie Hayton
- Director artístico: Cedric Gibbons y Randall duell
- Director musical: Lennie Hayton
- Música: Nacio Herb Brown
- Coreografía: Gene Kelly y Stanley Donen
- Intérpretes principales: Gene Kelly (Don Lockwood)/ Donald O'Connor (Cosmo Brown)/ Debbie Reynolds (Kathy Selden)/ Jean Hagent (Lina Lamont)/ Milard Mitchell (R.F.Simpson)

### Sinopsis argumental

Don Lockwood y Cosmo Brown se han criado desde pequeños en el mundo artístico con la esperanza de llegar a ser grandes estrellas; finalmente lo consiguen trabajando para los estudios Monumental: Cosmo como pianista y Don como pareja artística de la famosa Lina Lamont.

En el momento más álgido de sus carreras irrumpe en su vida la joven corista Kathy Selden, de la que Don se enamora. Don decide desvelar su romance cuando su última película con Lina (*El caballero duelista*) haya visto la luz; no obstante, la aparición de la primera película sonora (*El cantor de jazz*) aplaza el estreno, ya que el productor ejecutivo R.F.Simpson decide convertirla en sonora para que sea más competitiva. Ante el fracaso de este experimento, Don, Cosmo y Kathy piensan en convertirla en un musical, *El caballero danzarín*. El único problema es la horrible voz de Lina, por lo que Kathy se ve obligada a doblarla.

Gracias al éxito de *El caballero danzarín*, R.F.Simpson decide convertir a Kathy en su nueva estrella. Sin embargo, Lina se ve amenazada por el talento de su dobladora e intenta chantajear a R.F. Simpson para que Kathy se dedique únicamente a prestarle la voz a ella sin reconocimiento alguno en los créditos.

En el estreno del film, la orgullosa Lina se pone en evidencia al pronunciar el discurso de agradecimiento ante un público entregado. Los espectadores extrañados por su voz exigen a Lina que cante como en la película y esto les permite a Don, Cosmo y R.F. tramar un plan para desvelar el egoísmo de Lina y presentar a la verdadera estrella de la película, Kathy.

### 3. *Un americano en París*

#### Ficha técnica

- Título original: An American in Paris
- Año: 1951
- Duración: 115'
- Dirigida por: Vincente Minnelli
- Estudios: Metro Goldwyn Mayer
- Productor: Arthur Freed
- Guión: Alan Jay Lerner
- Fotografía: John Alton y Alfred Cilks
- Montaje: Adrienne Fazan

- Director artístico: Cedric Gibbons y E. Preston Ames
- Director musical: Conrad Salinger, Johnny Green y Saul Chaplin
- Música: George Gershwin, Johnny Green y Saul Chaplin
- Coreografía: Gene Kelly
- Intérpretes principales: Gene Kelly ( Jerry Mulligan)/ Leslie Caron (Lise Bouvier)/ Oscar Levant (Adam Cook)/ Georges Guetany (Henri Baurel)/ Nina Foch (Milo Roberts)

### Sinopsis argumental

*Un americano en París* narra la historia de un joven que tras la guerra se traslada a París para cumplir su sueño de convertirse en un gran pintor. A pesar de vivir en un bloque de apartamentos diminutos en un humilde barrio y de tener que subsistir con lo poco que percibe de la venta de sus cuadros, Jerry mantiene la esperanza y acude cada día a una esquina del barrio bohemio de Montmatre a probar suerte. Allí conoce a la hija de un rico empresario, Milo, que se interesa en su arte y decide ayudarlo a progresar en su carrera a cambio de su compañía. Aunque al principio Jerry es reacio a aceptar la propuesta, finalmente accede a reunirse con alguno de los influyentes amigos de Milo. De esta manera, conoce a Lise, de la que se enamora. Sin embargo, Jerry desconoce que Lise es la prometida de uno de sus amigos, el famoso cantante Henri Baurel; y Lise no sabe nada de la existencia de Milo. Son ellos mismos los que acuerdan no hablar de lo que hacen cuando no están juntos.

Cuando Lise desvela a Jerry su situación, éste decide olvidarse de ella y contentar a Milo. Pese a ello, Jerry no consigue olvidarla, y menos al coincidir en una fiesta en la que saben que irremediamente van a tener que despedirse. Jerry y Lise se retiran de la fiesta para darse el último adiós, sin saber que el prometido de ella está presente y escuchándolo todo.

Cuando ya han perdido toda esperanza de estar juntos, Baurel comprende que su prometida no le ama a él, sino a su amigo pintor y que ambos deben estar juntos, así que la lleva de vuelta a la fiesta para que se reúna con él.

## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

Distinguiría dos tipos; por un lado, *las fuentes esenciales*, que son aquellas que suscitaron mi interés por el género y apoyaron mi firme decisión de realizar este trabajo; y por otro, *las generales*, que son aquellas que he empleado para documentarme sobre el tema y que han sido en gran medida recomendadas por mi tutor Vicente Ponce, o bien recogidas por mí misma.

### - Esenciales:

#### a) Fuentes bibliográficas:

- Thomas, T. *Mitos del cine. Gene Kelly*. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- V.V.A.A. *Guía para ver Cantando bajo la lluvia (1952)*: Editorial. NAU llibres, 1996.
- V.V.A.A. *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1998.
- Jay Lerner, Steven. *1001 Películas que hay que ver antes de morir*. Reino Unido: Grupo Editorial S.A.U, 2014.
- Miret, Rafel/ Balagué, Carles. *Películas clave del cine musical*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L., 2009.

#### b) Filmografía:

- *La calle 42* (Lloyd Bacon, 1933).
- *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951).
- *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen/ Gene Kelly, 1952).

### - Generales:

#### a) Fuentes bibliográficas:

- V.V.A.A. *Historia general del cine. Volumen IV. La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1995.
- Fontenla, César. *El musical americano*. Madrid: Akal editor, 1973.
- Feuer, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux S.L., 1982.

b) Tesis doctorales:

- De Andrés Bailón, S. *El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo*. [Tesis doctoral] Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.
- Morena Cardenal, L. *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*. [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

c) Páginas web:

- Enciclopedia del cine musical (de la A a la Z). *La calle 42*. 2011 [consulta: 2015-20-11] Disponible en :  
<http://enciclopediadelcinemusical.blogspot.com.es/2011/12/calle-42-la-42nd-street-eeuu-1933.html>
- TCM: el cine que ya tenías que haber visto. *La calle 42: la crisis y el musical*. 2011. [consulta: 2015-20-11] Disponible en:  
<http://www.canaltcm.com/2012/06/01/la-calle-42-la-crisis-y-el-musical/>
- Wikipedia. *La calle 42*. 2015 [consulta: 2015-20-11] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_calle\\_42](https://es.wikipedia.org/wiki/La_calle_42)
- Wikipedia. *Cantando bajo la lluvia*. 2016 [consulta: 2015-6-11] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cantando\\_bajo\\_la\\_lluvia](https://es.wikipedia.org/wiki/Cantando_bajo_la_lluvia)
- Wikipedia. *Un americano en París*. 2015 [consulta: 2015-17-11] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Un\\_americano\\_en\\_Par%C3%ADs](https://es.wikipedia.org/wiki/Un_americano_en_Par%C3%ADs)
- *Los años dorados del cine musical: la Unidad Freed*. 2014-2015. [consulta: 2015-30-10] Disponible en:  
<http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/861/Los%20anos%20dorados%20del%20musical%20La%20Unidad%20Freed.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Wikipedia. *Vincente Minnelli*. 2015. [consulta: 2015-23-11] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Vincente\\_Minnelli](https://es.wikipedia.org/wiki/Vincente_Minnelli)

- Wikipedia. *Stanley Donen*. 2015. [consulta: 2015-24-11] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Stanley\\_Donen](https://es.wikipedia.org/wiki/Stanley_Donen)
- Biografías y vidas: la enciclopedia biográfica en línea. *Stanley Donen*. 2016 [consulta: 2015-24-11] Disponible en:  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/donen.htm>
- Wikipedia. *Cine musical*. 2015. [consulta: 2015-29-12] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_musical](https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_musical)
- Revista de música culta: Filomúsica. *Historia del cine musical (Introducción)*2004 [consulta: 2015-29-12] Disponible en:  
<http://www.filomusica.com/filo55/historia.html>
- Universo de A. *Historia del cine musical*.2007. [consulta: 2015-29-12] Disponible en:  
<https://universodea.wordpress.com/2007/01/12/historia-del-cine-musical-2/>
- Universo de A. *Entender y apreciar el cine musical. Precedentes*.2009. [consulta: 2015-29-12] Disponible en:  
<https://universodea.wordpress.com/2009/08/16/gc-entender-y-apreciar-el-cine-musical-precedentes-2-de-10/>
- Wikipedia. *Vodevil*. 2016. [consulta: 2015-30-12] Disponible en:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Vodevil>
- Wikipedia. *Opereta*. 2015. [consulta: 2015-30-12] Disponible en:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Opereta>
- Wikipedia. *Music hall*. 2016. [consulta: 2015-30-12] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Music\\_hall](https://es.wikipedia.org/wiki/Music_hall)
- Wikipedia. *Musical*. 2016. [consulta: 2015-30-12] Disponible en:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Musical>

- Wikipedia. *Revista (género)*. 2016. [consulta: 2015-30-12] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Revista\\_\(g%C3%A9nero\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Revista_(g%C3%A9nero))
- Wikipedia. *Cine sonoro*. 2016. [consulta: 2016-21-1] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_sonoro](https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_sonoro)
- Educaixa. *De la feria al cine. El ocio a finales del siglo XIX. Entrevista a Joan M. Minquet*. [consulta: 2016-3-2] Disponible en:  
<https://www.educaixa.com/documents/10180/13616755/Transcripci%C3%B3n.pdf/5875bbdd-2599-4ccf-a18c-4ffaf7fadd62>
- Wikipedia. *Siglo XIX*. 2016. [consulta: 2016-3-2] Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo\\_XIX](https://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XIX)

d) Filmografía mínima:

- [La calle 42 \(Lloyd Bacon, 1933\)](#)
- [El mago de Oz \(Victor Fleming, 1939\)](#)
- [Levando anclas \(George Sidney, 1945\)](#)
- [Un día en Nueva York \(Gene Kelly-Stanley Donen, 1949\)](#)
- [Un americano en París \(VincenteMinnelli, 1951\)](#)
- [Boda real \(Stanley Donen, 1951\)](#)
- [Cantando bajo la lluvia \(Stanley Donen- Gene Kelly, 1952\)](#)
- [Brigadoon \(VincenteMinnelli, 1954\)](#)
- [Los caballeros las prefieren rubias \(Howard Hawks, 1955\)](#)
- [Gigi \(VincenteMinnelli, 1958\)](#)
- [Con faldas y a lo loco \(Billy Wilder, 1959\)](#)
- [Cabaret \(Bob Fosse, 1972\)](#)
- [Grease \(RandalKleiser, 1978\)](#)
- [All that jazz \(Bob Fosse, 1979\)](#)
- [Dirtydancing \(Emile Ardolino, 1987\)](#)
- [Moulin Rouge \(Baz Luhrmann,2001\)](#)
- [Chicago \(Rob Marshall, 2002\)](#)
- [Dirtydancing 2 \(GuyFerland, 2004\)](#)

- [Shall we dance? \(Peter Chelsom, 2004\)](#)
- [El fantasma de la ópera \(Joel Schumacher,2004\)](#)
- [Déjate llevar \(Liz Friedlander, 2006\)](#)
- [SweeneyTood. El barbero diabólico de la calle Fleet \(Tim Burton,2007\)](#)
- [Mamma mia! \(Phyllida Lloyd, 2008\)](#)
- [Burlesque \(Steve Antin, 2010\)](#)
- [Los miserables \(Tom Hooper, 2012\)](#)
- [Into the Woods \(Rob Marshall, 2014\)](#)

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Ilustración 1: Eadweard Muybridge (Página 10).
- Ilustración 2: Cronofotografía de caballos por Eadweard Muybridge (Página 10).
- Ilustración 3: Thomas Alva Edison (Página 10).
- Ilustración 4: Quinetófono (Página 10).
- Ilustración 5: Eugene Lauste (Página 10).
- Ilustración 6: fundadores de Tri-Ergon (Página 11).
- Ilustración 7: Teatro Rivoli de Nueva York (Página 11).
- Ilustración 8: Guardians of the circuits. The bell system AT&T America (Página 11).
- Ilustración 9: estreno de la película *Don Juan* (Página 12).
- Ilustración 10: cartel publicitario de la película *Don Juan* (Página 12).
- Ilustración 11: Eddie Cantor (Página 13).
- Ilustración 12: Los Hermanos Marx (Página 13).
- Ilustración 13: Cartel publicitario de *The jazz Singer* (Página 14).
- Ilustración 14: El actor Al Jolson en una escena de *The jazz Singer* (Página 14).
- Ilustración 15: cartel de la película *Der Blaue Engel* (Página 15).
- Ilustración 16: musical de Bollywood (Página 15).
- Ilustración 17: máquina de montaje llamada Moviola (Página 16).
- Ilustración 18: intertítulo de una película muda (Página 16).
- Ilustración 19: Técnicos de MGM instalando un blimp (Página 17).
- Ilustración 20: parodia realizada en la película *Cantando bajo la lluvia* sobre las complicaciones del rodaje con sonido (Página 17).
- Ilustración 21: El actor Charles Chaplin (Página 19).
- Ilustración 22: Cartel de la película *There's no business like show business* (Página 20).
- Ilustración 23: George Jessel (Página 21).
- Ilustración 24: *Annabelle's Butterfly dance* (Página 22).
- Ilustración 25: La bailarina Dorothy Mackail (Página 22).
- Ilustración 26: Cartel publicitario de la película *Melodías de Broadway 1929* (Página 22).
- Ilustración 27: los hermanos compositores Gershwin (Página 23).
- Ilustración 28: los actores y bailarines Fred Astaire y Ginger Rogers en la película *En alas de la danza* (Página 23).
- Ilustración 29: la actriz infantil Shirley Temple (Primera "rubia foxie") (Página 23).

- Ilustración 30: la actriz Diana Durbin (Página 23).
- Ilustración 31: la actriz Judy Garland (Página 24).
- Ilustración 32: Cartel publicitario de *El mago de Oz* (Página 24).
- Ilustración 33: el actor Bing Crosby (Página 24).
- Ilustración 34: el actor Frank Sinatra (Página 25).
- Ilustración 35: Gene Kelly y Stanley Donen (Página 25).
- Ilustración 36: Elvis Presley (Página 25).
- Ilustración 37: el actor, coreógrafo y director Bob Fosse (Página 25).
- Ilustración 38: la actriz Marilyn Monroe (Página 25).
- Ilustración 39: Cartel publicitario de la película *Help!* de Los Beatles de 1965 (Página 26).
- Ilustración 40: Fotografía de la película *Grease* con Olivia Newton-Jhon (Página 26).
- Ilustración 41: Cartel publicitario de la película *Cabaret* con la actriz Liza Minnelli (Página 26).
- Ilustración 42: Fotografía de la película *Hello Dolly!* con la actriz Barbra Streisand (Página 26).
- Ilustración 43: Cartel publicitario de la película *The sound of Music* con la actriz Julie Andrews (Página 26).
- Ilustración 44: Cartel publicitario *Jesus Crhist Superstar* (Página 26).
- Ilustración 45: Cartel publicitario de la película *Evita* (Página 27).
- Ilustración 46: Cartel publicitario de la película *Moulin Rouge* (Página 27).
- Ilustración 47: Cartel publicitario de la película *Chicago* (Página 27).
- Ilustración 48: Cartel publicitario dela película *Xanadú* (Página 27).
- Ilustración 49: Cartel piblicitario de la película *DirtyDancing* (Página 27).
- Ilustración 50: El productor y compositor Arthur Freed (Página 27).
- Ilustarción 51: Louis B. Mayer (Página 28).
- Ilustración 52: el productor Roger Edens (Página 28).
- Ilustración 53: coreografía geométrica propia de Berkeley (Página 29).
- Ilustración 54: coreografía geométrica propia de Berkeley (Página 29).
- Ilustración 55: número onírico "Be a clown" de *The pirate* (Minnelli) (Página 30).
- Ilustración 56: escena película *Gigi* (Vincente Minnelli) como ejemplo del empleo del color (Página 30).

- Ilustración 57: número onírico de la película *Un día en Nueva York* (Página 30).
- Ilustración 58: rodaje en exteriores de la película *Un día en Nueva York* (Página 30).
- Ilustración 59: Maurice Chevalier mirando directamente a cámara en la película *Gigi* (Página 31).
- Ilustración 60: los guionistas Betty Condem y Adolph Green (Página 31).
- Ilustración 61: Sigmund Freud (Página 32).
- Ilustración 62: sueño como catalizador del amor en la película *Brigadoon* (Página 32).
- Ilustración 63: número de bricolaje de Fred Astaire en *Boda Real* (Página 32).
- Ilustración 64: número de bricolaje de Gene Kelly en la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 32).
- Ilustración 65: cartel publicitario de la película *Boda Real* (Página 33).
- Ilustración 66: secuencia de un número musical de *Los caballeros las prefieren rubias* con Marilyn Monroe (última "rubia foxie") (Página 33).
- Ilustración 67: cartel publicitario de la película *All that jazz* (Página 33).
- Ilustración 68: secuencia de un número musical de la película *Burlesque* (Página 33).
- Ilustración 69: cartel publicitario de la película *New York, New York* (Página 34).
- Ilustración 70: cartel publicitario de la película *That's Entertainment* (Página 34).
- Ilustración 71: cartel publicitario de la película *La calle 42* (Página 36).
- Ilustración 72: reparto femenino de la película *La calle 42* (Página 36).
- Ilustración 73: cartel publicitario de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 37).
- Ilustración 74: número musical "Make' em laught" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 37).
- Ilustración 75: número musical "Mouses" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 37).
- Ilustración 76: número onírico "Broadway Ballet" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 38).

- Ilustración 77: cartel publicitario de la película *Un americano en París* (Página 38).
- Ilustración 78: secuencia del baile de bellas artes de la película *Un americano en París* (Página 39).
- Ilustración 79: ballet final de *Un americano en París* (Página 39).
- Ilustración 80: ballet final de *Un americano en París* (Página 39).
- Ilustración 81: secuencia del baile de bellas artes de la película *Un americano en París* (Página 39).
- Ilustración 82: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 41).
- Ilustración 83: número musical "Young and Healthy" de la película *La calle 42* (Página 41).
- Ilustración 84: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 41).
- Ilustración 85: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 41).
- Ilustración 86: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 42).
- Ilustración 87: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 42).
- Ilustración 88: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 42).
- Ilustración 89: número musical "Young and healthy" de la película *La calle 42* (Página 42).
- Ilustración 90: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 43).
- Ilustración 91: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 43).
- Ilustración 92: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 43).
- Ilustración 93: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 43).
- Ilustración 94: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 95: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 96: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 97: final del número musical "Good Morning" e inicio del número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).

- Ilustración 98: número musical "Good Morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 99: Número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 100: número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 101: número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 102: número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 103: número musical "Singin' in the Rain" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 44).
- Ilustración 104: número musical "S' Wonderful" de la película *Un americano en París* (Página 45).
- Ilustración 105: número musical "S' Wonderful" de la película *Un americano en París* (Página 45).
- Ilustración 106: número musical "S' Wonderful" de la película *Un americano en París* (Página 45).
- Ilustración 107: número musical "Good morning" de la película *Cantando bajo la lluvia* (Página 47).
- Ilustración 108: número musical " S' Wonderful" de la película *Un americano en París* (Página 47).
- Ilustración 109: obra teatral "La bella dama" de la película *La calle 42* (Página 47).
- Ilustración 110: cartel del musical de Broadway (Página 49).
- Ilustración 111: el coreógrafo y director Busby Berkeley (Página 50)
- Ilustración 112: coreografía geométrica característica de Berkeley (Página 50)
- Ilustración 113: el actor, bailarín, coreógrafo y director Gene Kelly (Página 51)
- Ilustración 114: The Five Kelly (Página 51)
- Ilustración 115: Gene Kelly recibiendo el Oscar honorífico (Página 52)
- Ilustración 116: el director Stanley Donen (Página 53)
- Ilustración 117: el director Vincente Minnelli (Página 54)
- Ilustración 118: cartel publicitario de la película *Nina* (Página 55)
- Ilustración 119: Vincente Minnelli con su hija Liza (Página 55)