

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE
LOS HERMANOS MARX
(1929-1937)

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

RAMÓN SANJUÁN MÍNGUEZ

Dirigida por:

Dr. Héctor Julio Pérez López

Valencia, junio 2014

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Ana todo el apoyo que me ha dado para realizar este trabajo, así como su inestimable y decisiva colaboración en la traducción y revisión de los textos en inglés.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE
DE LOS HERMANOS MARX

Resumen / Abstract

Resumen

Los estudios tradicionales sobre la música en el cine no han abordado de una forma exhaustiva la decisiva aportación de las músicas populares en la conformación de la música cinematográfica. El planteamiento de estos textos ha estado, en gran medida, condicionado por una visión cultural eurocentrista que intentaba vincular la música sinfónica del cine clásico norteamericano (un cine que aspiraba a una narración realista y a una consideración artística) con la tradición musical culta europea, sin valorar adecuadamente la importancia de otras manifestaciones musicales norteamericanas de raíz popular, más fantasiosas y más imprevisibles a nivel narrativo.

En este sentido, la trayectoria profesional de los hermanos Marx se revela como un medio óptimo para estudiar estas influencias musicales. Así, antes de su debut cinematográfico con *The Cocoanuts* (1929), los Marx habían atesorado una experiencia de más de veinte años en los escenarios del *vaudeville* y de la comedia musical. Sin embargo, las investigaciones realizadas hasta ahora sobre el cine marxiano han priorizado la etapa más exitosa de nuestros protagonistas (a partir de *A Night at the Opera*, 1935), una etapa censurada por el código Hays y controlada desde la producción de la Metro Goldwyn Mayer, descuidando sus primeros films donde la influencia musical popular *vaudevillesque* es mucho más notoria. Además, estos estudios sólo han abordado los contenidos musicales de una forma tangencial (a modo de inventario), separándolos de su contexto expresivo, e infravalorándolos artísticamente (desde una perspectiva etnocéntrica) debido a su sentido cómico y popular.

Desde esta perspectiva, el propósito de nuestro trabajo ha sido constatar (o refutar) la siguiente hipótesis: los hermanos Marx utilizan las músicas populares en su cine, integrándolas en la representación según los recursos expresivos propios del *vaudeville* y es necesario conocer estos recursos para comprender la verdadera función expresiva y significación de esas músicas.

Para ello, tras una semblanza biográfico-artística (Gehring, Louvish y Marx), hemos realizado una revisión exhaustiva del contenido musical de los espectáculos de *vaudeville* presentados por los Marx antes de llegar al cine, relacionándolos con la práctica habitual de la época (Snyder y Lott). Igualmente, hemos investigado las temáticas y las músicas (incidiendo en los aspectos

sociológicos de una época muy convulsa) propias del cine de la época (Altman), así como del teatro musical de Broadway (Bordman y Jones) en el que también trabajaron los Marx. Por último, hemos realizado un análisis exhaustivo, desde una perspectiva musical (pero también social y cultural), de las siete primeras películas de los hermanos Marx, constatando, así, la importancia de los contenidos musicales populares en la construcción del significado expresivo. Además, hemos advertido la utilización de estas músicas como una reivindicación de las raíces populares de la identidad cultural, frente a la irrupción de la tradición musical europea en el cine clásico norteamericano.

Resum

Els estudis tradicionals sobre la música en el cine no han abordat d'una forma exhaustiva la decisiva aportació de les músiques populars en la conformació de la música cinematogràfica. El plantejament d'estos texts ha estat, en gran mesura, condicionat per una visió cultural eurocentrista que intentava vincular la música simfònica del cine clàssic nord-americà (un cine que aspirava a una narració realista i a una consideració artística) amb la tradició musical culta europea, sense valorar adequadament la importància d'altres manifestacions musicals nord-americanes d'arrel popular, més fantasiadores i més imprevisibles a nivell narratiu. En este sentit, la trajectòria professional dels germans Marx es revela com un mitjà òptim per a estudiar estes influències musicals. Així, abans del seu debut cinematogràfic amb *The Cocoanuts* (1929), els Marx havien atresorat una experiència de més de vint anys en els escenaris del *vaudeville* i de la comèdia musical.

No obstant això, les investigacions realitzades fins ara sobre el cine marxian han prioritzat l'etapa més reeixida dels nostres protagonistes (a partir de *A Night at the Opera*, 1935), una etapa censurada pel codi Hays i controlada des de la producció de la Metre Goldwyn Mayer, descuidant els seus primers films on la influència musical popular *vaudevillesque* és molt més notòria. A més, estos estudis només han abordat els continguts musicals d'una forma tangencial (a manera d'inventari), separant-los del seu context expressiu, i infravalorant-los artísticament (des d'una perspectiva etnocèntrica) a causa del seu sentit còmic i popular.

En este sentit, el propòsit del nostre treball ha sigut constatar (o refutar) la hipòtesi següent: els germans Marx utilitzen les músiques populars en el seu cine, integrant-les en la representació segons els recursos expressius propis del *vaudeville* i és necessari conèixer estos recursos per a comprendre la verdadera funció expressiva i significació d'eixes músiques.

Per a això, després d'una semblança biogràfic artística (Gehring, Louvish i Marx), hem realitzat una revisió exhaustiva del contingut musical dels espectacles de *vaudeville* presentats pels Marx abans d'arribar al cine, relacionant-los amb la pràctica habitual de l'època (Snyder i Lott). Igualment, hem investigat les temàtiques i les músiques (incidint en els aspectes sociològics d'una època molt convulsa) pròpies del cine de l'època (Altman), així com del teatre musical de Broadway (Bordman i Jones) en el que també van treballar els Marx. Finalment, hem realitzat una anàlisi exhaustiva, des d'una perspectiva musical (però també

social i cultural) , de les set primeres pel·lícules dels germans Marx, constatant, així, la importància dels continguts musicals populars en la construcció del significat expressiu. A més, hem advertit la utilització d'estes músiques com una reivindicació de les arrels populars de la identitat cultural, enfront de la irrupció de la tradició musical europea en el cine clàssic nord-americà.

Abstract

The decisive contribution of popular music to the configuration of cinematic music has not been exhaustively tackled by the traditional studies about music in cinema. The approach of these studies has been mainly conditioned by a Eurocentric cultural view which tried to connect the symphonic music from classic American cinema (which aimed for realistic narrative and artistic status) with the European cultivated musical tradition, thus failing to adequately appreciate the importance of other American music forms with popular roots, more imaginative and more unpredictable at the narrative level.

In this sense, the Marx Brothers' career is the optimal medium for studying these musical influences. Before they made their debut in film with *The Cocoanuts* (1929), the Marx Brothers had accumulated more than 20 years of experience in vaudeville and musical comedy. Despite this, the research carried out so far on the Marxian filmography has prioritized the films from their most successful period, which started with *A Night at the Opera* (1935) and was censored under the Hays Code and controlled by the production team at Metro Goldwyn Mayer, and has paid little attention to their earlier films, in which the popular music influence of vaudeville is much more evident. Besides, musical contents have been only tackled in a tangential, inventory-like way, having been isolated from their expressive context and artistically underrated (from an ethnocentric perspective) due to their comic and popular nature.

In light of the above considerations, this study aims at validating or refuting the following hypothesis: the Marx Brothers use popular music in their films by integrating it in their performances according to the expressive devices of vaudeville, and it is necessary to know these devices in order to understand the true meaning and expressive function of this kind of music.

To achieve this, after completing an artistic-biographical sketch (Gehring, Louvish and Marx), we have carried out a thorough analysis of the musical contents present in the vaudeville shows performed by the Marx Brothers before they made the leap into cinema, and we have connected them with the usual forms of artistic expression at that time (Snyder and Lott). Equally, while stressing the sociological aspects of this tumultuous period, we have researched into the typical music and topics of the cinema of that time (Altman) as well as into the musical theatre of Broadway (Bordman and Jones), in which the Marx Brothers also worked.

Finally, we have exhaustively analyzed the first seven films by the Marx Brothers from a musical (but also sociocultural) perspective, thus proving the importance of popular music contents in the construction of expressive meaning. Besides, we have noticed the use of popular music as a vindication of the popular roots of cultural identity against the irruption of European traditional music into classic American cinema.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE
DE LOS HERMANOS MARX

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN	1
<hr/>	
INTRODUCCIÓN	3
JUSTIFICACIÓN	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
HIPÓTESIS DE TRABAJO	6
PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES	11
<hr/>	
I.- LOS HERMANOS MARX Y SU MUNDO	
1.- INTRODUCCIÓN. EL CASO DUMONT	13
2.- LA FAMILIA MARX	20
3.- INFANCIA. DE LA DELINCUENCIA AL TEATRO	23
4.- LA FORMACIÓN MUSICAL DE LOS MARX	28
5.- LOS INICIOS EN EL MUNDO DEL VAUDEVILLE	44
6.- CHICAGO	50
7.- COMEDIAS MUSICALES. DEL VAUDEVILLE A BROADWAY	54
8.- GROUCHO, CHICO, HARPO, ZEPPY Y GUMMO	60
9.- LOS MARX COMPRAN UNA GRANJA	61
10.- CAMINO A BROADWAY	62
11.- LOS MARX DE GIRA POR INGLATERRA	63
12.- BROADWAY	64
13.- GEORGE S. KAUFMAN E IRVING BERLIN	68
14.- EL CINE DESCUBRE A LOS MARX	70
15.- EL CRACK	71
16.- UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD EN INGLATERRA	73
17.- LOS MARX SE MUDAN A CALIFORNIA	74
18.- LA RADIO	75
19.- <i>DUCK SOUP</i>	77
20.- EL CONTRATO CON LA METRO GOLDWYN MAYER	78
21.- LOS MARX SE DESPIDEN DEL CINE	81
22.- LOS MARX DESPUÉS DE LOS MARX	84
23.- SEGUNDAS PARTES NUNCA FUERON BUENAS	88
24.- LA TELEVISIÓN. EL FIN DE UNA ÉPOCA	94
25.- EL OTRO GROUCHO	95
26.- EL FIN DE UNA ÉPOCA	97
27.- LOS HIJOS DE MINNIE	99
28.- EPÍLOGO	101

II.- VAUDEVILLE	105
1.- INTRODUCCIÓN. EL CASO DE CISSIE LOFTUS	105
2.- LOS LUMIÈRE PRESENTAN SU INVENTO EN NUEVA YORK	107
3.- BENJAMIN FRANKLIN KEITH Y SU IMPERIO	109
4.- LOS TEATROS DE LA CALLE 14	111
5.- DE LOS CONCERT SALOONS AL VAUDEVILLE	127
6.- LOS PROGRAMAS DE VAUDEVILLE DE LOS MARX.	151
7.- UN PROGRAMA DE GALLAGHER & SHEAN	169
8.- LA ESTRUCTURA DEL VAUDEVILLE	185
9.- OTROS PROGRAMAS DE LOS MARX EN EL VAUDEVILLE	186
10.- LA ERA DEL VAUDEVILLE	196
III.- LAS MÚSICAS DE LOS CINES MUDOS	201
1. INTRODUCCIÓN. HARPO Y CHICO PIANISTAS DE CINE	201
2.- MITOS Y POLÉMICAS	207
3.- LAS SALAS DEL CINE MUDO	212
4.- EL PRIMER CINE: 1895. 1905. VAUDEVILLE	215
5.- NICKELODEON: 1905-1915	225
6.- PICTURE PALACE (1915-1929). LA EDAD DE LAS ORQUESTAS	255
IV.- BROADWAY	277
1.- INTRODUCCIÓN. LOS MARX LLEGAN A BROADWAY	277
2.- EL MUSICAL EN LOS ESTADOS UNIDOS	283
3.- EL MUSICAL AMERICANO HASTA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL	291
4.- LOS MUSICALES AFROAMERICANOS	297
5.- LA GRAN GUERRA	307
6.- TIN PAN ALLEY. UNA CACHARRERÍA MUSICAL	311
7.- UNA NUEVA GENERACIÓN PARA UN NUEVO TEATRO MUSICAL. EL PRINCESS THEATRE	314
8.- LOS MUSICALES EN LOS AÑOS 20	316
9.- UNA CULTURA NEGRA	331
10.- BLANCO VS NEGRO Y VICEVERSA	335
11.- SHOW BOAT. UN MUSICAL INTEGRADO Y COMPROMETIDO	341
12.- LOS MUSICALES Y LA DEPRESIÓN	343
13.- PORGY AND BESS	348
14.- ANIMANDO AL PÚBLICO	352
15.- TEATRO MUSICAL Y SÁTIRA SOCIAL: KAUFMAN, RYSKIND & GERSHWIN	353
16.- EL FINAL DE LA SÁTIRA	358
17.- EL APOYO PÚBLICO A LAS ARTES	361
18.- TRES OBRAS PARA CERRAR UNA DÉCADA SATÍRICA	365
19.- EL FINAL DE UNA ÉPOCA	368
20.- LOS HERMANOS MARX DESPUÉS DE BROADWAY	370

V.- THE COCOANUTS, 1929	377
1.- INTRODUCCIÓN. EL DEBUT CINEMATOGRAFICO	377
2.- UNA MÚSICA DE PROGRAMA Y VICEVERSA	383
3.- LA MÚSICA DE <i>THE COCOANUTS</i>	388
4.- CANCIONES	398
5.- NÚMEROS COREOGRÁFICOS	408
6.- MÚSICA DRAMÁTICA	419
7.- PARODIAS OPERÍSTICAS	425
8.- LA PERVIVENCIA MINSTREL	440
9.- PREFIERO VER UN MINSTREL SHOW	442
10.- DE LOS MINSTREL SHOWS A <i>THE COCOANUTS</i>	445
VI.- ANIMAL CRACKERS, 1930	447
1.- INTRODUCCIÓN. UN CRACK NO SÓLO BURSÁTIL	447
2.- LA VERSIÓN TEATRAL DE <i>ANIMAL CRACKERS</i>	447
3.- LA VERSIÓN FÍLMICA DE <i>ANIMAL CRACKERS</i>	451
4.- EL VAUDEVILLE EN <i>ANIMAL CRACKERS</i>	459
5.- LAS MÚSICAS DE <i>ANIMAL CRACKERS</i>	466
6.- <i>CHICO AND HARPO SPECIALITIES</i>	495
7.- MÚSICAS INCIDENTALES	508
8.- CONTINUIDAD REALISTA VS. DISCONTINUIDAD IRREAL	516
VII.- MONKEY BUSINESS, 1931	519
1.- INTRODUCCIÓN. DE BROADWAY A LA PARAMOUNT	519
2.- SINOPSIS	520
3.- LAS MÚSICAS DE <i>MONKEY BUSINESS</i>	522
4.- VAUDEVILLE VERSUS REALISMO FÍLMICO	547
5.- VAUDEVILLE	564
6.- INTERMEDIO MUSICAL	568
7.- UN REIVINDICATIVO BAILE DE DISFRACES	579
8.- <i>MARX'S SPECIALITIES</i>	591
9.- UNA AGUJA EN UN PAJAR	608
10.- LAS MÚSICAS DEL VAUDEVILLE VS. EL CONTENIDO SONORO FÍLMICO	611

VIII.- HORSE FEATHERS, 1932	615
1.- INTRODUCCIÓN. UNOS DESPLAZAMIENTOS TEATRALES	615
2.- LA COMEDIA ANÁRQUICA DE LOS MARX	616
3.- SINOPSIS	618
4.- LAS MÚSICAS DE <i>HORSE FEATHERS</i>	622
5.- TABERNAS	637
6.- <i>ZEPPLO LOVES CONNIE BAILEY</i>	642
7.- <i>HARPO 'S SPECIALITY</i>	672
8.- <i>GROUCHO SAYS EVERYONE LOVES CONNIE</i>	675
9.- UN PARTIDO DE FÚTBOL AMERICANO	680
10.- UN BODA Y UN FINAL WOW	683
11.- CRÉDITOS FINALES	686
12.- EPÍLOGOS	686
13.- UN SUSTRATO CULTURAL PROVENIENTE DEL VAUDEVILLE	688

IX.- DUCK SOUP, 1933	693
1.- INTRODUCCIÓN. UN CALLEJÓN SIN SALIDA APARENTE	693
2.- EL CONFLICTO CON LA PARAMOUNT	694
3.- EL PROCESO CREATIVO DE <i>DUCK SOUP</i>	695
4.- <i>MCCAREY'S STYLE</i> . HAL ROACH	697
5.- UNA 'SOPA DE GANSO'	700
6.- EL CONTEXTO DE <i>DUCK SOUP</i>	701
7.- OBERTURA	707
8.- MÚSICA Y POLÍTICA	710
9.- <i>HIS EXCELLENCY IS DUE</i>	720
10.- <i>JUST WAIT 'TIL I GET THROUGH WITH IT</i>	729
11.- SYLVANIA	745
12.- CONSPIRACIONES	758
13.- <i>MUSICAL SPECIALITIES</i>	763
14.- ESPEJOS	772
15.- <i>FREDONIA IS GOING TO WAR</i>	778
16.- BANJOS	805
17.- PAUL REVERE	808
18.- GUERRAS	825
19.- <i>KEEP ON DOING WHAT YOU'RE DOING</i>	827
20.- UN CALLEJÓN SIN SALIDA	831

X.- EPÍLOGO (I): A NIGHT AT THE OPERA	834
1.- INTRODUCCIÓN. LOS MARX DESPUÉS DE <i>DUCK SOUP</i>	834
2.- LA PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD	837
3.- UNA NOCHE EN LA ÓPERA	839
4.- LAS MÚSICAS DE <i>A NIGHT AT THE OPERA</i>	843
5.- UN CORTEJO CARNAVALESCO	853
6.- <i>SPECIALITIES</i>	854
7.- ENFRENTAMIENTOS	858
8.- REFERENCIAS MUSICALES	860
9.- DOS INTERPRETACIONES MODERNAS	864
10.- UNA NUEVA ETAPA	877
XI.- EPÍLOGO (II): A DAY AT THE RACES, 1937	881
1.- INTRODUCCIÓN. EL FIN DE LA FÓRMULA THALBERG	881
2.- EL PROCESO DEL GUIÓN Y LA GIRA TEATRAL	884
3.- LA ESTÉTICA REALISTA VS. LA ESTÉTICA SURREALISTA	889
4.- LA MÚSICA EN EL NUEVO ESTILO MARXIANO	892
5.- LAS MÚSICAS DE <i>A DAY AT THE RACES</i>	896
6.- CANCIONES	897
7.- <i>THE WATER CARNIVAL</i>	904
8.- <i>SPECIALITIES</i>	919
9.- LA REGRESIÓN DE LA ESCUCHA	940
10.- REFERENCIAS AL SUSTRATO CULTURAL	943
11.- LA ÚLTIMA CANCIÓN	956
12.- DUKE ELLINGTON	979
13.- ESTEREOTIPOS	981
14.- UNA MINSTREL OPERA	985
15.- RAZAS	988
16.- UN NUEVO <i>PRODUCTION NUMBER</i> , A PESAR DE TODO	990
17.- CARRERAS	995
18.- EL FIN DE UNA ERA	998
XII.- CONCLUSIONES	1005
XIII.- REFERENCIAS	1019
FICHAS TÉCNICAS DE LOS FILMS ANALIZADOS	1021
BIBLIOGRAFÍA	1029
VIDEOGRAFÍA	1041
REFERENCIAS WEB	1043

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE
DE LOS HERMANOS MARX

INTRODUCCIÓN
Y
JUSTIFICACIÓN

Una historia debe aspirar no sólo a yuxtaponer,
sino a proponer conexiones entre las cosas
(a pesar de su falibilidad o provisionalidad).

Richard Taruskin¹.

Introducción

A pesar del más de medio siglo transcurrido desde que filmaron su última película, el cine de los hermanos Marx ha seguido estado presente, en mayor o menor medida, durante todos esos años. Así, la actualidad de su visión crítica, mordaz y destructiva de las instituciones ha quedado de manifiesto ante acontecimientos sociales decisivos como el mayo francés del 68 o el multitudinario rechazo a la Guerra de Vietnam de los jóvenes norteamericanos.

Aunque en los últimos años la presencia del cine de los hermanos Marx parece haber decaído significativamente, lo cierto es que no han dejado de publicarse nuevos estudios sobre sus obras (Kramer, Grover-Friedlander, Mills, Koestenbaum, Blount, entre otros) que se suman a una ya de por sí extensa bibliografía, entre la que podemos encontrar documentos biográficos (Groucho, Harpo, Arthur Marx, Maxine Marx), así como artículos de opinión escritos por los propios protagonistas (Groucho). Estos nuevos estudios analizan el peculiar lenguaje expresivo de los Marx desde la perspectiva que ofrecen las nuevas técnicas investigación, entre las cuales se encuentran aproximaciones semióticas o estructuralistas que intentan explicar la representación marxiana desde la existencia de conflictos sociales latentes en su cine.

A este extenso *corpus* bibliográfico, se suma la reedición completa de sus películas en formato DVD lo cual ha permitido acceder a la versión original de las mismas, una versión que resultaba inaccesible hasta hace muy pocos años para los espectadores de habla no inglesa. Así mismo, la consolidación de diversas *webs* dedicadas a la difusión de contenidos relacionados con los hermanos Marx ha puesto a la disposición del público nuevos documentos (informaciones diversas, ilustraciones, borradores de los guiones, partituras musicales, etc.) que permiten consultar materiales muy valiosos, difícilmente accesibles hasta ahora.

En este sentido, nuestro trabajo previo de investigación (DEA), en torno a *A Night at the Opera* (1935), nos permitió comprobar la gran la riqueza expresiva

¹ TARUSKIN, Richard: "Speed Bumps". *19th Century Music*. Vol. 29 (Otoño 2005). University of California Press. Pág. 187. Disponible en URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2005.29.2.185> [Último acceso: 15/07/2013].

de los contenidos sonoros en esa película de los Marx, así como su importancia en la configuración del significado dramático. Este trabajo previo nos estimuló a continuar con esta línea de investigación, ampliando el campo de estudio a sus primeras películas, pero también a la trayectoria de los Marx en el *vaudeville*.

Justificación

Los estudios tradicionales sobre la música en el cine no han abordado de una forma conveniente la decisiva aportación de las músicas populares en la conformación de la música cinematográfica. El planteamiento de estos textos ha estado, en gran medida, condicionado por una visión cultural eurocentrista que intentaba vincular la música sinfónica del cine clásico norteamericano con la tradición musical culta europea, sin valorar adecuadamente otras manifestaciones musicales. Sin embargo, las últimas investigaciones, realizadas por estudiosos como Rick Altman o Albert Innaurato, entre otros, han demostrado que las canciones populares, así como el *vaudeville* y los *minstrel shows*, tuvieron un papel determinante en la conformación de las primeras músicas cinematográficas. Así, no se puede obviar la influencia de las músicas populares para comprender cómo fue la música del primer cine sonoro².

En este sentido, la trayectoria profesional de los Marx se revela como un medio óptimo para estudiar estas influencias musicales. Así, los Marx atesoraron una experiencia de más de veinte años en los escenarios del *vaudeville* y de la comedia musical antes de debutar en el cine con *The Cocoanuts* (1929). Sin embargo, las investigaciones sobre el cine de los hermanos Marx han descuidado

² A lo largo de presente trabajo de investigación utilizaremos el concepto de "música popular" para referirnos a un *corpus* musical que presenta una serie de características concretas que permiten diferenciarlo de la llamada música culta de tradición europea, así como de otras manifestaciones musicales como el folclore o las de carácter étnico, entre otras. En primer lugar, según define Philip Tagg, la música popular "está concebida para una distribución masiva" destinada a grupos de oyentes grandes y socioculturalmente heterogéneos. Por otra parte, esta música se "almacena y distribuye de una forma no escrita". Además, la música popular "sólo es posible en una economía industrial monetaria en la cual se convierte en un artículo de consumo". Por último, este *corpus* musical está sujeto, a las leyes de libre mercado de la sociedad capitalista según las cuales lo ideal es vender, al mayor número posible de personas, la mayor cantidad posible de una gama limitada de producto². En cualquier caso la "música popular" es también una forma de interpretar y de asimilar culturalmente este *corpus* musical, construido a partir de las aportaciones de los diversos grupos étnicos y sociales que conformaron Norteamérica a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Elaborado a partir de: TAGG, Philip: *Analysing popular music: theory, method and practice*. Pág. 4. Disponible en URL: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf> [Último acceso: 19/12/2013].

sistemáticamente sus primeras películas, priorizando la etapa intermedia de su periplo cinematográfico, correspondiente a sus películas más exitosas en taquilla: *A Night at the Opera* y *A Day at the Races*. Pero estos films, producidos por la Metro Goldwyn Mayer, bajo el férreo control moral de la Hays Office, no son del todo representativos de estilo que los Marx desarrollaron en los escenarios de *vaudeville* y que, teóricamente, pervive en sus primeras películas. De esta forma, estos estudios se muestran incompletos por cuanto no contemplan la totalidad del *corpus* marxiano, y han creado un paradigma inexacto de su estilo expresivo en el que, además, los contenidos musicales sólo son tratados de forma tangencial, incomprensiblemente separados de su contexto expresivo.

Por otra parte, el cine de los Marx es considerado, en muchas ocasiones, como un género cómico intrascendente, protagonizado por unos payasos cuya única finalidad es hacer reír a los espectadores. Esta errónea consideración ha provocado la infravaloración artística de su cine (y de sus músicas) por cuanto durante muchos años, según defiende Philip Tagg, se ha creído, ilógicamente, que lo divertido nunca podía ser serio y que lo serio nunca era divertido. Así mismo, también se han despreciado de forma sistemática (desde una ignorancia etnocéntrica) las estructuras formales simples por considerarlas insustanciales o intrascendentes. Este hecho ha motivado la ausencia de las músicas populares en los currículos oficiales de enseñanza, lo cual no es sino un síntoma de una visión cultural elitista y antidemocrática, según defiende Tagg. En este sentido, no resulta extraña la ausencia de una investigación rigurosa en torno a las músicas populares en el cine en general, y en las películas de los Marx en particular. De hecho, esta infravaloración de los elementos musicales populares, presentes en el cine de los Marx, ha ignorado las sorprendentes e innovadoras propuestas expresivas presentes en su lenguaje estilístico.

De esta forma, la consideración de la música en el cine marxiano como un elemento secundario e intrascendente ha impedido una valoración de la misma como un eficaz recurso expresivo que interactúa con los demás en la puesta en escena para la configuración del significado dramático. En este sentido, nuestro trabajo pretende abrir lo que Lawrence Kramer denomina una 'ventana hermenéutica' que nos permita 'interpretar' el contenido musical como un elemento más de una cultura popular, y no como un hecho aislado en sí mismo.

Estado de la cuestión

A pesar del gran corpus bibliográfico existente (tanto en papel como *on-line*), las investigaciones sobre el cine de los hermanos Marx no han abordado de una forma decisiva el estudio de las funciones expresivas que desempeñaba la música en esas películas. En este sentido, sólo es posible encontrar inventarios musicales (Yahn, IMDB, Marx.org) o referencias individuales a los títulos de las músicas que los Marx utilizaron, pero sin indagar en su origen o en su relación expresiva con las imágenes filmicas. Así, los números musicales del cine marxiano se han considerado, tradicionalmente, como unos contenidos sonoros insustanciales o como un divertimento prescindible.

Pese a todo, en los últimos años han aparecido algunos ensayos que aportan interesantes acercamientos a la obra marxiana desde nuevas perspectivas. Así, algunos autores ofrecen una interpretación simbólica a partir de una visión estructuralista y sociológica (Kramer), mientras que otros que intentan vincular la expresión marxiana con el lenguaje del cine mudo (Grover-Friedlander) o inciden en el proceso de asimilación de esos contenidos desde la propia experiencia personal (Koestenbaum).

Sin embargo, estos ensayos, exceptuando este último, se limitan a estudiar, principalmente, *A Night at the Opera* como un producto en sí mismo y no toman en consideración la procedencia de las músicas populares, ni tampoco la trayectoria previa de los Marx en el *vaudeville*. De esta forma, sólo pueden ser considerados como aportaciones puntuales condicionadas por una perspectiva actual, y no como un estudio riguroso del lenguaje expresivo marxiano.

Hipótesis de trabajo

Nuestro trabajo de investigación previo (DEA) en torno a las músicas de *A Night at the Opera*, nos ha revelado que los elementos musicales populares utilizados por los hermanos Marx no eran casuales, sino que estaban minuciosamente elegidos con una finalidad dramática o irónica muy precisa. Así, estas músicas se integran en la película de una forma que parece provenir de una tradición estilística anterior, tal vez relacionada con la trayectoria *vaudevillesque* de los Marx.

Objetivos

En este sentido, nuestro objetivo consiste en investigar, de la manera más precisa posible, cuál es la procedencia de las músicas (y de los contenidos sonoros en general) que los Marx utilizan en sus películas. Pero esta aproximación no pretende aislar a las músicas de su contexto cinematográfico, sino que, por el contrario, aspira a integrarlas con los demás elementos expresivos a partir, precisamente, de su procedencia y significación original. De la misma forma, pretendemos valorar estas músicas en función de la evolución de la escena teatral, musical y cinematográfica norteamericana durante los años de formación y de trabajo profesional de los hermanos Marx.

Hipótesis

Así, a partir de esos datos nuestro último propósito es constatar (o refutar) la siguiente hipótesis: los hermanos Marx utilizan las músicas populares en su cine, integrándolas en la representación según los recursos expresivos propios del *vaudeville* y es necesario conocer estos recursos para comprender la verdadera función expresiva y significación de esas músicas.

Metodología

Para ello vamos a dividir nuestro trabajo de investigación en dos partes. En la primera de ellas, trazaremos una semblanza biográfica de los Marx (Gehring, Louvish y Kanfer) e intentaremos concretar, a partir de fuentes primarias y secundarias, cómo eran los espectáculos de *vaudeville* a comienzos del siglo XX, estudiando en profundidad aquellos en los que trabajaron los Marx (Snyder, Lott y Marx.org), definiendo el papel que jugaba la música en ellos, así como sus aportaciones personales. Igualmente, indagaremos sobre las temáticas y las músicas propias del teatro musical de Broadway (Bordman, Jones), en cuyos escenarios los Marx presentaron tres obras. Finalmente, abordaremos el estudio sobre cuál fue la importancia que tuvieron las músicas populares en el paso del cine mudo al cine sonoro (Altman), incidiendo en el trabajo de Chico y Harpo como pianistas acompañantes de cine mudo.

Con esta primera parte, pretendemos vincular tres expresiones artísticas norteamericanas que en esos años utilizaban, en mayor o menor medida, músicas provenientes de la cultura popular, estableciendo cuál fue su evolución expresiva, estilística e histórica en relación a la trayectoria de los hermanos Marx.

Así mismo, intentaremos relacionar esta evolución artística con los aspectos sociológicos de su tiempo, un momento histórico muy convulso que abarca dos guerras mundiales, el desenfreno de los años 20 y la crisis económica tras el crack bursátil de 1929, pero también el traslado de la escena artística desde Nueva York a Hollywood, el paso del cine mudo al cine sonoro y las restricciones de un código moral de conducta que censuró una parte muy significativa de esta expresión popular.

A partir de esta base teórica, en la segunda parte de nuestro trabajo procederemos a realizar un análisis musical exhaustivo de las películas de los Marx. En este análisis intertextual intentaremos encontrar los aspectos más relevantes definidos en la primera parte del trabajo, procurando siempre considerar a los contenidos musicales no como un elemento externo a la puesta en escena cinematográfica, sino como un mecanismo más del lenguaje expresivo marxiano. En este sentido, pretendemos concretar, desde la perspectiva de los espectáculos anteriores al cine en los que los Marx trabajaron, cuál fue la motivación que le llevó a incluir determinadas músicas populares en su cine.

Para llevar a cabo estos análisis, utilizaremos herramientas y recursos provenientes de diversas disciplinas musicales. Así, realicemos un análisis armónico y formal de las partituras existentes (Motte, Kühn, Forte) pero también otras aproximaciones sociológicas (Kramer), filosóficas (Adorno, Benjamin) e incluso semióticas (López Cano), para así poder apreciar mejor las peculiaridades musicales desde diversas perspectivas analíticas. En este sentido, nuestra aproximación se inscribe en las propuestas defendidas por la llamada *new musicology* que pretende integrar el estudio de la música con las temáticas sociales y culturales. Así mismo, intentaremos demostrar la importancia de valorar no sólo el objeto fílmico en cuestión, sino también la percepción de los espectadores a partir de sus experiencias previas en los espectáculos de variedades y en la comedia musical.

En este mismo sentido, también pretendemos indagar sobre el proceso de adaptación cinematográfica de dos de las comedias musicales que los Marx estrenaron en Broadway. Así, las modificaciones, supresiones y añadidos, nos revelarán datos fundamentales que nos permitan comprender mejor las diferencias entre la consideración musical en el teatro y la puesta en escena cinematográfica. Así mismo, investigaremos sobre las escenas y las músicas que, tras ser consideradas e incluso filmadas, fueron finalmente eliminadas debido a diversos motivos, incluyendo la censura. Estas supresiones nos revelarán datos muy importantes sobre la consideración musical, así como sobre la confrontación entre la estética teatral y la representación cinematográfica.

Por último, también estaremos atentos a los avances tecnológicos, unos avances que condicionaron la grabación y reproducción del sonido en una época en la que el cine sonoro acabó imponiéndose sobre los espectáculos de variedades. Igualmente, pretendemos valorar las posibles diferencias expresivas, a partir de los elementos musicales, entre las películas que los Marx filmaron para la Paramount y las dos primeras que realizaron para la Metro Goldwyn Mayer, concretando si las peculiaridades estéticas de cada productora, en relación a la puesta en escena, influenciaron o no las manifestaciones musicales del cine marxiano.

Debido a las limitaciones propias de este proyecto de investigación, así como a la hipótesis de trabajo establecida no creemos necesario realizar un análisis musical del conjunto de las películas de los hermanos Marx. En este sentido, vamos a acotar nuestro campo de estudio a aquellos films en los cuales resultaría más notoria la influencia del *vaudeville* y de las músicas populares. En este sentido, la segunda parte de nuestro trabajo estará integrada por el estudio musical de lo que podríamos considerar como el primer cine de los hermanos Marx: *The Cocoanuts* (1929), *Animal Crackers* (1930), *Monkey Business* (1931), *Horse Feathers* (1932) y *Duck Soup* (1933). Y para finalizar, a modo de epílogo, presentaremos una revisión de nuestro trabajo previo de investigación sobre *A Night at the Opera* (1935), así como un estudio musical de *A Day at the Races* que nos permita valorar si existen ciertos cambios musicales estilísticos a partir del trabajo de los Marx con la Metro Goldwyn Mayer, y si la tradición de *vaudeville* está presente, o no, todavía en esa película.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX

Primera parte: ANTECEDENTES

I.- Los hermanos Marx y su mundo

II.- *Vaudeville*

III.- Las músicas de los cines mudos

IV.- Broadway

I.- Los hermanos Marx y su mundo

Cada número de comedia necesita algún tipo de contraste, algún ejemplo del mundo que están satirizando, luchando por derribar, o al que incorporarse.

Simon Louvish¹.

1.- Introducción. El caso Dumont

Margaret Dumont nunca entendió las bromas de los hermanos Marx. Al menos eso es lo que dice la tradición. Trabajó con ellos desde 1925, cuando estrenaron en Broadway el musical *The Cocoanuts*, y participó en siete de sus películas interpretando siempre a una dama de la alta sociedad que, tras enviudar, dedicaba su esfuerzo, su dinero y su prestigio, a subvencionar la difusión de obras musicales pertenecientes a la tradición culta europea. Su personaje representa de una forma arquetípica a la alta sociedad que encuentra en la llamada "música clásica" no sólo una satisfacción estética, sino también una identificación y un reconocimiento cultural y social acorde con su situación económica. En este sentido, es el paradigma opuesto al mundo anárquico y desinhibido de los hermanos Marx.

Los Marx pretendían dinamitar el anticuado y racional mundo decimonónico y convirtieron a Margaret Dumont en el blanco de su humor sarcástico. De esta forma su personaje resulta imprescindible en sus películas hasta el punto de llegar a ser considerada como la quinta (aunque en realidad debería de ser la "sexta") hermana Marx.

Sus interpretaciones eran tan auténticas que parecía imposible que estuviese representando un papel distinto a su propia personalidad. Su actuación correspondía a una actriz que se interpretaba a sí misma, cuya vida real no era sino un reflejo exacto de su personaje.

Nació como Margaret, o Marguerite, Baker en Brooklyn el 20 de octubre de 1889. Su padre era irlandés y su madre francesa. Fue una "niña delicada" y la educaron en Europa tutores privados. Estudió para cantante de ópera e hizo su debut a la edad de diecisiete o dieciocho años en el Casino de París, donde la descubrió J. J. Shubert, que la trajo de vuelta a Estados Unidos para que se uniera a la compañía de Lew Fields. (Otros relatos dicen que estuvo de gira por Londres, París, Viena y Berlín.) En los primeros tiempos de

¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 179. (Edición original: *Monkey Business. The Lives and Legends of the Marx Brothers*. 1999).

su carrera en el escenario fue conocida como Daisy Dumont; decía que Dumont era el nombre de soltera de su madre².

Su matrimonio con John Moller le llevó a abandonar los escenarios y a frecuentar los salones de la alta sociedad norteamericana, hasta que la muerte de su marido propició su regreso a los escenarios, interpretando a una distinguida dama, acorde con su posición social.

Tras una distinguida carrera en los espectáculos de Fields y Shubert, se casó con un millonario, John Moller Jr., en 1910, y se retiró del escenario. Se hizo miembro de la alta sociedad y de la élite de los “cuatrocientos” de Nueva York. Cuando Moller murió, ella quiso volver a actuar y parece que apareció como extra en una versión cinematográfica de *Historia de dos ciudades* filmada en 1917 por Frank Lloyd. Su aparición sobre el escenario como dama de la alta sociedad en “*The Four Flushers*” (...) una producción de Sam H. Harris, condujo al productor a proponerla para el papel de *grande dame* en *The Cocoanuts*. Y el resto, como dice, es historia cinematográfica³.

A pesar de haber nacido en Nueva York, lo que incluso podría considerarse como un “inconveniente” a su inmaculada formación, sus padres, provenientes del viejo mundo, no dudaron en enviarla a Europa para que recibiese una formación acorde con la tradición cultural europea. Como buena amante y defensora de esa tradición, estudió ópera y, en uno de sus conciertos, fue descubierta por un cazatalentos americano que la llevó de vuelta a Estados Unidos.

Esta pasión de Margaret Dumont por la tradición europea convierte en mucho más creíbles a los personajes que interpreta en las películas de los hermanos Marx. Por ejemplo, Mrs. Claypool, su personaje en *Una noche en la ópera* (1935), demuestra su pasión por este género musical cuando intenta contratar al más famoso tenor europeo para que realice una gira operística por Norteamérica interpretando la ópera de Giuseppe Verdi *Il Trovatore*. En esas fechas Dumont contaba con 46 años y era una rica heredera de la fortuna de su difunto marido. Su pertenencia a la alta sociedad es innegable si consideramos que fue admitida en el grupo conocido como *The Four Hundred*, una sociedad en la que se hallaba representada la élite de la ciudad de Nueva York, según el término acuñado por Ward McCallister⁴. De esta forma, resulta casi imposible separar al personaje real del personaje cinematográfico. No era extraño, por tanto, que

² *Ídem*. Pág. 180.

³ *Ibidem*.

⁴ "Ward McAllister" *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/353619/Ward-McAllister> [Último acceso: 2/01/2011].

una educada y refinada señora como ella no fuese capaz de comprender las impertinencias de los Marx.

Sin embargo, una lectura atenta de la cita anterior nos llevaría a preguntarnos quiénes eran J. J. Shubert y Lew Fields y qué papel tenían dentro del mundo operístico. Los Shubert eran tres hermanos, Sam, Lee y J. J. Schubert (Polonia, 1880 – Nueva York, 1963)⁵ que regentaban una cadena de teatros en los cuales se representaron unas quinientas obras y atracciones musicales. Produjeron las piezas más representativas de su tiempo, entre las que se encontraban operetas, musicales, comedias y alguna que otra obra de Shakespeare⁶. Sin embargo, no hemos podido encontrar ninguna referencia en sus programaciones que confirme la presencia de la ópera entre las obras representadas. De esta forma, ignoramos cómo Mrs. Dumont pudo demostrar sus refinadas cualidades vocales en los teatros de los hermanos Shubert.

Por otra parte, Lew M. Fields (Nueva York, 1867 – Beverly Hills, 1941) era un director, intérprete, productor y escritor teatral que había participado en comedias musicales, revistas, *vaudeville*, operetas y otros espectáculos musicales como el *burlesque* o la *extravaganza*⁷. Tampoco en este caso estamos ante un ambiente operístico o representativo de la tradición culta europea. ¿Qué motivos llevaron, pues, a la refinada señora Dumont a abandonar una prometedora carrera operística para integrarse en un circuito de espectáculos de variedades? ¿Supuso un trauma para ella el tener que convivir con estas manifestaciones musicales populares, completamente alejadas de la cultura exquisita que sus padres querían que tuviese?

Las referencias a Mrs. Dumont en el libro de Charlotte Chandler sobre Groucho Marx, revelan ciertas contradicciones entre su supuesta formación lírica refinada y sus apariciones en comedias y *music-halls*.

Educada en el canto lírico, [Dumont] se había adiestrado durante dos años en los *music-halls* de Francia en Inglaterra. Había debutado en el Casino de París y, más tarde, actuado con George M. Cohan en Broadway⁸.

⁵ “J.J. Shubert” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=76966> [Último acceso: 2/01/2011].

⁶ Para una información más detallada consultar: “The Shubert Brothers” Shubert Foundation. URL: <http://www.shubertfoundation.org/about/brothers.asp> [Último acceso: 2/01/2011].

⁷ “Lew M. Fields” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=7312> [Último acceso: 2/01/2011].

⁸ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Pág. 105.

Esta aparente contradicción tiene su origen, como el propio Simon Louvish reconoce, en un perfil biográfico, escrito por Kyle Crichton, que se había publicado en la revista *Collier's* en mayo de 1937, y también en una biografía presentada por la propia actriz en los círculos cinematográficos. En este sentido, Louvish intenta mostrarnos el verdadero rostro de Mrs. Dumont remitiéndonos al riguroso estudio biográfico realizado por el genealogista Dave Rothman.

“[Margaret Dumont] nació como Daisy Juliette Baker (...) en Brooklyn el 20 de octubre de 1882. (...) Su padre fue William F. Baker, descrito de maneras diversas como “marino”, “capitán de barco”, y “piloto naval” estadounidense. Su madre fue Harriet Anna Baker, de soltera Harvey. (...) Poco después del nacimiento de Daisy, William F. se fue de su casa y volvemos a encontrar a Harriet Baker, registrada como “viuda de William F.”, oculta tras el calificativo de “vocalista” en la guía de Manhattan de 1893-94. (...)”⁹.

Por lo pronto, la actriz declaraba siete años de edad menos de los que en realidad tenía, lo cual era bastante habitual en el mundo del teatro y de las jóvenes promesas. La confusión con las fechas es tal que hasta la página web de referencia para los musicales de Broadway, "Internet Broadway Data Base"¹⁰, menciona el año erróneo de 1889 como fecha de nacimiento¹¹, mientras que su equivalente cinematográfica, "Internet Movie Database"¹², la sitúa correctamente en 1882.

En segundo lugar, existe una diferencia insalvable en torno a su procedencia entre los supuestos padres imaginados por Mrs. Dumont y sus verdaderos progenitores. Suponemos que un marinero que abandonó a su mujer y a su hija es menos interesante a nivel curricular que un progenitor irlandés. Lo mismo sucede con su madre quien, de una supuesta procedencia francesa, pasó a una más verídica ocupación de vocalista norteamericana.

⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 181. Louvish indica que Rothman es un amigo suyo pero no refiere ninguna fuente bibliográfica al respecto.

¹⁰ “Margaret Dumont” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=38663> [Último acceso: 2/01/2011].

¹¹ Otras referencias también equivocadas son: “Margaret Dumont” Voice of the Theatre. URL: <http://web.archive.org/web/20010419003642/http://www.keyconnect.com/alexfilmsoc/afs-03-03/afs-03-03-2.html> [Último acceso: 2/01/2011].

¹² “Margaret Dumont” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0241669/> [Último acceso: 2/01/2011]. También se menciona el 20 de octubre de 1882 como fecha del nacimiento de Margaret Dumont en la rigurosa y excelente página sobre la vida y obra de los hermanos Marx: “Chronology” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm> [Último acceso: 2/01/2011].

(...) Dumont declara: “Hice mi debut profesional en este mismo escenario [el teatro Chestnut de Filadelfia, de la compañía Shubert]. Era en 'La bella y la Bestia'. Pueden imaginar mis sentimientos de entonces, pues hacía muy poco que había abandonado la Academia Loretta, en Toronto, Canadá...”¹³.

Por otra parte, su formación europea y su debut parisino también parecen pertenecer al mundo de lo imaginario. Según el propio Louvish afirma, su madre la envió a la academia católica de las hermanas Loretta en Toronto para mantenerla alejada, precisamente, del mundo del espectáculo. No sabemos cuáles eran los planes de estudio de la citada academia ni la importancia que tenía la cultura europea en el aprendizaje y formación de sus alumnas pero, tal y como la propia Dumont refiere, nada más abandonarla debutó en el teatro en una obra que podemos considerar como un musical. No encontramos ninguna obra producida por los Shubert denominada “*La bella y la bestia*” pero sí que hay una referencia a una obra titulada *The Sleeping Beauty and The Beast*, una *extravaganza* musical en tres actos estrenada en Broadway el 11 de abril de 1901¹⁴ y que tal vez sea la obra en la que participó la joven Dumont, aunque su nombre no figura en el reparto inicial la noche del estreno¹⁵.

Unos meses después, en 1902, encontramos a Daisy Dumont trabajando en el *vaudeville* como vocalista cómica.

(...) a los veinte años, descubrimos a “Daisy Dumont” en un número de vodevil en Atlantic Gardens, Nueva York, descrita en el programa como “comediante vocal”¹⁶.

A pesar de los supuestos esfuerzos de su madre por alejarla del mundo del espectáculo, Margaret Dumont emprendió una carrera en el mundo de la comedia musical. Unos años después, trabajaría con Lew Fields en diversas producciones teatrales, siendo este uno de los pocos datos verídicos de su biografía oficial. Después de un tiempo ausente de los escenarios, debido a su matrimonio con John Moller, volvió al teatro en 1920, tras enviudar, para trabajar en algunas producciones de George M. Cohan y debutar en 1925 con los

¹³ “Archivo de recortes de Daisy Dumont.” Shubert Archive. Nueva York, sin fechar. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 182.

¹⁴ “J. J. Shubert” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=76966> [Último acceso: 2/01/2011]. La fecha del estreno no coincide con la indicada por Gerald Bordman, que la sitúa el 4 de noviembre de 1901. BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001. (3ª edición). Pág. 205.

¹⁵ “The Sleeping Beauty and the Beast.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=5510> [Último acceso: 2/01/2011]. La propia página advierte que los créditos no están verificados completamente.

¹⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 182.

hermanos Marx en Broadway, introduciendo el tipo de personaje que le haría más famosa y que le llevaría a reescribir su vida anterior. En este sentido, la biografía de Mrs. Dumont distribuida por la Paramount contribuyó a la invención de un pasado casi aristocrático alejado de la realidad y que perduraría en las crónicas hollywoodienses.

Volvió al escenario porque deseaba hacer algo aparte de dar té y recepciones para ocupar su cabeza. Como resultado, se siente tan a gusto en los salones de la élite como en los estudios, y es natural que sea capaz de interpretar a una matrona de la alta sociedad con elegancia y distinción, o que intérprete de manera ligeramente burlesca su papel y siga haciéndolo parecer auténtico¹⁷.

Tal y como afirma Louvish, es muy probable que la familia de su difunto marido hubiese tenido mucho que ver con la invención de su supuesta formación musical europea. No sólo estarían en desacuerdo cuando el rico heredero Moller se casó con una corista, procedente del mundo del *vaudeville*, sino que, probablemente, también hicieron todo lo posible para que Dumont no recibiese la herencia de su marido al completo, lo cual explicaría el regreso de la actriz a los escenarios. En este sentido, Mrs. Dumont se vería obligada a guardar las formas ante la familia de su marido, renunciando a los papeles cómicos y aceptando, únicamente, papeles que la mostrasen como una dama de la alta sociedad, acorde con la que fue su situación social durante los años que estuvo casada.

Solía afirmar que la familia de su esposo “no había acabado de aprobar” su retorno al escenario. (...). “Era una dama de la sociedad, pero su esposo había muerto y necesitaba trabajo”, me contó Morrie Ryskind¹⁸.

No sabemos si Margaret Dumont llegó a entender alguna vez las bromas de los hermanos Marx pero, si quería representar a un personaje aristocrático y refinado de una forma creíble, estaba obligada a simular que era incapaz de comprenderlas. Y lo hizo a la perfección.

No es por tanto Margaret Dumont la que era incapaz de entender la broma, sino los hermanos Marx, sus intérpretes y biógrafos, los que han sido las víctimas inconscientes de una desesperada broma pesada que nos han gastado durante tres cuartos de siglo por una de las mejores actrices del disimulo, la mejor dama “seria” de la historia del cine: Daisy Juliette Baker¹⁹.

¹⁷ “Archivo de recortes de Margaret Dumont” Free Library of Philadelphia Theatre Collection. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 183.

¹⁸ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Pág. 105.

¹⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 184.

De la misma forma en que en la biografía de Mrs. Dumont nada es lo que parece, en la trayectoria de los hermanos Marx resulta casi imposible separar lo real de lo inventado o manipulado. En sus vidas, de forma equivalente a sus películas, nada es lo que parece y cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Los datos, las fechas, los recuerdos y las invenciones se entremezclan de forma que configuran un todo con sus anárquicos personajes cinematográficos.

En cualquier caso, las dos biografías paralelas de Margaret Dumont, la verídica y la recreada, ponen de manifiesto los elementos clave que conformarán el desarrollo artístico y vital de los hermanos Marx: la oposición y el enfrentamiento entre una clase social adinerada que reclama el pasado cultural europeo como una aspiración social, y una nueva generación norteamericana que disfruta con las nuevas formas de entretenimiento provenientes de la tradición popular. Mientras que para la clase dominante el *vaudeville* o la comedia musical son las expresiones del mal gusto y de una vida disipada, para los Marx la parodia de la "refinada" cultura europea será una forma de criticar los excesos y la superchería de la clase alta que sólo utiliza el arte para obtener una determinada posición social.

Sin embargo, al igual que la vida de Mrs. Dumont, la realidad va mucho más allá de las pretendidas apariencias. Las oscilaciones económicas de Norteamérica en el primer tercio del siglo XX condicionarán la producción, las temáticas y el éxito o el fracaso del *vaudeville* y de las comedias musicales. Tras un irregular paso por los circuitos del *vaudeville*, los hermanos Marx se enfrentarán a los duros años de depresión, motivada por el crack bursátil de 1929, en los que conseguirán sus mayores éxitos cinematográficos. Pero antes de abordar el estudio del trabajo profesional de los Marx, veamos cómo fueron, presuntamente, sus vidas durante sus años de formación artística.

2.- La familia Marx

“Ningún hombre es lo bastante malo o lo bastante bueno como para decir la verdad sobre sí mismo durante toda su vida”.

G. Bernard Shaw²⁰

El 9 de agosto de 1879 una familia europea abandonó Alemania, como tantas otras, embarcándose en el puerto de Bremen, en el SS. Rhein, con destino Nueva York. Atrás quedaban unos años muy difíciles marcados por la política de hierro de Otto von Bismarck, las guerras entre Prusia, Austria y Francia, la confrontación religioso-cultural contra la iglesia católica (*Kulturkampf*), así como los intentos de suprimir a todos los partidos socialistas de herencia marxista (Ley Antisocialista). Esta familia estaba formada por Levi Schönberg y su esposa Fanny, junto con sus hijos Minna, [Abraham Elieser] Adolph y Heinemann Schönberg²¹. Aunque, probablemente, sus intenciones no iban más allá de encontrar un medio de subsistencia con este viaje de los Schönberg comenzaría la historia de la familia de cómicos más conocida, iconoclasta y representativa de la comedia norteamericana que ofrecería diversión y entretenimiento durante la primera mitad del siglo XX, incluidos los duros tiempos de la gran Depresión.

Minnie (Miene, o también Minna) Schönberg, la madre de los hermanos Marx, había nacido el 9 de noviembre de 1864 en Dornum, una ciudad situada en el norte de Alemania. Su padre, Louis (Levy), había nacido también en Dornum mientras que su madre, Fanny, lo había hecho en Bruchhausen, una población alemana cercana a Bonn, en mayo de 1829. No conocemos prácticamente nada de la vida de su familia en Europa, pero sí sabemos que sus padres habían trabajado en el mundo del espectáculo. Su padre trabajaba como ventrílocuo, mientras que su madre tocaba el arpa en un número de baile en la misma compañía²².

Unos meses después de desembarcar en Nueva York el 9 de agosto de 1879, Minnie se instaló, ya en 1880, en el número 376 de East 10th Street, en el Lower East Side de Nueva York, donde vivía con sus progenitores. Los tiempos eran

²⁰ Cita sin identificar. Citado en: MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 9 (Edición original: *My life with Groucho. A son's view*. Londres, 1988).

²¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 27-33.

²² GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 4. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 28.

duros y Minnie sólo pudo encontrar trabajo "en una fábrica de sombreros de paja, en el East Side de Manhattan"²³.

El hermano de Minnie, Abraham Elieser Adolph Schönberg, había nacido el 14 de mayo de 1868 y más tarde sería conocido artísticamente como Al Shean, convirtiéndose en un personaje clave de la escena norteamericana de principios de siglo. Con el paso de los años Minnie se percataría de la fortuna, y del reconocimiento, conseguido por su hermano en el mundo del espectáculo y emprendería una labor que le ocuparía el resto de su vida, cuya meta era conseguir el mismo éxito y reconocimiento para sus hijos.

Por otra parte, el padre de los hermanos Marx, Simon, había nacido como Simon Marris en Asalcia en 1861, un territorio que sería anexionado por Alemania tras la guerra franco prusiana de 1871. En el censo neoyorquino de 1900 aparece inscrito como Samuel Marks, nacido en Alemania en octubre de 1860. Al parecer, cambió su apellido para conseguir una sonoridad más alemana creyendo que, de esta forma, le sería más fácil encontrar trabajo²⁴. Según menciona Arthur Marx, el hijo de Groucho, su abuelo Sam (Simon) Marx, no hablaba bien el inglés y tenía serias dificultades para ganarse la vida. A pesar de este importante hándicap, Sam encontró un trabajo como profesor de baile, al lado de la fábrica en la que Minnie confeccionaba sombreros de paja²⁵. Según Arthur Marx, cuando su abuelo se casó con Minnie en 1884 renunció a su empleo y abrió una sastrería en su apartamento, situado en el número 179 de la calle 92 Este, en Manhattan²⁶. En realidad, Arthur confunde los datos y su relato resulta incompleto. Cuando Sam y Minnie se casaron se fueron a vivir al número 354 de la calle 62 *Upper East Side* y, unos meses después, se trasladaron al 217 de la calle 78 en el mismo barrio²⁷.

Todos los testimonios coinciden en las nulas habilidades de Sam Marx en el negocio de la sastrería. Su método de trabajo consistía en confeccionar los trajes sin usar la cinta métrica por lo que sus clientes renunciaban sistemáticamente a pagárselos y a continuar la relación comercial.

²³ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 21.

²⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 19.

²⁵ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 21.

²⁶ *Ídem*. Pág. 22.

²⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 25.

Mi papi era sastre y a veces ganaba hasta 18 dólares a la semana. Pero no era un sastre corriente. Su récord de sastre más inepto que Yorkville ha llegado a producir no ha sido nunca superado. Esta fama podía llegar incluso hasta algún lugar de Brooklyn o del Bronx²⁸.

Entre 1890 y 1895 los Marx cambiaron su domicilio de una forma tan frecuente que, tal vez, revela su absoluta falta de liquidez para abonar el alquiler. Entre esos años, ocuparon un total de cuatro viviendas diferentes, situadas en las calles 114, 119, 122 y 135. En realidad, es en 1895, once años después de casarse, cuando los Marx se trasladaron, junto con los padres de Minnie, al número 179 de la calle 93 en Yorkville East Manhattan, donde vivirán hasta 1909. Arthur Marx, erróneamente, se refiere la calle en la que se encontraba esta vivienda como calle 92²⁹.

Los hermanos Marx nacieron en las diferentes viviendas que ocupó la familia entre 1887 y 1901. Un año después de la boda entre Minnie y Sam Marx nacería Manfred, quién moriría a los tres años de edad víctima, aparentemente, de la tuberculosis. El 21 de agosto de 1887, nació Leonard Marx (Chico) mientras que el 23 de noviembre del año siguiente vino al mundo Adolph Marx (Harpo), quien años más tarde acabaría cambiando su nombre por Arthur. Julius Henry Marx (Groucho), por su parte, nació en la vivienda de la calle 114 el 2 de octubre de 1890, mientras que Milton Marx (Gummo) lo hizo el 23 de octubre de 1892 y el benjamín de la familia, Herbert Marx (Zeppo), abrió los ojos por vez primera el 25 de febrero de 1901³⁰.

²⁸ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 22.

²⁹ Se puede consultar el excelente estudio realizado por Bob Siler sobre las distintas viviendas que habitaron los Marx, así como sobre algunos lugares de especial significancia durante sus vidas, en la página: "The Marx Brothers" URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm> [Último acceso: 2/01/2011]. También Louvish y Gehring coinciden con las apreciaciones de Bob Siler. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 19, y GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 2. Sin embargo, más adelante el propio Arthur Marx vuelve a referirse a la vieja casa indicando el número correctamente "93rd Street" lo cual sugiere que puede tratarse de un error tipográfico. Op. Cit. Pág. 83.

³⁰ A pesar que alguna de estas fechas varía según la fuente (Gehring sitúa el nacimiento de Gummo en 1893: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 1) las fechas indicadas son las más citadas como verídicas. Parte de la confusión se debe a que los Marx, al igual que otros artistas, modificaron las fechas de su nacimiento para presentarse como más jóvenes de lo que en realidad eran. En este sentido, Louvish afirma que los Marx atrasaron 5 años las fechas de su nacimiento: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed.

Es en esta vivienda, de la calle 93, considerada como la vivienda familiar, en donde crecerían los hermanos Marx y la que les proporcionaría la mayor parte de sus recuerdos de infancia.

3.- Infancia. De la delincuencia al teatro

Los hermanos Marx crecieron, aunque sería más exacto decir “sobrevivieron”, en las calles de Nueva York. Al igual que los demás niños de un barrio de inmigrantes, su infancia transcurrió entre gamberradas, juegos callejeros y una insuficiente formación escolar.

[Los Marx] seguían siendo unos pequeños gamberros. Leo-Chico tenía nueve años y ya era un jugador compulsivo (...) Julius-Groucho, [tenía] seis y empezaba a luchar con las frases (...). Adolph-Harpo tenía ocho años, una edad a la cual dijo que había terminado la escuela³¹.

El propio Harpo confirma su prematuro abandono de la escuela, cuando asegura que su escolaridad terminó a la mitad de su "segundo fracaso en el segundo curso, (...)"³². Sin embargo, la formación escolar de Chico y de Groucho fue algo más completa.

La escuela estaba bien para Chico, que iba por el quinto curso y era un mago de la aritmética, y para Groucho, que conseguía sobresalientes ya en el primer curso (...)³³.

El propio Groucho confirma estas especiales facultades de su hermano Chico con las matemáticas, a la vez que nos refiere su escaso interés por las mismas.

Chico, por ejemplo, tenía un cerebro tan rápido y exacto como una máquina de calcular. Podía resolver mentalmente problemas matemáticos más aprisa que yo con lápiz, papel y un ábaco. (...) Siempre obtuvo buenas notas en la escuela elemental, pero aquello no le interesaba.³⁴

En lo relativo a la educación de Groucho, su paso por la escuela fue bastante insatisfactorio, abandonándola en el séptimo curso para contribuir al sustento familiar. Durante toda su vida trató de compensar su escasa formación leyendo todo lo que pasaba por sus manos.

Pág. 40. Nos remitimos a la tabla cronológica referida en: “Cronology” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm> [Último acceso: 2/01/2011].

³¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 40.

³² MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 14.

³³ *Ídem*. Pág. 21.

³⁴ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 35.

(...) Groucho era el ratón de biblioteca de la familia. Aunque ofrecía diferentes explicaciones sobre por qué dejó los estudios en el séptimo curso (lo aburrida que resultaba la enseñanza institucional frente al tentador mundo del espectáculo y frente a la necesidad de un trabajo para ayudar al sustento familiar) durante toda su vida sintió devoción por la lectura y con el tiempo descubrió su talento para escribir³⁵.

Según Harpo, “Groucho estaba demasiado ocupado leyendo como para jugar a las caratras con sus hermanos mayores”³⁶. Los niños y adolescentes de los barrios pobres de inmigrantes no solían frecuentar demasiado las clases. La escuela no enseñaba a vivir, no enseñaba las cosas más básicas para poder desenvolverse por las calles y salir adelante. Harpo describe con todo detalle cuáles eran las verdaderas materias que un niño de Nueva York estaba obligado a aprender, desvelándonos de esta forma cómo fue su infancia.

En la escuela no enseñaban qué hacer cuando te detenía una pandilla enemiga: cuándo correr, cuándo defender tu terreno. La escuela no enseñaba cómo recoger pelotas de tenis, cómo fabricar un patinete, viajar en los ferrocarriles elevados y los trolebuses, hacerse llevar por los carros repartidores, tener un perro, irse a bañar al río, conseguir un helado o una fruta, todo ello sin pagar un céntimo.

La escuela no enseñaba qué casas de empeño te daban la pasta sin preguntar de dónde habías sacado la mercancía, o cómo tirar en el billar o apostar en una partida de póker o dónde vender lo que rescatabas de la basura o cómo procurarse sitio para dormir en una sola cama con otros cuatro hermanos.

La escuela, simplemente no enseñaba a ser pobre y vivir al día. Esto tuve que aprenderlo por mí mismo. En las calles, yo era, de acuerdo con los criterios actuales, un delincuente juvenil. Pero según los criterios del East Side vigentes en 1902, yo me había graduado con honores³⁷.

Sin embargo, frente a este mundo hostil, donde la delincuencia parecía ser la única opción para sobrevivir, las visitas del tío Al Shean, cargado de monedas, a la familia Marx demostraban que también era posible ganarse la vida en el mundo del espectáculo. Al Shean (Dornum, Alemania, 1868 – Nueva York, 1949)³⁸, el hermano de Minnie Schönberg, también se había embarcado en Bremen, como ya hemos mencionado, aquella jornada del 9 de agosto de 1979, con el nombre de Abraham Elieser Adolph Schoenberg. Tras llegar a Nueva York, y antes de debutar en el mundo del espectáculo, desempeñó diversos trabajos como chico de recados de un carnicero, mensajero, aprendiz de sastre, planchador de pantalones y acomodador en un teatro de la 4ª Avenida. Al

³⁵ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 12.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 22.

³⁸ “Al Shean” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=59789> [Último acceso: 7/01/2011].

parecer, debido a sus dotes artísticas y a sus cualidades vocales, los empleos no parecían durarle demasiado tiempo.

(...) Al era un planchador de pantalones que no podía conservar ningún empleo porque continuamente organizaba cuartetos y cantaba en horas de trabajo. (...) ³⁹.

Al igual que la gran mayoría de los adolescentes de su época, incluidos los hermanos Marx, el tío Al tuvo que ingeniárselas para sobrevivir en las calles de Nueva York con trabajos en los cuales la picaresca estaba a la orden del día. No había muchas opciones para salir vivo de las calles y el mundo del espectáculo era la mejor y la más atractiva de ellas. Una prueba de ello la encontramos en Zeppo. El más joven de los hermanos Marx solía llevar una pistola encima y había llegado incluso a robar coches. La primera noche en la que Zeppo trabajó en el teatro uno de sus amigos estuvo involucrado en un tiroteo, en el que hubo varios muertos, y fue condenado a 20 años de cárcel. El propio actor reconocería, unos años más tarde, que su madre le salvó de correr una suerte similar: “No sé qué habría sido de mí si mi madre no me hubiese llamado” ⁴⁰.

Al Shean poseía una hermosa voz de barítono que le abrió las puertas de los espectáculos de variedades y del *music hall*. Comenzó su carrera artística en el grupo *Manhattan Comedy Four*, un cuarteto vocal creado en los últimos años del siglo XIX, al igual que muchos otros.

Los cuartetos eran números corrientes en el vodevil. No se podía estar entre bastidores en ningún teatro de variedades sin encontrar por lo menos a cuatro ⁴¹.

El mundo del espectáculo contaba con un gran número de potenciales espectadores que se agrupaban según sus preferencias musicales, relacionadas con su nivel adquisitivo o con su clase social. Para que una obra triunfara, era necesario encontrar al público adecuado por lo que los artistas se embarcaban en numerosas giras por todo el país. Al Shean cantó en todos los *music-halls* del *Bowery*, triunfó en el teatro de Tony Pastor, actuó en el Zipp's Casino en Elm Place de Brooklyn, en el Windsor Theatre, e incluso en las Ziegfeld Follies, entre otras salas ⁴². A pesar de alternar algunos éxitos con otros sonados fracasos, el tío Shean no se desanimó y consiguió cimentar una gran carrera en el mundo del espectáculo, siendo conocido sobre todo por formar junto con Ed Gallagher uno de los dúos cómicos más reconocidos, *Gallagher and Shean*.

³⁹ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 19.

⁴⁰ NORMAN, Barry: “Zeppo's Last Interview (Part 1)”. *The Fredonia Gazette*. Noviembre 1981. Pág. 5. Citado en: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág 7.

⁴¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 38.

⁴² *Ídem*. Págs. 37-39.

(...) los cinco años desde 1895 a 1900 fueron la época de la ascensión de Al Shean desde los escenarios más ruinosos a los mejores teatros de vodevil⁴³.

Louvish cita una crítica del *New York Dramatic Mirror*, publicada en abril de 1895, que destaca la actuación de Shean en el Keith's de Union Square y en la cual podemos comprobar que no sólo se valoraba el aspecto musical, sino que también era muy importante la parte visual para entretener y satisfacer a los espectadores.

El acontecimiento de la velada lo llevaron a cabo los Manhattan Four, un excelente cuarteto masculino que no sólo cantan, sino que son originales en maquillaje y vestuario⁴⁴.

Como el propio Louvish indica, una de las novedades de los *Manhattan Comedy Four* era la de intercalar números cómicos entre las canciones. Precisamente, esta será la fórmula que unos años después utilizarán los hermanos Marx en sus espectáculos teatrales y que años más tarde llevarían al cine.

Las visitas del tío Shean a los Marx eran todo un acontecimiento. Toda la familia se esforzaba al máximo en complacerle satisfaciendo sus gustos culinarios. Al final de su visita, Shean mostraba su generosidad, fruto de su éxito, y le regalaba a cada uno de sus sobrinos un dólar. De la misma forma, lanzaba otras monedas al aire para sus numerosos admiradores que se habían congregado en la puerta. Es bastante fácil imaginar la fascinación que ejercía el tío Al, y su dinero, sobre aquellos adolescentes que tenían que ingeniárselas cada día para salir adelante. El propio Groucho escribiría unos años más tarde que abandonó su intención de ser médico para consagrarse al mundo del espectáculo donde, al parecer, se ganaba mucho más dinero.

Originalmente, deseaba ser médico. Pero el éxito de mi tío Al convenció a mi madre de que el teatro era un terreno fácil y lucrativo y que sería mejor que me olvidara del mundo de la medicina (...)

(...) ¿Por qué había de interesarse uno por la medicina, por escuchar las quejas de los inválidos y de los hipocondríacos, cuando dedicándome al teatro podía tener un sombrero de copa y dinero suficiente para poder echar calderilla a la chusma? (...) El virus del mundo del espectáculo corría por mis venas, provocando visiones de sombreros de copa, levitas y calderilla. ¿Qué otra cosa podía desear un chiquillo?⁴⁵

⁴³ *Ibidem*. Pág. 40.

⁴⁴ Cita sin identificar publicada en el *New York Dramatic Mirror* en abril 1985. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 40.

⁴⁵ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Págs. 43-44.

Si nos atenemos a las palabras de Groucho, parece evidente que la fascinación que los Marx sentían por el teatro estaba motivada más por el dinero que por una verdadera vocación artística. Esta afirmación queda corroborada en una carta que Groucho escribió a Pete Martin, en la que le confesaba la atracción que ejerció en él el dinero fácil conseguido por Al Shean.

Entré en el mundo del espectáculo porque el hermano de mi madre era Al Shean. Se sacaba 250 dólares a la semana (libres de impuestos) y decidí rápidamente que si se manejaba todo ese dinero en el mundo del espectáculo, yo iba a conseguir una parte de él⁴⁶.

También el hijo de Groucho confirma esta hipótesis, dudando de que su padre tuviese una auténtica vocación artística a la altura de su propensión económica.

[Groucho] nunca estuvo tan enamorado de la vida de actor como para habérselo roto el corazón en caso de tener que abandonarla. Por supuesto, le gustaban el dinero y el prestigio que acompañaban a toda estrella de Broadway. Sobre todo el dinero. (...) Pero no puede decirse de él, como de otros tantos actores, que llevara el maquillaje en la sangre⁴⁷.

Pero, volviendo a las visitas del tío Shean a los Marx, Harpo nos refiere con entusiasmo algunos detalles importantes relativos a la ropa cara que vestía, o el uso que los hermanos hacían del dinero.

Una vez al mes, el tío Al venía a visitarnos, desembarcaba vestido con caros pantalones de franela y camisas de popelina, sombrero flexible y polainas a juego, y zapatos de diez dólares. Centelleaba de anillos y alfileres de corbata y emanaba aroma de colonia. (...) (...) Después de un rato, el tío Al, cedía a la insistencia de Groucho (...) y cantaba para nosotros. Esto era lo que Groucho había estado esperando durante todo un mes. Por fin, cuando se aprestaba a marcharse, el tío Al nos daba una moneda nuevecita de diez centavos a cada uno de los chicos. (...) Conforme Al Shean se fue haciendo más famoso, aumentó su bono mensual a dos monedas de diez centavos en vez de una, y luego ascendió a la increíble cantidad de veinticinco por cabeza. ¡Todo un cuarto para cada uno! Cinco funciones en el cine de barrio. (...) ¡Veinticinco centavos de mesa de billar!⁴⁸

Al igual que su hermano Groucho, Harpo también se quedó fascinado con la cómoda y lujosa vida que llevaba su tío Al. Dejando a un lado la discrepancia en torno a la cantidad de dinero ofrecida a los chicos, Harpo nos aporta algunos detalles que matizan las palabras de su hermano: Groucho insistía para que el tío Al cantase, lo cual nos sugiere que no sólo había una atracción económica hacia

⁴⁶ MARX, Groucho: "A Pete Martin del "Saturday Evening Post". 21 de diciembre de 1960. Publicado en: MARX, Groucho: *Las cartas de Groucho*. Compactos Anagrama, Barcelona 2006 (5ª ed.). Pág. 184.

⁴⁷ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 85.

⁴⁸ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 19-20.

lo que Shean representaba, sino que también podemos hablar de ciertas inquietudes musicales por parte de Groucho. Por otra parte, Harpo nos revela una afición hacia el cine de barrio cuya entrada costaba 5 centavos por sesión. Harpo se refiere, tal vez de una forma demasiado anticipada, a la época del *nickelodeon* en la cual llegó a trabajar acompañando películas mudas, como estudiaremos más adelante. Finalmente, el juego será la afición que marcará la carrera y la existencia de Chico, de una forma no demasiado afortunada.

Al Shean se convirtió, de esta forma, en un referente para los hermanos Marx. No sólo les mostró el camino a seguir sino que el humor absurdo y sarcástico de sus números cómicos anticiparía la comedia absurda, satírica y surrealista de sus sobrinos. Minnie, en su afán de lograr que sus hijos triunfasen, de la misma forma que lo había conseguido el tío Al, recurriría siempre a su hermano en los momentos difíciles no sólo para conseguir dinero, sino también para que Al escribiese algunos números cómicos infalibles para sus hijos. Como Louvish afirma, “sin Al Shean no habría habido hermanos Marx”⁴⁹.

4.- La formación musical de los Marx

4.1.- *Chico Shoots the Keys*

La formación musical de los hermanos Marx fue de carácter autodidacta. A pesar de que Minnie intentó ofrecerles una buena formación a todos sus hijos, el dinero no daba para más y sólo se podían permitir pagar clases de piano para uno de los hermanos⁵⁰. El elegido fue Chico debido a su condición de hermano mayor.

Compraron un piano de segunda mano. Minnie contrató a una auténtica profesora de piano vienesa para que diera clase a Leo y a Adhie. Su nombre no se ha conservado pero Harpo la recordaba como una dama bastante robusta con bigote⁵¹.

Según Maxine Marx, la única hija de Chico, Minnie sentía una predilección especial por su hijo mayor, en el que había volcado todas sus atenciones tras la frustración sufrida por la muerte de su primogénito Manfred.

⁴⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág 44.

⁵⁰ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 7.

⁵¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 49.

Chico (...) era el favorito de su madre. El primer hijo de Frenchy [Louis] y Minnie, Manfred, había muerto de tuberculosis y cuando Chico nació en agosto de 1887 lo colmaron de su amor frustrado⁵².

En cualquier caso, Minnie pretendía que Chico recondujese su habilidad manual para el juego hacia un propósito más provechoso y saludable. Pensó que si su hijo se interesaba por el piano abandonaría las calles y su afición desmedida por el juego, que ya en esos años le había ocasionado numerosos contratiempos⁵³. Aunque en un principio podríamos pensar que una profesora vienesa de piano obligaría a Leo (Chico) a estudiar, principalmente, un repertorio clásico vienés (cuyo refinamiento artístico hubiese resultado inservible en las agitadas calles de Nueva York), lo cierto es que la hija de Chico afirmaba que esta profesora enseñó a su padre las “canciones populares del momento”⁵⁴. Sin embargo, al igual que refiere Maxine, las diversas fuentes consultadas comentan de una forma despectiva la poca atención que esta profesora dedicaba al aprendizaje de la mano izquierda. También Louvish se refiere a este hecho.

Por desgracia, continúa la historia, [la profesora] tocaba con una sola mano, y enseñaba a todos sus discípulos favoreciendo la mano derecha, y abandonando la izquierda⁵⁵.

El sentido peyorativo con el que son descritas estas clases tal vez responde a su poca relación con la realidad musical norteamericana de comienzos de siglo XX, mucho más cercana al *ragtime*, al jazz y a la música popular. En estos estilos la mano izquierda no se limita a pulsar los acordes, sino que desarrolla un contenido rítmico mucho más vivo e interesante. En cualquier caso, resulta muy significativo que una profesora vienesa, suponemos que formada en la tradición clásica, enseñase las canciones norteamericanas de moda a sus jóvenes discípulos. Este hecho, revela la prevalencia de las músicas de procedencia popular (al menos en lo que respecta a las clases sociales humildes) sobre la tradición cultural europea.

La gran atracción por el contenido rítmico preciso, propio de las músicas populares, se verá reflejada en la fascinación que generaban los instrumentos mecánicos cuya presencia en los espectáculos era muy frecuente. Los pianos mecánicos combinaban la tradición de estos instrumentos con la modernidad de lo mecánico, de lo autómatas, que se había convertido en una de las señas de identidad del progreso. El propio Groucho se refiere a estas veladas criticando el hecho de que los empresarios contabilizaran los números mecánicos como si

⁵²MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 2.

⁵³ *Ídem*. Pág. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 49.

fueran actuaciones en vivo, pero también revelándonos la práctica habitual de combinar números cómicos con otros mecánicos y con proyecciones cinematográficas.

El programa consistía en cuatro números. Por lo menos eso afirmaba el empresario, pero en realidad sólo había dos números. El empresario engordó el cartel anunciando el piano mecánico como un número, y también un rollo de la película más parpadeante que hayan tenido que sufrir jamás los ojos del público⁵⁶.

Pero, siguiendo con el aprendizaje pianístico de Chico, Groucho nos explica que Minnie debía de utilizar la persuasión para que su hijo estudiase la media hora diaria de rigor.

Cuando Chico tocaba el piano, mi madre solía sentarse a su lado empuñando una escoba, sólo para asegurarse de que trabaja la media hora prescrita. Una vez realizada esta tarea obligatoria, Chico desaparecía⁵⁷.

Al igual que la escuela, el piano no parecía interesarle demasiado a Chico, cuya atención parecía centrarse únicamente en las apuestas. De cualquier forma, Groucho se mostraba generoso hacia las facultades pianísticas de su hermano.

Chico, gracias a la persistencia de mi madre, podía ahora tocar cualquier pieza en el piano, de una manera bastante reconocible. Su repertorio, aunque mucho menos extenso que el de Horowitz o Rubinstein, reemplazaba con fortísimos lo que le faltaba de precisión. Afortunadamente, el ciudadano común encontraba difícil distinguir entre las melodías originalmente concebidas por el compositor y las que emanaban del instrumento cuando Chico se sentaba ante el teclado⁵⁸.

Pero esta opinión favorable de Groucho a veces es cuestionada por él mismo, dudando de la habilidad de Chico para tocar el piano.

Aquel verano [Chico] había sido contratado para tocar el piano en un hotel comido por las polillas de Asbury Park, Nueva Jersey. Si el empleo hubiese dependido únicamente de su habilidad al piano, estoy seguro de que lo hubieran despedido⁵⁹.

Arthur Marx, el hijo de Groucho, confirma las dudas de su padre indicando que Chico no tenía oído para la música y lamentando no ser él el receptor de esas clases.

⁵⁶ MARX, Groucho: "Saliendo de la esclavitud". *New York Times*, 10 de junio de 1928. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 54.

⁵⁷ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 36.

⁵⁸ *Ídem*. Pág. 69.

⁵⁹ *Ibidem*.

[Groucho] creía que su hermano mayor [Chico] no tenía oído para la música y que aquellas clases no servían para nada. Groucho pensaba que él tenía el mejor oído musical de la familia y que se las merecía⁶⁰.

Sin embargo, la opinión de Harpo sobre la forma de tocar el piano de Chico es más bien positiva y se muestra optimista en lo referente a su dedicación a la música.

Más o menos por entonces, Chico se convirtió en un pianista profesional de dedicación exclusiva. Prestaba al piano la misma atención que le había dedicado antes al billar y a los juegos de azar, y podía tocar más rápido y mejor –con su mano derecha- que ningún pianista a este lado del Carnegie Hall⁶¹.

Maxine Marx, por su parte, coincide con Harpo, destacando el buen oído de su padre, su extenso repertorio y su buen oficio. Aunque, en este caso, debemos de ser un tanto cautelosos ante tan generosas apreciaciones por cuanto creemos que están condicionadas tanto por su carácter familiar, por el aprecio de Maxine hacia su padre, como por la forma en la que Chico tocaba cuando ya era mayor y había adquirido una gran experiencia.

Su talento era bastante especial. Podía leer a primera vista cualquier pieza musical y acto seguido transportarla al tono de do mayor. Tenía un vasto repertorio y podía encontrar el tipo de música adecuado para cada ocasión sin ningún esfuerzo. Una cancioncilla sentimental podía amansar a muchos clientes bulliciosos⁶².

No deja de ser revelador el hecho de que una y otra vez aparezcan referencias al mundo de la música clásica como algo opuesto al hábitat natural de los hermanos Marx. Como acabamos de comentar, Chico “podía tocar más rápido y mejor (...) que ningún pianista a este lado del Carnegie Hall”, lo cual sugiere que existía una evidente separación entre la música de tradición europea (interpretada en esa sala elitista) y las músicas populares, asociadas a los barrios pobres como el Bowery. Volveremos a tratar más adelante, y con una mayor profundidad, esta dualidad entre lo culto y lo popular que también ser verá reflejada en el cine de los hermanos Marx.

⁶⁰ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 22.

⁶¹ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 53. Aunque Harpo no aclara a qué fecha se refiere cuando dice “más o menos por entonces”, debemos suponer que estábamos en torno al año 1901 porque en el párrafo anterior habla de cuando Gummo tenía 9 años y éste había nacido en 1892.

⁶² “His talent was pretty special. He could sight-read any piece of music and immediately transpose it into the key of C. He had a vast repertoire and could effortlessly come up with the right kind of song for the occasion. Many boisterous client was subdued by a sentimental ditty”. MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 6.

A pesar de sus reticencias iniciales hacia la música, Chico se dio cuenta de que tocando el piano podía conseguir dos objetivos nada despreciables. Por un lado, el piano era un método de seducción infalible con el género femenino, circunstancia constatada por Groucho.

(...) [Groucho] había llegado a la conclusión, después de observar el éxito de Chico con el sexo opuesto, que si se podía tocar un instrumento, las puertas del amor se abrirían fácilmente⁶³.

Arthur Marx, también nos refiere los métodos musicales de seducción de Chico, recordando las palabras de Groucho. Daba igual que tocara bien o mal, siempre tenía a las chicas a su disposición.

Tenía una manera de actuar con las mujeres más bien inconcebible. (...) Podía entrar en un teatro desconocido donde hubieran [sic] treinta coristas en el mismo programa que nosotros y cuatro días después ya se había acostado con la mitad. No tenía miedo. Se acercaba a una chica –totalmente desconocida– le pellizcaba el trasero y enseguida estaban en la cama. Nada de oído. Casi siempre tenía que irme del teatro cuando él hacía su número de piano, pero podía sentarse a un piano detrás del escenario y después de tocar desafinadamente, ya tenía media docena de espléndidas mujeres acariciándolo; creo que hoy eso se llama carisma sexual.⁶⁴

Y, por otra parte, el piano permitía a Chico obtener algún dinero, tocando en escenarios de diversa consideración social y moral, que rápidamente volvía a perder en sus habituales apuestas. Chico solía tocar el piano no sólo en hoteles, sino también en bares, casas de apuestas, salas de baile, burdeles⁶⁵, e incluso, en las proyecciones de cine mudo en los *nickelodeons*, con cierto éxito⁶⁶.

Chico no tardó en conseguir un trabajo como pianista en una sala de cine mudo, deslumbrando a los gerentes con sus destrezas musicales⁶⁷.

No sabemos de qué forma acompañaba Chico las películas mudas de la época pero, conociendo su carácter, no debería de estar muy preocupado por seguir

⁶³ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 30.

⁶⁴ *Ídem*. Pág. 34. “Desafinadamente” no parece un término apropiado para describir la forma de tocar de Chico. Un piano no “desafina” por muy mal que se toque sino que o “está afinado” o “está desafinado”. Suponemos que Arthur se refiere a “equivocar” muchas notas.

⁶⁵ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 68 y también MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 24.

⁶⁶ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 66 y LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 52.

⁶⁷ “It was not long before Chico would land a piano-playing job in a silent film theatre, dazzling the management with his musical skills (...).” GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág 7.

musicalmente los acontecimientos visuales que se sucedían en la pantalla, y su repertorio debía de ser bastante limitado, tal y como afirma Wes Gehring.

Su colección de canciones había desaparecido casi por completo, y de su piano salían prácticamente los mismos sonidos sin tener en cuenta lo que ocurría en la pantalla⁶⁸.

Volveremos con el trabajo de Chico en el *nickelodeon* en el capítulo dedicado a las músicas del cine mudo, en el que trataremos con mayor profundidad este interesante tema.

Tras sus experiencias en hoteles, burdeles, proyecciones de cine mudo, e incluso un trabajo como compositor de canciones para Shapiro Bernstein Music Publishers,⁶⁹ Chico decidió probar suerte en el *vaudeville* con no demasiada fortuna.

Chico hizo su debut en el vodevil como mitad del dúo “Marx y Shean” (...) Durante una parte de su actuación Chico acompañaba a Lou⁷⁰ al piano con los ojos vendados. Resultó que ésta era la única parte del número que querían los empresarios. Muy pronto, el primo Lou abandonó totalmente y Chico siguió trabajando solo⁷¹.

También Harpo menciona una de las actuaciones de Chico en la que éste tocaba con los ojos vendados.

La primera vez que vi a Chico en el escenario fue en un teatro de la Calle 86 esquina a la Tercera Avenida. Para terminar tocó las piezas que le pedía el público, con los ojos vendados y con una sábana sobre el teclado⁷².

El *vaudeville* le mostró rápidamente a Chico cómo explotar al máximo sus cualidades como pianista. Tal vez Chico no podía competir con los pianistas de *ragtime* de su época, como Jelly Roll Morton y otros, ni tampoco con los de formación clásica. Sin embargo había algo en su forma de tocar que fascinaba al público y que era “la única parte del número que querían los empresarios”. Y esa “parte” no era otra que el marcado contenido visual, casi acrobático, de sus gestos. En el fondo, daba igual lo que tocara porque lo más importante era el “cómo” lo hacía. Y es este estilo, su famoso toque pistolero, *shoot the keys*, el que más tarde le haría mundialmente conocido a través de sus películas.

⁶⁸ “His collection of songs had all but disappeared, and very nearly the same sounds would emanate from the piano regardless of the action on the screen”. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 7.

⁶⁹ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 25.

⁷⁰ En este caso no se trata del tío Al Shean sino de Lou Shean, el hermano de Polly.

⁷¹ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 53.

⁷² *Ídem*.

4.2.-Groucho, el músico ideal.

Así que él es realmente lo que yo considero un músico ideal: sabe tocar, pero no toca.

Will Rodgers⁷³

Mientras que Chico es conocido como pianista y Harpo como arpista, la dedicación musical de Groucho parece, en principio, menos relevante. Conocemos a Groucho por su humor verbal pero no tanto por sus canciones. Sin embargo, no conseguimos recordarlo tocando ningún instrumento. Su hijo Arthur afirma que Groucho aprendió a tocar el piano, de una forma muy *marxiana*, pero que su instrumento preferido era la guitarra.

Groucho aprendió a tocar el piano de oído y con un estilo nada ortodoxo, porque tocaba la melodía con la mano izquierda en el registro más bajo y el acompañamiento con la derecha⁷⁴.

Siguiendo el testimonio de su hijo, Groucho había comenzado a actuar en público cantando como tenor en el coro de la iglesia⁷⁵. Pero muy pronto comenzó a aficionarse por la guitarra, que estudiaba en los tiempos muertos de los espectáculos, aunque no solía prodigarse con ella en la escena.

(...) Groucho se había comprado una guitarra de segunda mano y él también practicaba en el camerino cuando le resultaba posible. No tenía ganas de tocar en el espectáculo, pero le gustaba la música⁷⁶.

Hector Arce afirma que Groucho (Julius) aprendió a tocar la guitarra en la época en la que los Marx se instalaron en Chicago, antes de que Harpo comenzara a estudiar el arpa.

⁷³ ROGERS, Will: *The Singing Don't Hurt*. 24 de diciembre de 1933, publicado en GRAGERT, Steven K. (ed.): *Will Rogers' Weekly Articles. Vol. 6, The Roosevelt Years, 1933-1935*. Oklahoma State University Press. 1982. Pág. 84. Citado en GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 33: "Groucho toca la guitarra tan bien como Harpo toca el arpa o Chico el piano. Sin embargo, él no toca nunca. Así que él es realmente lo que yo considero un músico ideal, sabe tocar pero no toca."

⁷⁴ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 22.

⁷⁵ *Ídem*. Pág. 24.

⁷⁶ *Ídem*. Pág. 30.

De nuevo en Chicago, su cabeza [de Minnie] seguía de gira con el número. Julius había aprendido de forma autodidacta a tocar la guitarra hábilmente y Leonard sabía tocar el piano⁷⁷.

Groucho estaba sorprendido por la fascinación que ejercía Chico tocando el piano y se sentía incapaz de competir con él en ese aspecto. En lugar de intentar seducir a las chicas con su guitarra, Groucho ridiculizaba el cortejo musical de una forma muy marxiana. Así, cuando conoció a la que sería su primera mujer le dijo sin ningún rodeo que debería casarse "para que alguien [le] llevara la guitarra"⁷⁸. Por otra parte, Arthur Marx señala que, mientras que los padres de sus compañeros de colegio se pasaban todo el día trabajando, el suyo estaba todo el día en casa "como un vago, leyendo y tocando la guitarra"⁷⁹. En este sentido, Groucho entendía a la guitarra como un instrumento familiar y disfrutaba tocando para su hijo y los vecinos⁸⁰. Tal vez de esta forma, Groucho intentaba transmitirles la misma sensación que él experimentaba de pequeño ante su tío Al Shean cuando éste tocaba la guitarra y cantaba en la vieja vivienda familiar de la calle 93.

Años más tarde, la afición de Groucho por la guitarra le llevó, según su hijo, a tocar junto a uno de los grandes guitarristas de su tiempo, Andrés Segovia⁸¹. Aunque, en realidad, es necesario inscribir esta anécdota en su contexto para valorar su auténtico significado. Groucho fue a saludar a Andrés Segovia tras concluir éste un concierto con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles y acabó invitándole a cenar. El guitarrista no quería aceptar porque estaba seguro de que le pedirían que tocara algo después de la cena. Groucho no le prometió nada al respecto, pero le aseguró que no tendría que soportarle tocando la guitarra⁸². Aunque, según las fuentes consultadas, Groucho nunca llegó a pedir a Segovia que tocara con él, sí que ideó una estratagema para conseguirlo: apareció con una guitarra Gibson en cada mano y le pidió al maestro que sujetara una de ellas porque estaba cansado de sujetarlas. Cuando el guitarrista aceptó, Groucho comenzó a tocar un preludio de Rachmaninov y Segovia no pudo evitar

⁷⁷ "Back in Chicago, her [Minnie] mind stayed on the road with the act. Julius had adeptly taught himself to play the guitar and Leonard could play the piano". ARCE, Hector: *Groucho*. Perigee Books. Nueva York, 1979. Pág. 77

⁷⁸ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 33.

⁷⁹ *Ídem*. Pág. 50.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*. Pág. 16.

⁸² McCULLEY, Jerry: "The Surprisingly Serious Tale of Comedian Groucho Marx and His Lifelong Quest to Master Guitar". 1/03/2008. URL: <http://www.gibson.com/en-us/Lifestyle/Features/The%20Surprisingly%20Serious%20Tale/> [Último acceso: 24/01/2012].

seguirle, a pesar de que la Gibson tenía cuerdas de acero a las que no estaba acostumbrado⁸³.

Pero, no sólo el guitarrista Andrés Segovia visitaba la casa de Groucho. Bobby Sherwood (1914-1981) acudía frecuentemente y, en algunas ocasiones, lo hacía acompañado de su sobrina, la joven y desconocida por aquel entonces Judy Garland⁸⁴. Sherwood, había comenzado su carrera en un número de *vaudeville* de sus padres y, años más tarde, se convertiría en un guitarrista muy famoso tras liderar su propia *big band* y participar en numerosas grabaciones discográficas. Además, a finales de los años 50 protagonizaría la película *Pal Joey* (1957)⁸⁵.

No sabemos cuál es el *Preludio* de Rachmaninov al que se refiere McCulley, aunque sí que podemos imaginar que Sherwood interpretaba con Groucho canciones de moda o pertenecientes a comedias musicales, incluidas las obras de los hermanos Marx. Una anécdota, relatada por Hector Arce, nos aclara cuál era el estilo musical preferido por Groucho, al menos en 1934 antes de comenzar a trabajar en la que sería una de sus obras maestras: *Una noche en la ópera*. Groucho disponía de tiempo libre y decidió comprarse una nueva guitarra y recibir lecciones para mejorar su interpretación. Antes de comenzar, el profesor le preguntó cuál era el estilo musical que quería aprender pero Groucho, sorprendido por la existencia de más de un estilo, se mostró incapaz de precisarlo. A petición del profesor, cogió la guitarra y tocó algunos compases. Según el profesor, el estilo de Groucho era el *Hillbilly*⁸⁶.

Hillbilly era una forma despectiva o incluso humorística de referirse a las personas provenientes del ámbito rural y que, por extensión, se aplicaba también a un tipo de música con ciertas connotaciones populares, con un sentido muy cercano al *country*. Los personajes *Hillbilly* eran muy frecuentes en las tiras cómicas, en los shows televisivos y también en el cine⁸⁷. Según Hamm, el término *Hillbilly* comenzó a aplicarse a la música en torno a 1925, cuando Al y Joe Hopkins, Tony Alderman y John Rector, cuatro músicos procedentes de Galax (Virginia), viajaron a Nueva York para grabar un disco con Okeh Records. Ralph Peer, uno de los trabajadores del sello discográfico, acabó denominando al

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 153.

⁸⁵ ERDER, Bruce "Bobby Sherwood" en URL: <http://www.allmusic.com/artist/bobby-sherwood-p11681> [Último acceso: 24/01/2012].

⁸⁶ ARCE, Hector: *Groucho*. Perigee Books. Nueva York, 1979. Pág. 217.

⁸⁷ HARKINS, Anthony: *Hillbilly. A Cultural History of an American Icon*. Oxford University Press. Nueva York, 2004. Pág. 6.

grupo como los Hill Billies, estableciendo así el nombre de un estilo musical caracterizado por el humor sureño, así como por su marcado origen rural⁸⁸.

Una de las pocas actuaciones artísticas de Groucho tocando la guitarra la encontramos en la película *Plumas de caballo (Horse Feathers, 1932)*, de la que hablaremos más adelante, en la que canta acompañándose a sí mismo con la guitarra *Everyone says I Love You*. Para Will Rodgers el poco interés de Groucho por tocar la guitarra en público demuestra su condición de *músico ideal*, es decir, aquel que sabiendo tocar no lo hace. En este sentido, Groucho es un músico ejemplar⁸⁹.

4.3.- Harpo, un mudo muy elocuente.

La formación musical de Harpo es, tal vez, la más cercana de todos los hermanos al mundo de los personajes que interpretaban sobre los escenarios. En el caso de Harpo resulta difícil distinguir a la persona del personaje, y todo lo que rodea su vida parece sumido en una vorágine surrealista en la que se encontraba cómodamente instalado. Es el único de los hermanos cuyo nombre artístico tiene que ver directamente con el instrumento con el que se hizo famoso, el arpa, lo cual denota la importancia de la música en su carrera artística.

Mientras que Chico nunca escribió nada sobre su vida, una autobiografía suya seguro que hubiese sido muy succulenta y reveladora, Harpo es el hermano sobre el que tenemos más información relacionada con sus experiencias musicales. Su libro de memorias *iHarpo habla!* contiene un buen número de anécdotas musicales que permiten hacernos una idea bastante precisa de las peripecias que vivió. En cualquier caso, al igual que con los libros de Groucho, es necesario mantener una distancia prudencial que nos permita separar los hechos verídicos de aquellos recreados o incluso inventados.

William Marx, el hijo adoptado de Harpo que estudió música de una forma profesional, comparaba la forma de tocar el arpa de su padre con la técnica de confeccionar trajes sin tomar las medidas de su abuelo: "con un infalible sentido del tejido y del color (armonía) pero con muy poco para cortar y entallar

⁸⁸ HAMM, Charles: *Music in the New World*. W. W. Norton and Company. Nueva York, 1983. Pág. 461.

⁸⁹ ROGERS, Will: *The Singing Don't Hurt*. 24 de diciembre de 1933, Publicado en GRAGERT, Steven K. (ed.): *Will Rogers' Weekly Articles*. Vol. 6, The Roosevelt Years, 1933-1935. Oklahoma State University Press. 1982. Pág. 84. Citado en GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 33.

(melodía y tempo)⁹⁰. Así, el hijo de Harpo afirma que su padre era capaz de sentir la armonía emocionalmente, de una forma infalible y colorista. En cambio, este instinto musical no era secundado por una capacidad de racionalizar las melodías implícitas en esas armonías. El símil con el trabajo de sastre de Frenchy (Simon) Marx es muy acertado para comprender esta peculiaridad. No parece casualidad que Harpo sea, de todos los hermanos, el que más se parecía a su padre quien, además le consideraba como su hijo favorito⁹¹.

A pesar de los esfuerzos de Minnie y de su escoba para que Chico estudiase su media hora diaria de piano, el mayor de los Marx desaparecía al menor descuido. Groucho afirmaba que, cuando el piano quedaba libre, Harpo se abalanzaba sobre él y dejaba volar su imaginación musical.

Así que el escabel del piano quedaba desocupado, Harpo se instalaba en él y experimentaba, con acordes y escalas. Harpo hubiese debido recibir lecciones, pero constaban 25 centavos cada una y no había dinero suficiente para los dos⁹².

Para Harpo el piano era algo más que un mero instrumento. Nunca sabremos hasta dónde habría llegado si hubiese sido él el beneficiario de las únicas clases que la familia se podía permitir pagar. Aunque la formación pianística autodidacta de Harpo no le permitió llegar muy lejos con este instrumento, podemos señalar algunas anécdotas que revelan su espíritu incombustible y surrealista. Harpo no quería ser menos que sus hermanos y pensó que el piano era una buena forma de progresar, de sentirse importante, y de conseguir algún empleo en locales de bebidas o barcos de recreo.

Todos se estaban haciendo famosos menos yo. Me puse a practicar en el piano de casa, como un loco. Conseguí tocar "Waltz me around again, Willie" con las dos manos e inmediatamente me dediqué a trabajar en "Love me and the world is mine". Seguía deseando aquel empleo en el barco de excursiones⁹³.

En ningún momento parecen importarle a Harpo sus propias limitaciones musicales y pone todo el valor necesario para seguir adelante. Sin embargo, tal y como Gehring defiende, no parece que su repertorio fuese mucho más extenso

⁹⁰ "I realize now, on re-reading my Dad's life story, that he performed music the way his father, Frenchy, had performed tailoring: with an unerring feel for fabric and color (harmony) but very little for cutting and fitting (melody and tempo)". MARX, William: "Afterwords, II" en *Harpo Speaks!* Limelight Editions, 2010. Pág. 480. Este texto no figura en la edición española: MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001.

⁹¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 7.

⁹² MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 36.

⁹³ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 53.

que esas dos canciones mencionadas⁹⁴. Estas limitaciones también son comentadas por Simon Louvish, quien asegura que aunque "Harpo no fue capaz de leer partituras durante toda su carrera (...) sus interpretaciones al arpa, piano y clarinete eran impecables⁹⁵.

En su libro de memorias, Harpo relata cómo se convirtió en un "músico profesional". Mientras trabajaba como chico de los recados en una agencia le enviaron a llevar unas flores a un domicilio de Brooklyn en el cual estaba teniendo lugar un velatorio. Los dolientes, en un evidente estado etílico, intentaron convencer a Harpo para que se uniese a ellos, bebiendo un "matarratas". En ese momento, Harpo se percató de que había un piano en la sala y se puso a interpretar *Waltz me around again, Willie*. Poco después, los asistentes comenzaron a lanzarle monedas como señal de agradecimiento⁹⁶. Es una escena, totalmente surrealista, es digna de las mejores actuaciones cómicas de Harpo y no necesita mayores comentarios. Chico y Groucho habían encontrado en la música un modo de conseguir algún dinero pero también un método de seducción. Para Harpo, en cambio, la seducción estaba de más y sólo le importaba la facilidad con la que se podía conseguir dinero y reconocimiento tocando música.

Louvish nos relata también otra experiencia rocambolesca. En su búsqueda de un empleo musical, Harpo contestó a un anuncio en el periódico en el que solicitaban un pianista. Lo que Harpo no sabía es tendría que demostrar sus cualidades musicales en un prostíbulo, adecuando la intensidad de la música a cada uno de los momentos de las acciones que en él se desarrollaban.

Adolph [Harpo] tenía que tocar el piano en el establecimiento de Long Island de la señora Schang, mientras las chicas charlaban con los clientes. Cuando empezaban las peleas de los sábados por la noche, tenía que tocar más fuerte (...) ⁹⁷.

Una semana más tarde de haber aceptado el trabajo, Harpo se encontró, sin pretenderlo, colaborando con una organización pseudocriminal: la Madame "despertó al pianista y le dijo que la llevara a ella y a su hijo en su coche de caballos" porque pretendía "matar a Louis Neidorf"⁹⁸. Un tiempo después, el 2 de agosto de 1907, la prensa se hacía eco de la detención de la señora Schang y sus

⁹⁴ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 7.

⁹⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 54.

⁹⁶ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 66-67.

⁹⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 62.

⁹⁸ *Ídem*.

secuaces, acusados de robos en casas de Long Island por valor de al menos 50.000 dólares. Afortunadamente, Harpo no se vio involucrado pero tuvo que buscar otro empleo.

Chico hizo lo posible por conseguir un trabajo a Harpo, e incluso le cedía su puesto cuando le surgía otro compromiso. Tocaron en cervecerías (*Beer Gardens*), cines y otros locales similares. El parecido físico entre ambos hermanos era tan grande que en un principio nadie notaba la diferencia, al menos hasta que Harpo comenzaba a tocar y los asistentes se percataban del engaño.

Así que una noche me deslicé en el taburete del piano del brauhaus y Chico tocó en el cine, y nadie notó la diferencia. Es decir, nadie notó la diferencia hasta que toqué mi repertorio de dos números en mismo tono por sexta vez consecutiva, ignorando todas las piezas que me solicitaban. Entonces una dama que tenía ganas de cantar "Love me and the world is mine" me preguntó si podía tocarla un poco más alta, por supuesto, era tocarla una octava más alto; siempre dentro de mi propia y única clave, la clave de do⁹⁹.

A pesar de las deficiencias de la traducción, se puede entender bastante bien la situación descrita. La dama quería que Harpo tocara la obra un poco más "aguda", lo cual implicaría un cambio de armadura que Harpo era incapaz de realizar porque sólo sabía tocar esta pieza en el "tono" de do, es decir, utilizando sólo las teclas blancas del piano. La velada no acabó todo lo bien que Harpo hubiese deseado y perdió un empleo que, en realidad era de su hermano Chico. Según el propio Harpo reconoce, el gerente "no podía imaginarse cómo había degenerado de la noche a la mañana para convertirme en tan pésimo pianista"¹⁰⁰.

Pero lejos de abandonar, Harpo encontró un método infalible para conseguir nuevos trabajos como pianista. Chico se presentaba para obtener el puesto y una vez obtenido era Harpo quien lo desempeñaba. El único inconveniente es que le duraban una sola noche. El tiempo que los empresarios tardaban en darse cuenta de que Harpo no era el pianista al que habían contratado¹⁰¹. Poco después, Harpo consiguió mejorar su repertorio y encontró trabajo en un cine de la Calle 34 de Manhattan, acompañando películas mudas al piano.

⁹⁹ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 67. En el original: "Then a dame who felt like singing 'Love Me and the World is Mine' asked if I could please play it just a Little highter, to fit her register. The only way I could play it higher, of course, was to play it an octave higher –still in my one and only key, the key of C." MARX, Harpo: *Harpo Speaks!* Limelight Editions, New Jersey, 2010. Pág. 83.

¹⁰⁰ *Ídem*. Pág. 67.

¹⁰¹ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 67.

Había aprendido un montón de imaginativas variaciones sobre mis dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta de que me repetía. Para las comedias, “Waltz me around again, Willie”, tocaba dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: “Love me and the world is mine”, con un trémolo en las bajas. Escenas de amor: un trino en la mano derecha. Para las persecuciones: cualquiera de las dos piezas, tocada demasiado rápido para que fuese posible reconocerla¹⁰².

De esta forma, Harpo consiguió superar su limitada destreza pianística supliéndola con una gran intuición dramática. Lo importante en el acompañamiento de películas mudas no parecía residir en un repertorio ilimitado de obras, sino en adecuar unas pocas obras populares a la acción dramática que se desarrollaba en la pantalla. Es lo que James Buhler denomina con el término *Playing the Picture* y que explicaremos más adelante cuando hablemos sobre cómo era la música cinematográfica en los años de formación de los hermanos Marx¹⁰³. En cualquier caso, resulta muy significativo que todas las músicas utilizadas por Harpo provengan de la tradición popular.

Sin embargo, cuando Harpo ya había conseguido desenvolverse en su nueva ocupación, su madre requirió sus servicios para incorporarse al grupo vocal que formaban dos de sus hermanos con Lou Levy. Harpo tuvo que abandonar su trabajo en el cine y comenzó una nueva carrera con Groucho, Gummo y Levy, bajo el control artístico de Minnie. En cualquier caso, nunca desaprovechó las pocas oportunidades que tuvo para mostrar su faceta artística antes de centrarse de forma casi exclusiva en el arpa.

En algún lugar del Mississippi: hice mi debut como solista de piano tocando “The Holy City” en siete variaciones que había aprendido yo solo, desde el vals hasta el ragtime¹⁰⁴.

En una de las giras con sus hermanos, se atrevió incluso a sustituir a un cantante solista de canciones ilustradas. El resultado fue inolvidable y pavoroso a la vez. Definitivamente, las canciones no eran el punto fuerte de Harpo.

Nunca sabré por qué, pero me ofrecí para cantar. Mi voz todavía no se había decidido entre cambiar a un registro de hombre o renunciar para siempre y resignarse al falsete. (...) Así que canté ante las diapositivas musicales. NI en una función de aficionados se vio jamás una actuación tan pavorosa. Cuando salí el empresario estaba furioso. En vez de pagarme cinco dólares, dijo que iba a cobrarme cinco dólares de multa. Yo también me puse furioso¹⁰⁵.

¹⁰² *Ídem*. Págs. 74-75.

¹⁰³ BUHLER, James, NEUMEYER, David y Deemer, Rob: *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press. Nueva York, 2010. Pág. 253 y ss.

¹⁰⁴ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 85.

¹⁰⁵ *Ídem*. Pág. 91.

Las diapositivas musicales era un número muy frecuente en los espectáculos de *vaudeville*. Las canciones de moda se interpretaban apoyadas por la proyección de unas imágenes fotográficas alusivas al contenido narrativo de su letra. Además, era habitual que los estribillos fuesen coreados por el público siguiendo, en este caso, la proyección del mismo sobre la pantalla a modo del moderno karaoke. Más adelante, estudiaremos con todo detalle este y otros números de *vaudeville* en los que participaron los Marx.

Tras su primeros éxitos en el mundo del espectáculo, los hermanos Marx se embarcarían en numerosas giras por Norteamérica que les llevarían a instalarse en Chicago en 1910. Groucho cantaba y tocaba la guitarra mientras que Chico se las apañaba muy bien con el piano y Harpo era un desastre consumado cantando. Minnie decidió que Harpo debería colaborar musicalmente con sus hermanos y realizó todos los trámites necesarios para que la vieja arpa familiar de su madre Fanny viajase desde Nueva York a Chicago por tren. En apenas dos semanas el espectáculo familiar ya contaba con un número musical de arpa¹⁰⁶. De esta forma, Harpo se convirtió en arpista profesional. Arthur Marx, el hijo de Groucho, nos comenta el empeño y la dedicación de Harpo con su nuevo instrumento.

Practicando constantemente en el camerino entre las actuaciones, Harpo aprendió por sí solo unos pocos acordes en una semana. Y a las dos semanas ya tocaba a dúo con Chico en el espectáculo. El arpa tuvo mucho éxito entre el público, así que quedó en el show¹⁰⁷.

Sin embargo, según el testimonio de Harpo, el éxito llegó un año después cuando interpretó su primer solo de arpa. Debido a lo limitado de su repertorio, fue incapaz de tocar un bis, ante las peticiones del público, y optó por tocar la misma pieza pero incluyendo pasajes de fantasía improvisados. De esta forma, Harpo no sólo encontró una forma de contribuir musicalmente al espectáculo familiar sino también un sello personal que le acompañaría el resto de su vida.

Gadsden, Alabama: Tras un año de busca y pincha, pellizca y pulsa, ensayo y error, toqué mi primer solo de arpa: "Annie Laurie". Recibí un gran aplauso y me exigieron un encore. El único encore que se me ocurrió fue repetir "Annie Laurie" da capo, con largos deslizamientos de fantasía sobre las cuerdas (yo aún no sabía que se llaman *glissandos* entre las frases de las melodías)¹⁰⁸.

Resulta muy significativo que la música que Harpo aprendió a tocar con en el arpa fuese la misma canción popular que había aprendido en sus inicios

¹⁰⁶ *Ibidem*. Pág. 101.

¹⁰⁷ MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Pág. 30.

¹⁰⁸ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 101.

pianísticos. Una vez más, se confirma la importancia de la música popular, así como su gran aceptación por parte del público.

En cualquier caso, Minnie había acertado plenamente. El arpa aumentó los ingresos mensuales y las posibilidades artísticas de la compañía. Pocas semanas después, en Little Rock (Arkansas) ya podemos apreciar unas sustanciales mejoras en la técnica de Harpo.

Por primera vez, toco sólidos acordes, una línea melódica y deslizantes glissandos, en mi exclusivo y nuevo arreglo para arpa del Sexteto de Lucia. Recibo del público un respetuoso aplauso. Recibo de Groucho miradas asesinas¹⁰⁹.

Por otra parte, el carácter completamente autodidacta de la formación musical de Harpo le llevó a encontrar soluciones muy peculiares que no seguían los cánones establecidos. Tras observar un cuadro en el que un ángel tocaba un arpa, se percató de que ni siquiera su colocación ante el instrumento era la adecuada.

Lo que me hizo detenerme fue que el ángel del cuadro tenía el arpa apoyada contra su hombro *derecho*, no contra el izquierdo. (...) Yo había estado tocando la mía sobre el hombro equivocado¹¹⁰.

Tras ocho años de estudio autodidacta, Harpo decidió contratar a un profesor particular, el arpista de la orquesta del Metropolitan, con el fin de mejorar su técnica y conseguir así tocar el arpa de una forma más correcta. Sin embargo, el profesor se mostró tan fascinado por la forma en la que Harpo tocaba el instrumento que fue incapaz de sugerirle nada en absoluto¹¹¹. Desde el punto de vista de un músico de formación clásica, la "técnica" de Harpo debía de ser fascinante porque ofrecía soluciones muy diferentes y originales a los problemas que el ámbito escolástico del instrumento había resuelto de una forma mucho más académica. Las soluciones de Harpo probablemente resultaban inconcebibles desde un punto de vista académico pero, por otro lado, permitían sonoridades o peculiaridades muy originales, tal vez poco frecuentes en las salas de conciertos.

Tras la fallida experiencia con el arpista del Metropolitan, Harpo encontró a Mildred Dilling, una persona que se convertiría en su consejera musical y quien le haría descubrir el repertorio europeo del arpa, quien le introdujo "en el mundo de Bach, Mozart, Debussy y Ravel"¹¹². De esta forma, se confirma que hasta ese momento Harpo sólo se había interesado por el repertorio popular, como si fuese el único existente.

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ *Ibidem.* Pág. 102.

¹¹¹ *Ibidem.* Págs. 148-149.

¹¹² *Ibidem.* Pág. 149.

Sin embargo, Harpo no sólo era capaz de tocar el piano y el arpa, sino que, además, también se atrevía con el clarinete. De hecho, ingenió un sistema que le permitía crear burbujas de jabón que surgían desde el pabellón del instrumento de una forma insólita. Según relata el propio Harpo, a mitad de una pieza "abría una válvula y empezaban a salir burbujas al ritmo de la música", aunque, según él mismo reconoce, este truco sólo era efectivo cuando interpretaba *I'm Forever Blowing Bubbles*.¹¹³ En este sentido, la faceta cómica y burbujeante de Harpo tocando el clarinete, estaba mucho más cercana al aspecto visual de la música, al *shooting the keys* de Chico, que al contenido propiamente musical. El clarinete le permitía una movilidad en el escenario imposible de conseguir con el arpa.

En resumen, la formación musical autodidacta de los hermanos Marx responde más a la necesidad de presentar los contenidos musicales de una forma atractiva para el público que a una planificada y sólida formación académica. En cualquier caso, los Marx supieron encontrar una forma muy personal de acercarse a sus instrumentos, lo que les proporcionó la admiración del público.

En los próximos capítulos desarrollaremos con más detalle cómo eran esos números musicales y su relación con el entorno musical de la época. Pero antes, volvamos atrás para completar la trayectoria vital de los Marx.

5.- Los inicios en el mundo del *vaudeville*

5.1.-*Leroy's Touring Vaudevil Act*

Mientras Harpo subsistía realizando diversos trabajos en las viejas calles del *East Side* y Chico empeñaba cualquier objeto para poder seguir cultivando su desmedida afición al juego, Groucho (Julius) Marx intentaba por todos los medios entrar en el mundo del espectáculo para proseguir los exitosos pasos de su tío Al Shean. En 1905, con apenas 15 años, Groucho fue contratado tras responder a un anuncio en la prensa en el que solicitaban un cantante para un número de *vaudeville* de la compañía *Leroy's Touring Vaudevil Act*.

Un día, hojeando el diario, la suerte se cruzó en mi camino. Leí un anuncio en el *World de la mañana* (sic) [en realidad se trata del: *New York Morning World*]: "SE NECESITA MUCHACHO CANTANTE PARA PROTAGONIZAR NÚMERO DE VARIEDADES. COMIDA, ALOJAMIENTO Y CUATRO DÓLARES A LA SEMANA"¹¹⁴.

Como vemos, una vez más, la traducción del libro de Groucho resulta imprecisa. No sólo han traducido de forma confusa el nombre del periódico, sino que

¹¹³ *Ibidem*. Pág. 232.

¹¹⁴ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 55.

además, en la edición original del libro, el término empleado no es “variedades” sino “*vaudeville*.” Stefan Kanfer incide, además, en el carácter itinerante del número¹¹⁵. En cualquier caso, Julius “cantó *Love Me and the World Is Mine* y consiguió el trabajo”¹¹⁶. Poco después tuvo que realizar un largo viaje en tren hasta Grand Rapids, en Michigan. La canción con la que Groucho consiguió el trabajo, *Love Me and the World Is Mine*, era, precisamente, una de las obras pertenecientes al repertorio pianístico de Harpo. De hecho, era la mitad de su repertorio. De esta forma, podemos comprobar la tendencia de los Marx a seguir, y a utilizar, los grandes éxitos de la música popular.

Por otra parte, el anuncio en la prensa nos puede dar una idea de la gran demanda de jóvenes cantantes que existía en la época. Se buscaban chicos jóvenes que tuviesen talento musical para formar grupos vocales que se movían por todo el país en continuas y agotadoras giras artísticas. El grupo en el que Groucho comenzó su trayectoria artística se denominaba *The Leroy Trio*.

Groucho nos detalla los diferentes números del espectáculo, en los cuales las canciones, los disfraces y el travestismo tenían una gran importancia. De alguna forma, se intentaba encontrar un contexto visual adecuado para el contenido propio de cada canción. En este sentido, Groucho interpretó una canción sobre Jerusalem ataviado con un hábito de monaguillo.

El espectáculo empezaba con cuatro actores de color vestidos de chinos (...) Más tarde llevaba un traje falso de monaguillo mientras cantaba una canción llamada “Las Palmas”. (...) Luego Leroy salía vestido con una falda corta y tacones altos y cantaba, (...). Finalmente Morris bailaba claqué¹¹⁷.

Sin embargo, a pesar de la especial predisposición del joven Julius hacia el mundo del espectáculo, su primera experiencia en el *vaudeville* concluyó bruscamente cuando la *troupe* llegó a Cripple Creek (Colorado). Leroy se fugó, abandonando la compañía, y Groucho tuvo que ingeniárselas para volver a casa por sus propios medios.

¹¹⁵ “Boy Singer Wanted for Touring Vaudeville Act (...)” KANFER, Stefan: *The Life and Times of Julius Henry Marx*. First Vintage Books Editions. Nueva York, 2001. Pág. 25. Curiosamente, en la traducción de este libro al castellano también se confunden los términos “variedades” y “*vaudeville*.” De esta forma, podemos leer: “Se necesita chico cantante para una gira con una compañía de variedades (...). KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 46.

¹¹⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 55.

¹¹⁷ Citado en: Ídem. Pág. 55. La canción de “Las Palmas” no es otra que “Jerusalem, Lift Up Your Gates and Sing” según podemos leer en la edición original del libro: MARX, Groucho: *Groucho and Me*. Da Capo Press Inc. 1995. Pág. 59.

5.2.- Lily Seville

A pesar de lo frustrante de esta aventura, Minnie se percató del potencial de su hijo y llamó a las puertas de todas las agencias teatrales de Nueva York para buscarle un nuevo trabajo. Pero antes de volver a formar parte del mundo del espectáculo, Groucho sólo pudo encontrar trabajo como chico de los recados de una tienda de pelucas. A pesar de todo, poco tiempo después Groucho formaba un dúo con la cantante Lily Seville, presentando el espectáculo “La Dama y el Tigre” tal y como mencionaba el Dallas Daily Times Herald:

Lily Seville es un número directamente importado de Inglaterra. La señorita Seville, chica nacida y criada en Yorkshire, hará una interpretación de la vendedora ambulante de Londres. Colabora con ella el maestro Marx, un muchacho tenor¹¹⁸.

Aunque el papel de Groucho consistía principalmente en rellenar los minutos que Lily ocupaba en cambiarse de vestuario, este dúo supuso un paso más en su carrera en los circuitos del *vaudeville*. Es interesante señalar la consideración que se tenía hacia los números ingleses (“es un número directamente importado de Inglaterra”), una atracción nacida, quizás, a raíz del éxito de las operetas de Gilbert y Sullivan, muy apreciadas por el público norteamericano y de las que hablaremos en el capítulo dedicado a los musicales de Broadway.

Sin embargo, cuando el espectáculo se presentó en Dallas, el número “The Lady and the Tiger” ya no provenía de Inglaterra, sino que esta vez llegaba “directamente de París.” Tal vez los tejanos apreciaban menos a los ingleses que sus compatriotas neoyorquinos.

En la Nochebuena de 1905 el *Dallas Daily Times Herald* anunciaba a “Lily Seville y el señorito Marx, ‘La dama y el tigre,’ directamente desde París.” Groucho retomó el papel de niño cantante. Hicieron una gira por Texas en el circuito interestatal a comienzos de 1906. Lily Seville lo envió de vuelta a Nueva York probablemente a finales de enero¹¹⁹.

Pero, cuando la compañía llegó a Waco Lily se fugó con un domador de leones y Groucho volvió a quedarse solo, teniendo que ingeniárselas de nuevo para regresar a casa.

¹¹⁸ Cita sin identificar publicada en el *Dallas Daily Times Herald* el 24 de diciembre de 1905. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 56.

¹¹⁹ “Tour with Lily Seville (1905)” The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=18 [Último acceso: 7/01/2011].

5.3.- Gus Edwards

El siguiente trabajo de Groucho en el mundo del espectáculo fue entrar a formar parte del coro *Gus Edwards' School Boys and Girls*. Edwards era un inmigrante alemán que había nacido en 1879 y cuyo nombre verdadero, según Louvish era Gustav Hohenzalza. Edwards había sido descubierto cuando sólo tenía 17 años por el agente de *vaudeville* James Hyde¹²⁰ y desde entonces se había dedicado al mundo del espectáculo. Edwards era conocido, sobre todo, por haber escrito en 1903 algunas de las canciones del primer musical sobre *The Wizard of Oz*.¹²¹

En 1906 Edwards buscaba a ocho jóvenes talentos para un espectáculo llamado *Los chicos del telégrafo postal*. Groucho superó las pruebas de admisión y la obra se estrenó el 18 de abril de 1906, en el Teatro Alhambra de Nueva York. Los otros siete chicos fueron: Charles de Haven, Jack Sidney, Charles Lewis, Lewis Corn, Harry Bloom, Dave Goodwin y Eddie Raymond.¹²² El espectáculo también se representó en la Gala del Metropolitan Opera House, el 3 de mayo de 1906 con la finalidad de recaudar fondos para los damnificados por el reciente terremoto de San Francisco. En esta gala, Groucho sitió por primera vez en su vida lo que significaba cantar ante 3.000 personas, con una orquesta de 70 músicos. La experiencia debió de resultarle muy gratificante porque, siempre según Louvish, el joven Julius "sintió que aquel era el teatro al que él aspiraba"¹²³.

5.4.- La escuela de Ned Wayburn

El talento empresarial de Minnie llevó a los Marx a la escuela para actores de *vaudeville* de Ned Wayburn (1874-1942). Wayburn era un descubridor de talentos que desempeñaba todas las funciones del mundo del espectáculo: era director, intérprete, productor, diseñador, coreógrafo, letrista e incluso compositor¹²⁴. Antes de convertirse en un descubridor de talentos Wayburn había

¹²⁰ Louvish afirma que, en realidad, fue Tony Pastor quien le descubrió. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 58.

¹²¹ Se puede consultar una biografía detallada sobre Gus Edwards en: "Gus Edwards" Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/edwards.htm> y una relación de las obras que produjo y escribió en: "Gus Edwards" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=11621> [Último acceso: 7/01/2011].

¹²² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 59.

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ "Ned Wayburn" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=7876> [Último acceso: 7/01/2011].

actuado, incluso, como *blackface* y como monologuista en los espectáculos *minstrels* de Tony Pastor.

Sus enseñanzas se basaban en el sistema Delsarte y en su propio libro, de compra obligada para todos los alumnos, *El arte del baile en el escenario, un manual de artes escénicas*¹²⁵. Además, había creado una escuela de danza, el Instituto de Danza de Ned Wayburn, y en 1907 fundó la referida escuela de *vaudeville*. Las madres no tenían que preocuparse en absoluto por sus criaturas porque el propio Wayburn garantizaba, en una reseña publicada en el *New Jersey Sun* el 14 de abril de 1907, que su integridad era "intachable y que trabajaba siempre con los más altos niveles de moralidad"¹²⁶. En este sentido, y al igual que Tony Pastor, Wayburn intentaba liberar al *vaudeville* de su carácter pernicioso y disipado, tal y como estudiaremos en el próximo capítulo.

Los *Ruiseñores de Wayburn* debutaron en un teatro de *vaudeville* en Atlantic City. El grupo estaba formado por Groucho, Gummo y la cantante Mabel O'Donell. La reseña del *New York Dramatic Mirror*, publicada con motivo del estreno en el teatro de Tony Pastor de la calle 14 Este, se mostraba condescendiente con la calidad artística del trío vocal.

Dos impecables chicos de buen aspecto y una niñita con una voz que parece diez veces más grande que ella forman un trío de cantantes de lo más agradable (...). El número fue un auténtico éxito en el Pastor y gustará a cualquiera gracias a la juventud y lo bien que canta el trío¹²⁷.

Pero, una vez más la fortuna parecía no sonreír a Groucho. En 1908 Wayburn se declara en bancarrota y el trío está a punto de desaparecer. Sin embargo, Minnie decide apostar decididamente por la carrera de sus hijos, haciéndose cargo del grupo vocal¹²⁸. Según indica Louvish, Minnie no estaba de acuerdo con la forma en la cual Wayburn estaba llevando al grupo y aprovechó sus dificultades económicas para hacerse con el control artístico de los jóvenes artistas. De esta forma Minnie comenzaba una carrera de empresaria paralela a la de sus hijos, mediante la cual conseguiría llevarlos a la cima de sus carreras artísticas. Su primera determinación fue reemplazar a Mabel O'Donnell por Lou Levy y, como ya hemos comentado anteriormente, unos meses después, obligaría a Harpo a abandonar su trabajo en el *nickelodeon* para convertir el trío en un cuarteto: *Los*

¹²⁵ WAYBURN, Ned: *The Art of Stage Dancing - The Story of a Beautiful and Profitable Profession*. Ned Wayburn Studios of Stage Dancing Inc. Nueva York, 1925.

¹²⁶ Cita sin identificar. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 64-66.

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ La fecha en la cual Minnie se hacer cargo de Los tres Ruiseñores varía según la fuente. En "Chronology" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm> sitúan este hecho en 1909. [Último acceso: 5/02/2011].

cuatro ruiseñores. Louvish sitúa estos hechos en enero de 1910¹²⁹. Los motivos por los cuales Minnie despidió a O'Donnell no parecen demasiado claros. A pesar de la consideración de la reseña en el *New York Dramatic Mirror* sobre la potencia vocal de Mabel, Gehring afirma que el despido estuvo motivado por su incapacidad para afinar correctamente¹³⁰.

Unos años más tarde, Groucho le confiaría a Héctor Arce las grandes cualidades vocales del sustituto de O'Donnell, Lou Levy. Según Groucho, Levy era un cantante de Brooklyn que "tenía una maravillosa voz"¹³¹. Además, siempre según Groucho, en esa época las voces de los Marx estaban sufriendo los cambios propios de su edad y comenzaron a "introducir algo de comedia en el número"¹³² para compensar sus limitaciones vocales. En cualquier caso, no hemos podido encontrar ninguna referencia biográfica sobre Lou Levy ni tampoco sobre Mabel O'Donnell. Después de trabajar con los Marx, ambos desaparecieron del mundo del espectáculo sin dejar rastro.

Los comienzos de *Los cuatro ruiseñores* no fueron demasiado fáciles. Los Marx se vieron obligados a actuar en tugurios de toda América, antes de conseguir su primer triunfo, en el Teatro Palace, en 1915. Durante ese tiempo, Minnie aprendió a desenvolverse en el negocio del espectáculo y no dudó en aumentar el grupo para satisfacer las demandas de los empresarios, y también para elevar el caché del número. En febrero de 1910, Los cuatro ruiseñores pasan a denominarse *Las seis mascotas*, con la incorporación de la tía Hannah Schickler y de la propia Minnie. Ese mismo año, Minnie toma la decisión de trasladar la compañía a Chicago, una ciudad donde las obras de poca calidad artística disfrutaban de mayores posibilidades al no tener que competir con la profesionalizada escena neoyorquina.

¹²⁹ De nuevo las fechas no coinciden: Gehring sitúa la incorporación de Harpo al grupo *Los tres ruiseñores* a mediados de 1908. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 16.

¹³⁰ *Ídem*.

¹³¹ Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 68.

¹³² ARCE, Hector: *Groucho*. Perigee Books. Nueva York, 1979. Pág. 67.

6.- Chicago

Chicago era el principal centro de vodevil que había fuera de Nueva York

Simon Louvish¹³³

El Chicago de los años 10 poseía una floreciente vida literaria y teatral acorde con los nuevos tiempos. Era una ciudad muy atractiva para desarrollar una carrera artística y muchos músicos y actores se instalaba allí. Grandes músicos de jazz nacidos en Nueva Orleans como Joe King Oliver o el propio Louis Armstrong también probarían suerte en Chicago, la ciudad en la cual los estudios cinematográficos Essanay tenían su base de operaciones. Minnie sabía muy bien lo que hacía. Su habilidad para manejar los entresijos del mundo del espectáculo se perfeccionaba día a día. En este sentido, para obtener una mayor respetabilidad y publicitar mejor el negocio familiar se cambió el apellido, transformándolo en Minnie "Palmer". Palmer era una famosa cantante y actriz que existía realmente y que había nacido en 1860, cuatro años antes que Minnie. Muchos empresarios habían oído hablar de "Minnie Palmer", lo cual facilitó sustancialmente la difusión del número de los hermanos Marx¹³⁴.

El negocio no iba del todo mal. En 1912, los Marx compraron una casa, en la que vivirían hasta 1917, cuya hipoteca ascendía hasta la nada despreciable cantidad de 20.000 dólares de la época. La vivienda estaba situada en el número 4512 del Grand Boulevard (actualmente el 4512 de S. King Dr.). Esta adquisición parece mostrarnos la gran seguridad que tenía Minnie en la calidad artística de sus hijos y en el triunfo de su espectáculo. Antes de esta compra, entre 1909 y 1912, la familia había vivido de alquiler en una propiedad situada en el número 4696 de la avenida Calumet¹³⁵.

A pesar de todo, la calidad artística de *Las seis mascotas* no debía de ser tan buena como Minnie pensaba. Según relata el propio Groucho, en una actuación en Jacksonville (Florida) el empresario les amenazó con no pagarles si no conseguían cantar mejor que su perro.

En la función inaugural del lunes los Marx nos encontramos cantando vigorosamente ante una multitud que imaginábamos fascinada y embelesada. Acabábamos de llegar al momento del estribillo en el que entonamos el gran acorde, el acorde que remataba la

¹³³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 76.

¹³⁴ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 20.

¹³⁵ "Locations" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm> [Último acceso: 5/02/2011].

canción con un estampido, cuando oímos un ruido tremendo como el que podría haber hecho un toro salvaje, pero que resultó ser el empresario, corriendo por el pasillo, agitando los brazos, la cabeza y las manos y gritando: “¡Parad! ¡Parad, os digo! Es horrible. Eh, chicos, ¿y a eso le llamáis cantar? Es horrible. Lo peor que he oído en mi vida. Mi perro sabe cantar mejor. Ahora vais a volver al principio y hacerlo otra vez, y hacedlo bien o no os daré ni un centavo de mi dinero, ni un centavo”¹³⁶.

Groucho, en un artículo periodístico, nos confirma que ya desde los inicios, cuando todavía eran *Los tres ruiseñores*, el número familiar era de segunda categoría, lo cual demuestra que la mudanza a Chicago tenía su razón de ser.

Ahora sé, como entonces empezaba a sospechar, que Los Tres Ruiseñores no eran muy buenos. En cualquier caso, los empresarios parecían estar de acuerdo en que nuestro sitio no estaba en los programas principales que se ofrecían cada día en los teatros de variedades más importantes. Estábamos en el grupo de los principiantes o artistas de segunda categoría –o ambas cosas- que actuaban cuatro veces al día en los programas de relleno que mantenían los teatros en marcha desde la una hasta las once de la noche¹³⁷.

Por otra parte, en lo referente al contenido artístico, *Las Seis Mascotas* perfilaron un espectáculo que incluía canciones, bailes y números humorísticos¹³⁸.

Groucho, en el mismo artículo referido, indica que los números de *Las Seis Mascotas* se alternaban con rollos de películas e incluso obras interpretadas por un piano mecánico. Tal y como estudiaremos en el siguiente capítulo, los espectáculos de *vaudeville* se construían combinando números cómicos, canciones, bailes, acrobacias e incluso alguna bobina cinematográfica, que se sucedían sin ninguna continuidad aparente. Estos números se ordenaban según su calidad artística y, en función de las afirmaciones de Groucho, podemos deducir que en ese momento los Marx todavía no habían conseguido desarrollar todo su potencial debido al lugar secundario que ocupaban en los programas de *vaudeville*.

Solíamos actuar durante los momentos muertos en esos carteles de continuos de vodevil. (...) Nunca olvidaré el momento en el que cantamos un acompañamiento para una película de lucha¹³⁹.

¹³⁶ MARX, Groucho: “Saliendo de la esclavitud”. New York Times, 10 de junio de 1928. Publicado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 54.

¹³⁷ MARX, Groucho: “Los malos tiempos son buenos recuerdos.” The Saturday Evening Post. 29 de agosto de 1931. Publicado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 69.

¹³⁸ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 16.

¹³⁹ Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 74.

De la misma forma que Harpo había acompañado canciones ilustradas, *Las seis mascotas* también cantaron durante la proyección de una película de boxeo, un “género” bastante frecuente en los teatros de *vaudeville*. No sólo sabemos que acompañaron la película, sino que también conocemos cuál fue la canción que interpretaron durante esa proyección: *How'd you like to be my sweetheart*. Una vez más, el desastre fue absoluto. Tal vez, el título de la canción, “¿Te gustaría ser mi chica?”, así como el contenido de la letra, no se adecuaban correctamente a las imágenes cinematográficas, mucho más violentas y menos amorosas¹⁴⁰. Al igual que los comienzos de Harpo en el *nickelodeon*, no siempre era una buena idea mantenerse dentro un único repertorio.

Sin embargo, una noche los Marx consiguieron dejar atrás su condición de aficionados. Estaban actuando en una ciudad indeterminada (Nagacdoches, Marshall o incluso Ada) del estado de Texas (o de Oklahoma, según otras fuentes) cuando de pronto todos los espectadores salieron corriendo para ver cómo una mula, que se había escapado, deambulaba por las calles. Los Marx se sintieron muy heridos en su orgullo porque su público había preferido un espectáculo mucho más rupestre que el suyo. Cuando, al cabo de un buen rato los espectadores volvieron a la sala, los Marx desplegaron, a modo de venganza, toda una serie de sarcásticas ocurrencias improvisadas que hacían referencia a las dudosas cualidades de la ciudad en la que actuaban. Los números cantados habían dejado paso a un humor hablado muy ácido que, lejos de provocar la ira de los conciudadanos, les proporcionó un gran y sonoro éxito. A pesar de todo, conociendo a los Marx, esta anécdota podría ser completamente falsa. Los esfuerzos realizados por investigadores como Paul Wesolowski o Michael P. Cahill entre otros no han conseguido nunca encontrar pruebas suficientes para documentar este hecho.

De cualquier forma, existen otros documentos que confirman este desplazamiento de los Marx desde un espectáculo cantado hacia la comedia verbal. En este sentido, una reseña de 1908, publicada en la revista *Variety*, sobre el estreno de *Los cuatro ruiseñores* en el Henderson's de Coney Island), señalaba que los Marx deberían hablar menos y cantar más.

Los chicos, sin embargo, pierden bastante tiempo explotando diálogos y frases cómicas poco efectivos. La charla está lejos de ser graciosa y alarga innecesariamente el número.

¹⁴⁰ MARX, Groucho: “Los malos tiempos son buenos recuerdos.” *The Saturday Evening Post*. 29 de agosto de 1931. Publicado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda!* y otras historias inauditas. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 71.

La mayor parte debería abandonarse, y los momentos así ahorrados, dedicarse al canto¹⁴¹.

Esta crítica demuestra la preferencia de los espectadores por los números cantados, pero también que las frases cómicas debían de ser de gran calidad e ingenio para ser aceptadas por el público. Por lo tanto, en torno a 1908 los Marx inician un cambio en la concepción de su espectáculo dando una mayor importancia a las partes habladas, en detrimento de los números musicales que, de esta forma, adquieren una función menos importante consistente en separar, o puntuar ocasionalmente, los números hablados. Y esta la estética expresiva que llevaron hasta sus películas.

Así, los Marx dejaron de ser considerados como un cuarteto vocal para convertirse en cómicos. Una década después, tras una carrera un tanto irregular, el humor de los Marx había triunfado en los circuitos del *vaudeville* y los llevaría hasta Broadway. En esos años, Groucho descubrirá que el público de los musicales tenía una menor capacidad que el de los teatros de *vaudeville* para comprender su humor. Así lo refleja en un artículo publicado en el New York Times en 1929.

En serio, no llevaba ni diez minutos actuando en el Palace cuando me di cuenta de una cosa sobre el público de vodevil. Comprenden los chistes mucho mejor antes que el público de las comedias musicales. Se ríen mucho antes. Y también dejan de reírse mucho antes¹⁴².

También observé que los integrantes de los números y el director de la orquesta siguen tomándose el pelo mutuamente con las mismas frases improvisadas que se han ensayado cuidadosamente tres horas antes de la función¹⁴³.

De esta forma, Groucho pone en evidencia las diferencias puntuales entre los diversos espectáculos y los diversos tipos de público. El humor anárquico y sarcástico de los Marx no parecía ser el más adecuado para las refinadas audiencias del teatro musical neoyorquino.

Por otra parte, Chico fue el último en unirse a compañía de Minie Palmer-Marx. Tras haber abandonado la familia, Chico había encontrado un trabajo en la editorial musical *Shapiro, Bernstein & Co.* Sin embargo, esta ocupación no le satisfacía y, tal vez animado por el éxito de sus hermanos, decidió probar suerte

¹⁴¹ Cita sin identificar publicada en *Variety* en 1908. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 76.

¹⁴² MARX, Groucho: "El regreso de los cuatro chalados prodigios". *New York Times*. 21 de abril de 1929. Publicado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 65.

¹⁴³ *Ídem*.

en el *vaudeville*, formando un dúo con Arthur Gordon en el que ya podemos encontrar su marcado acento italiano.

Leo [Chico], que había pasado bastante de los veinte, nunca fue un posible ruiseñor. Educado en los bares y sales de billar donde podía jugar a gusto empezó, en algún momento de aquella época, a adoptar el acento italiano que, como dice la leyenda, tomó prestado de su barbero. (...) Gordoni y Marx salieron a los caminos con un número de piano y canciones adornado con estallidos de obscenidades étnicas (...) ¹⁴⁴.

Pero el dúo con Gordon no consiguió encontrar un hueco entre la fuerte competencia y, poco después, Chico formaría, también sin ningún éxito aparente, un nuevo tándem artístico con Lou Shean, el hijo de la tía Hannah y por tanto primo carnal de Chico y del resto de sus hermanos. Tras sus experiencias fallidas con Gordon y Shean, Chico decidió volver al núcleo familiar, reencontrándose con sus hermanos en 1912 y aportando una valiosa experiencia adquirida durante sus años fuera de casa. No sólo se había convertido en un jugador empedernido, sino que también en un pianista original, por cuanto basaba sus números en la gestualidad más que en la música, y había logrado un acento italiano que había perfeccionado durante su etapa con Arthur Gordon.

Todas las piezas comenzaban a encajar, y los hermanos Marx estaban definiendo su peculiar estilo, el estilo por el que los conocemos y que ha llegado a nosotros a través de sus películas, un estilo en el que la música ocupaba una posición privilegiada.

7.- Comedias musicales: del *vaudeville* a Broadway

A finales de 1910, los Marx dejan de ser *Las Seis Mascotas* para convertirse en los *3 Marx Bros. & Co.* Groucho acababa de cumplir 20 años pero, al igual que sus hermanos Chico y Harpo con 23 y 22 años respectivamente, había alcanzado una notable experiencia que le permitía desenvolverse cómodamente por los más variados escenarios de toda Norteamérica. Así, Minnie y Hannah comenzaron a pasar a un discreto segundo plano ante el ascenso irrefrenable de los jóvenes veinteañeros.

¹⁴⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 78.

7.1.-*Fun in Hi Skule*

En ese mismo año, la compañía estrena *Fun In Hi Skule*, la que se convertiría en uno de sus grandes éxitos. Poco después del estreno, cuando Chico se incorpora al grupo en 1912, la compañía pasa a denominarse *4 Marx Bros. & Co.* *Fun In Hi Skule*, como su nombre indica, discurría alegremente en un ambiente escolar, y alternaba números cómicos y *sketches* musicales. Para Wes Gehring, esta obra supuso un punto de inflexión en la carrera de los Marx. No sólo se orientaron decididamente hacia la comedia, sino que también comenzaron a adquirir los rasgos que caracterizarían posteriormente a sus personajes cinematográficos. En primer lugar, lo más importante de *Fun In Hi Skule* era su sentido cómico, dirigido hacia una comedia verbal que dejaba atrás el carácter meramente musical de las canciones.

En primer lugar, el énfasis del número estaba en la comedia. Y este primer uso de material "*Peasie Weasie*", un estilo de canción cómica popular en aquella época (basado en el juego de palabras) en el *vaudeville* y el *burlesque*, presagiaba la comedia *slapstick* de verborrea incesante que estaría presente más adelante en las obras de madurez del grupo¹⁴⁵.

Por otra parte, el personaje interpretado por Groucho era un viejo bigotudo que anticipaba el carácter grosero propio del personaje que le hará mundialmente famoso en sus películas.

En segundo lugar, el profesor interpretado por Groucho era un anciano bigotudo, que anticipaba el básicamente viejo verde que por lo general interpretaría en el futuro¹⁴⁶.

Además, Harpo, que todavía hablaba y cantaba sobre el escenario, estaba disfrazado con una peluca roja y, ocasionalmente, interpretaba algún que otro sólo de arpa.

En tercer lugar, aunque el paleta de peluca roja interpretado por Harpo todavía hablaba, tanto su aspecto como su manera de actuar eran distintos a todo lo demás y resultaban chocantes, y también anticipaban su posterior personaje cómico. Finalmente, Harpo introdujo su arpa en este número¹⁴⁷.

Por último, la sátira sobre el sistema educativo de *Fun in Hi Skule* supone un anticipo de la comedia anárquica, propia de sus mejores films (y especialmente de *Horse Feathers*), que utiliza como blanco de sus sátiras a las instituciones más respetables.

¹⁴⁵ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 18.

¹⁴⁶ *Ídem*.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

En cuarto lugar, la caricaturesca sátira de la educación en *Fun in Skule* es un primitivo primo hermano de lo mejor que hacen las películas posteriores de los hermanos Marx: llevar la comedia anárquica a escenarios institucionales que solían ser rígidos¹⁴⁸.

Por otra parte, Gehring hace referencia al material denominado "*Peasie Weasie*". *Peasie Weasie* es, en realidad, el título de una canción escrita por Charlie Van que los Marx interpretaban al final de dos de sus obras: *Fun In Hi Skule* y su secuela *Mr. Green's Reception*. *Peasie Weasie* alcanzó una notoria fama y su peculiar estilo, basado en los juegos de palabras, se convirtió en un sello característico de las canciones cómicas propias del *vaudeville* y del *burlesque* y, por supuesto, del humor absurdo de los hermanos Marx¹⁴⁹.

Harpo, en su autobiografía, se refiere al éxito infalible que lograban con esta canción.

(...) cogimos las mandolinas y empezamos con "Peasie Weasie". Nunca nos habíamos divertido tanto ni habíamos recibido una ovación semejante. Salimos a saludar siete veces y no hubo necesidad de que nadie cantase "Dixie"¹⁵⁰.

Pero, no sólo Groucho y Harpo habían encontrado a sus personajes en *Fun in Hi Skule*. Cuando Chico se incorpora a la troupe su personaje también estará muy bien definido: un apostador nato, con acento italiano, que toca el piano disparando a las teclas con su "toque pistolero" (*shooting the keys*). Pero Chico no sólo aportó su personaje, sino también su personalidad y entusiasmo, convirtiéndose en el líder y el alma del grupo.

Desde el momento en el que se sentó para realizar su primer número pianístico, *Fun in Hi Skule* se convirtió en su show... Chico no sólo era la estrella principal, sino también el alma de la compañía. No importaba que los chistes no hicieran gracia o que el cuarteto cantase mal, Chico estaba siempre allí para agitar al público y hacerlo reír a carcajadas¹⁵¹.

7.2.- *Mr. Green's Reception*

En 1912 los Marx estrenan *Mr. Green's Reception*, una secuela creada a partir del gran éxito de *Fun in Hi Skule*. La obra, ambientada en la misma escuela diez años después de la historia original, estaba escrita para resaltar el personaje interpretado por Groucho. *Mr. Green's Reception* se presentó en los teatros pertenecientes al circuito *Pantages* con el que los Marx habían firmado un

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ "Mr Green's Reception". Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/peasie.htm> [Último acceso: 7/01/2011].

¹⁵⁰ MARX, Harpo: *¡Harpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 96.

¹⁵¹ CRICHTON, Kyle: *The Marx Brothers*. Doubleday & Company. Garden City, New York, 1950. Pág. 108. Citado en: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 21.

contrato que les mantuvo nueve meses de gira. La *Kazoo Gazette* del 12 de enero de 1913 calificó a esta nueva obra como una “*extravaganza*”.

Si hay algún estilo de representación que no aparezca en la revista de bellezas de los Cuatro Hermanos Marx en “La recepción del señor Green”, aún está por descubrir. Farsa, comedia musical y vodevil ha contribuido a formar este espectáculo (...) Se desarrolla al estilo de la comedia musical, pero en realidad es un gran espectáculo de vodevil con un encantador conjunto de jovencitas¹⁵².

Dejando a un lado a las bellas jovencitas, la crónica de la *Kazoo Gazette* nos revela muchos detalles sobre las diferentes categorías musicales existentes en la época. Señalada como una “*extravaganza*”, se desarrolla “al estilo de la comedia musical” pero, en realidad “es un gran espectáculo de vodevil”. De alguna forma, la *Kazoo Gazette* está poniendo de relieve lo peculiar del mundo de los hermanos Marx, así como la conexión estilística con los espectáculos populares anteriores al cine. Además, la combinación del humor verbal de Groucho, con los números musicales de los tres hermanos y con el acento italiano barriobajero de Chico convertían a *Mr. Green's Reception* en un popurrí de elementos artísticos cuya mejor definición parecía ser la de “*extravaganza*”. En cualquier caso, estudiaremos más profundamente estas conexiones con el sustrato popular cuando abordemos los capítulos correspondientes al *vaudeville* y a la comedia musical.

Volviendo a la reseña periodística, podemos constatar otras peculiaridades de la obra, referidas a los números musicales¹⁵³.

(...) El número de arpa que toca Arthur Marx es una carta de triunfo. No es sólo un intérprete muy bueno de este instrumento, sino que introduce toques cómicos. Merece la pena verlo y oírlo, especialmente el modo en que hipnotiza a los miembros de la compañía para que hagan todo tipo de movimientos extraños al son de su instrumento¹⁵⁴.

Así, los números musicales que más parecían llamar la atención eran los solos de Harpo. La crónica hace referencia, además, a la importancia del contenido visual en las interpretaciones musicales. En este sentido, el número de Harpo “hipnotiza a los miembros de la compañía” que realizan unas extrañas coreografías al

¹⁵² Cita sin identificar publicada en la *Kazoo Gazette* el 12 de enero de 1913. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 92.

¹⁵³ La cita de Louvish genera confusión por cuanto se refiere tanto a la reseña de la *Kazoo Gazette* del 12 de enero de 1913 como a la *Kalamazoo Gazette* del día 13 del mismo mes como si fueran una única reseña.

¹⁵⁴ Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 93 y 94.

compás de la música. Por otra parte, los Marx presentan un número musical en grupo en el que cantan y tocan el piano.

Tres de los hermanos Marx hacen un rápido número de canto y piano que gusta muchísimo. Dos de ellos tocan el piano, solos y a dúo, nada de cosas serias sino pura comedia grotesca del día a día que hace reír a carcajadas al público¹⁵⁵.

Suponemos que los dos hermanos que tocan el piano son Chico y Harpo. El autor de la reseña considera que los Marx no tocan “cosas serias” sino que, más bien, su música se puede clasificar como cómica, por cuanto hace “reír a carcajadas al público.” Lo que el crítico parece querer decir, es que los números musicales de los Marx no estaban pensados para que los espectadores escuchasen atentamente la música como si estuvieran en un concierto, sino que la música era una excusa más para provocar la carcajada mediante una planificación gestual apropiada, o a través de la parodia de otras músicas.

7.3.-Home Again

En 1914, el tío Al Shean les dará una buena noticia a los Marx: el dúo que formaba con Ed Gallagher se ha separado temporalmente y ahora tiene tiempo para escribir una obra pensada exclusivamente para sus sobrinos que se titularía *Home Again* y que se convertiría en el primer gran éxito comercial y de crítica de los Marx. En *Home Again*, estrenada en 1914 en el Lincoln Hippodrome de Chicago, los rasgos esenciales del estilo Marx, y la caracterización de los personajes que interpretan, ya están casi completamente definidos. Groucho se presenta como un señor mayor con bigote y acento alemán mientras que Chico y Harpo interpretan a dos ladrones que se inmiscuyen en una fiesta privada. Groucho abandonaría repentinamente el acento alemán de su personaje a raíz del hundimiento del *Luisitania*, por parte de un submarino alemán durante la Primera Guerra Mundial, adoptando además un carácter menos bonachón y más corrosivo.

Los hermanos Marx fueron modificando la obra sobre la marcha, en función de la respuesta que obtenían del público. Si un *sketch* no funcionaba era mejorado o reemplazado por otro hasta que conseguían hacer reír a todos los espectadores. Esta práctica se convertiría en algo habitual en los futuros estrenos teatrales, así como en sus primeras películas¹⁵⁶.

¹⁵⁵ *Ídem.*

¹⁵⁶ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 2.

Uno de los hechos más decisivos acaecidos durante las representaciones de *Home Again* es que Harpo se quedó mudo. Son varias las explicaciones que hacen referencia a la pérdida de la voz de Harpo. La más divertida y anárquica, a la vez que la menos creíble, es la que relata Groucho en el semanario *This Week*, según la cual, tras una discusión con un empresario que les reclamaba una multa por haber fumado en el teatro, los hermanos Marx se negaron a actuar. El empresario, finalmente cedió al chantaje pero les pagó todo su salario en monedas de un centavo que no pudieron llegar contar porque, de esa forma, habrían perdido el tren que les llevaba hasta su próxima actuación. Mientras salían de la estación, Harpo mostró su descontento gritando a pleno pulmón, deseando la peor fortuna para el empresario y su teatro: “Adiós, Mr. Wells. ¡Y espero que su piojoso teatro se queme hasta los cimientos!”¹⁵⁷. Al día siguiente, los Marx se enteraron de que el teatro de Wells se había quemado por completo. A partir de ese momento, nunca más dejaron hablar a Harpo porque "su conversación era demasiado peligrosa"¹⁵⁸.

Pero al margen de las ocurrencias de Groucho, la razón más probable de la pérdida de voz de Harpo, es la que nos indica Wes Gehring. Al Shean, al escribir *Home Again* olvidó por completo el personaje interpretado por su sobrino quien, de esta forma, no tenía ni una sola palabra que llevarse a la boca. Para evitar quedarse fuera de la obra, Shean inventó un personaje que sólo se expresaba a través de la mímica y que, como no tenía que perder el tiempo hablando, podía perseguir a las jovencitas por todo el escenario¹⁵⁹.

Por otra parte, el personaje interpretado por Chico está caracterizado de la forma habitual, según podemos apreciar en una reseña de *Variety* publicada el 26 de septiembre de 1914.

Leonard [Chico] Marx es un personaje italiano y su especialidad al piano, sobre el que hace cosas cómicas con manos y dedos, es una de las mejores aportaciones a la obra. Arranca carcajadas a cada momento, está a gusto y es elegante, y funciona bien todo el tiempo¹⁶⁰.

¹⁵⁷ MARX, Groucho: “Por qué no habla Harpo”. *This Week*. 12 de diciembre de 1948. Publicado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Págs. 81-84.

¹⁵⁸ *Ídem*. Esta anécdota, aparentemente ficticia, está también referida y comentada en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 102.

¹⁵⁹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 22.

¹⁶⁰ Cita sin identificar publicada en *Variety*. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 99.

El hecho de que las reseñas periodísticas sobre Chico focalicen la atención sobre lo cómico de su gestualidad confirma la importancia de esta puesta en escena, a la vez que demuestra el origen de la práctica musical que encontraremos, años más tarde, en sus películas. Por otra parte, la reseña no menciona cuáles fueron las obras que Chico tocó al piano, ni tampoco si las interpretó correctamente o no. Lo más importante de su actuación, no parecen ser las músicas elegidas, sino las “cosas cómicas” que hace con “manos y dedos” y que provocan “carcajadas a cada momento”.

Home Again se representó durante casi cuatro años, consiguiendo desbancar al mismísimo W. C. Fields en Columbus, Ohio. En 1915 los Marx consiguieron triunfar en el Palace de Nueva York y este éxito les llevaría muy pronto de regreso a casa.

8.- Groucho, Chico, Harpo, Zeppo y Gummo

En 1914, los hermanos Marx dejaron atrás sus nombres bautismales y pasaron a ser conocidos con los apodos que más tarde los harían mundialmente famosos. Según algunos autores, como Gehring o Kanfer, todo se originó en una partida de póker con el monologuista Art Fischer. Kanfer comenta que en esa época existía una tira cómica, publicada entre 1910 y 1912, inspirada en Sherlock Holmes en la que el protagonista era un mono llamado Sherlocko. La fama de este personaje motivó que muchos nombres o apodos adoptaran una “o” en su parte final¹⁶¹. Gehring encuentra, además, una estrecha relación entre el humor absurdo de los Marx y los personajes de las tiras cómicas presentados como unos divertidos antihéroes.

Esto es particularmente cierto en los hermanos Marx: su celebración de lo absurdo encaja con lo que era habitual en los divertidos antihéroes de las tiras cómicas¹⁶².

Por otra parte, Mikael Uhlin, señala que también existía una tira cómica, publicada unos años antes de que los Marx adquirieran sus famosos seudónimos, protagonizada por un personaje de rasgos simiescos llamado *Groucho the Monk*.

Según Kanfer, la partida de cartas con Art Fisher en las que los Marx encontraron sus apodos artísticos tuvo lugar en el teatro de Galesburg, Illinois, durante un descanso entre dos representaciones¹⁶³. Sin embargo, Louvish desmonta completamente esta hipótesis refiriéndose a la investigación realizada por Paul

¹⁶¹ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 77.

¹⁶² GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 23.

¹⁶³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 77.

Wesolowski para encontrar el origen de los nombres artísticos de los Marx. Según Wesolowski, los Marx podrían haber actuado en Galesburg en 1914, pero no hay ninguna referencia en la prensa de la época que confirme esta supuesta actuación. Por otra parte, no se ha podido encontrar ningún dato sobre Art Fischer y, además, la tira cómica de Sherlocko cambió su nombre en 1913 debido a las amenazas legales que Conan Doyle interpuso. De ser ciertos los hechos relatados por Kanfer y Gehring, estos deberían de haber tenido lugar un par de años antes, durante la gira de los Marx con la obra *Mr. Green's Reception*¹⁶⁴.

En cualquier caso, Julius Marx se convirtió en Groucho añadiendo una "o" a la palabra inglesa "grouch," equivalente a "malhumorado" o "refunfuñón." Leonard, por su parte, tomó su sobrenombre debido a su fama como perseguidor de jovencitas, siendo conocido como "Chicko". Por otra parte, el apodo "Harpo" provenía de la gran afición del intérprete mudo al arpa ("harp", en inglés), mientras que "Gummo" estaba relacionado con el material con el que se fabricaban unas katuskas de goma que Milton se ponían en cuanto comenzaba a llover¹⁶⁵.

Gehring afirma que "Chicko" acabó convirtiéndose en "Chico" debido a un error tipográfico, mientras que Herbert Marx (Zeppo) no tendría su sobrenombre artístico hasta algún tiempo después, debido a que todavía no formaba parte de la compañía y no participó en esa decisiva partida de póker¹⁶⁶.

9.- Los Marx compran una granja

Con la Primera Guerra Mundial en su fase decisiva, los hermanos Marx compraron una granja a la que se trasladaron en 1916 para evitar ser llamados a filas. La granja, situada en Illinois, tenía 27 acres estaba y se accedía a ella a través de la *Route 45*¹⁶⁷. A pesar de que lograron su objetivo principal, librarse del ejército, nunca consiguieron rentabilizar su inversión y la abandonaron cuando la Gran Guerra ya había acabado, en 1920. Sólo Gummo, el único hermano cuyo papel en las representaciones resultaba prescindible, se había alistado en el ejército. De esta forma, Minnie había puesto en marcha un plan para conseguir que su compañía no se disolviese debido a la guerra pero también para evitar ser acusada de antipatriótica, un hándicap difícil de salvar en la

¹⁶⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 107.

¹⁶⁵ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 78.

¹⁶⁶ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 23

¹⁶⁷ "Locations" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm> [Último acceso: 8/01/2012].

Norteamérica de esos años. Además, su plan contemplaba la inclusión en las representaciones de alusiones patrióticas para evitar cualquier tipo de suspicacias. Sin embargo, Gummo debió de percibir lo innecesario de su trabajo artístico y cuando regresó del ejército decidió abandonar la compañía e introducirse en el mundo de los negocios. En un principio, creó una empresa de ropa femenina y, posteriormente, se convertiría en un agente de negocios.

Por otra parte, Chico y Groucho fueron los primeros hermanos en casarse. Chico lo hizo con Betty Carp, en marzo de 1917¹⁶⁸, y le fue infiel durante toda su vida, incluso desde los primeros días de su matrimonio. Groucho, por su parte, se casó con Ruth Johnson, una bailarina del cuerpo de baile de *Home Again*, el 4 de febrero de 1920, el mismo año en el que toda la familia volvió a instalarse en Nueva York.

La calidad artística de los Marx se había perfeccionado durante los duros años de continuas giras por toda Norteamérica. Así, Chicago y su *vaudeville* de segunda categoría, había dejado de interesarles. Ahora podían competir por los selectos escenarios neoyorquinos y no iban a renunciar a ello. En otoño de 1920, los Marx regresaron a Nueva York, el centro cultural del país. Chico y Betty lo habían hecho unas semanas antes, instalándose en la calle 55, mientras que Groucho y Ruth lo hicieron en el número 161 de la calle 79. Un tiempo después, en 1925, Groucho y su mujer se mudarían de nuevo a dos habitaciones en el 654 de la calle 161, para instalarse en 1929 en una casa situada en Little Neck, Long Island. Harpo, por su parte, se trasladaría en 1925 a un apartamento de la calle 57. El resto de la familia Marx vivirá, durante los años 20, en su hogar de la Avenida 89 y en la calle 134¹⁶⁹. La vida les sonreía, y ahora podían tener cada uno su propia casa.

10.- Camino de Broadway

Antes de regresar a casa, los Marx habían presentado, en 1918, una comedia musical que pretendía ser un trampolín para llegar a Broadway: *The Street Cinderella*. Sin embargo, la obra no tuvo el éxito esperado y los Marx tuvieron que seguir conformándose con los viejos teatros. Por otra parte, los Marx

¹⁶⁸ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 116. Aunque Louvish no precisa el día exacto, algunas fuentes sitúan el enlace el 22 de marzo. "Chronology" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm> [Último acceso: 8/01/2012].

¹⁶⁹ Para todos los datos relacionados con las viviendas de la familia Marx, se recomienda consultar: "Locations" The Marx Brothers" URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm> [Último acceso: 8/01/2012].

comenzaron a acercarse a las producciones cinematográficas que, en esas fechas, ya se habían convertido en un fenómeno de masas. En este sentido, produjeron y realizaron en 1920 la que se considera su primera película: *Humorisk*, una parodia cómica filmada cerca de Fort Lee (New Jersey). Su preestreno fue un completo fracaso y el film acabó perdido. Cinco años después, en 1925, Harpo realizaría un pequeño papel en la película muda *Too Many Kisses* (Paul Sloane, 1925) escrita por Gerald C. Duffy y John Monk Saunders y protagonizada por Richard Dix, Frances Howard y William Powell¹⁷⁰.

Pero la trayectoria artística de los Marx seguiría vinculada al teatro durante algunos años más. En 1921 estrenaron una nueva obra, *On the Mezzanine* que fue financiada por un campeón de boxeo. El gran éxito conseguido con esta obra, les permitiría presentar una secuela al año siguiente, *On the Balcony*, y les abriría definitivamente las puertas de Broadway. Estudiaremos en profundidad estas dos obras en el capítulo dedicado a la comedia musical.

11.- Los Marx de gira por Inglaterra

El éxito económico y el prestigio que W. C. Fields consiguió en sus giras por tierras inglesas, junto con la gran acogida que tuvo Charles Chaplin en su regreso a casa, animó a los Marx a viajar a la Inglaterra en el verano de 1922¹⁷¹. Los Marx zarparon el 4 de junio de 1922 y dos semanas después, el 19 del mismo mes, estrenaban en el London Coliseum su obra *On the Mezzanine*, cuyo título había sido adaptado al inglés británico como *On the Balcony*. La traducción del título original americano implicaba, tal vez, una declaración de intereses. Los Marx sabían de las peculiaridades inglesas, no sólo con el idioma, y se mostraban predispuestos a satisfacer los gustos británicos. Sin embargo, el debut de los Marx en Inglaterra, compartiendo cartel con Tommy Handley y Cecelia Loftus, fue un fracaso. Su peculiar estilo del humor respondía a la idiosincrasia norteamericana y resultaba incomprensible al otro lado del océano Atlántico. Harpo admitía que nunca habían "sido humillados así en público" en todos sus años de profesión¹⁷².

Lejos de desanimarse, los Marx reaccionaron y siete días después, el 26 de junio, decidieron retomar su obra anterior, *Home Again*, intentando, en la medida de

¹⁷⁰ "Two Many Kisses." Internet Movie Data Base. URL:

<http://www.imdb.com/title/tt0016439/> [Último acceso: 8/01/2012].

¹⁷¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 27.

¹⁷² Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 146.

sus posibilidades, adaptarla al público inglés. En el mes de julio, actuaron en el teatro Alhambra para, posteriormente, presentar su espectáculo en Manchester y Liverpool. A pesar de sus esfuerzos, la gira de los Marx por Inglaterra pasó sin pena ni gloria. Tras abandonar Gran Bretaña, se marcaron un objetivo muy concreto: retomar su carrera norteamericana para conseguir llegar a Broadway y triunfar en el mundo de la comedia musical.

12.- Broadway

Los años 20 comenzaron con la llamada Acta Volstead, conocida también como la Ley seca, promulgada el 28 de octubre de 1919. A partir de ese momento, el alcohol se convirtió en un producto ilegal y su contrabando en la forma más fácil de ganar dinero. Toda una nueva cultura surgió en torno a la prohibición. Por otra parte, tras concluir la Primera Guerra Mundial, todo símbolo comunista fue prohibido en EEUU y las huelgas fueron consideradas como maniobras bolcheviques. Los anarquistas Sacco y Vanzetti fueron sentenciados a muerte por el supuesto robo de una nómina sin que existiese ninguna prueba en su contra. Aunque las mujeres ya podían votar, la moral se estaba redefiniendo. En 1925, el profesor John Thomas Scopes fue juzgado en Dayton por enseñar la doctrina de la evolución a estudiantes de instituto. Una etapa de ferviente patriotismo se desató y el Ku Klux Klan se revitalizó, como ya había mostrado el cineasta David W. Griffith unos años antes en *The Birth of Nation*.

Pero, a pesar del anquilosamiento social, los años 20 pasaron a la historia como la década del tiempo libre, una década en la que la clase trabajadora norteamericana pudo disfrutar como nunca gracias a la tecnología que facilitaba su trabajo y al dinero que parecía fluir ininterrumpidamente por todas partes¹⁷³. En este panorama, los cómicos debían de mostrarse claramente apolíticos y ofrecer un entretenimiento distendido si querían seguir trabajando y los Marx lo hicieron. Al menos aparentemente. La prensa moderna era capaz de formar opiniones y su poder acabaría exaltando la cultura popular.

12.1.- El *vaudeville* de los Shubert

Tras el sonoro fracaso en Inglaterra, los hermanos Marx regresaron a casa el 29 de julio de 1922. Tenían un contrato con E. F. Albee para actuar en el circuito de *vaudeville* Keith-Albee. Sin embargo, el éxito no fue el esperado y una serie de

¹⁷³ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 36.

diferencias con el empresario provocaron la ruptura del contrato. Los Marx, muy seguros del éxito de sus propuestas artísticas habían provocado la ira de E. F. Albee, el empresario más poderoso de los circuitos de *vaudeville* de su época. Tras finalizar prematuramente el contrato, los Marx comenzaron a ser plenamente conscientes del poder de Albee. A partir de ese momento, nadie en el mundo del *vaudeville* de primera línea quería o podía contratar a los hermanos Marx. Desesperados, sólo consiguen un contrato para el circuito de segunda categoría de los hermanos Shubert, en lo que se convertiría en una experiencia completamente frustrante.

Por otra parte, los espectáculos de *vaudeville* comenzaron su declive, engullidos por el ascenso imparable del cine como medio de comunicación de masas¹⁷⁴. Un triunfo clamoroso hubiese permitido a los Marx escapar de los viejos teatros y llegar a Broadway, pero en el circuito de los Shubert el éxito no parecía ser posible. Los Marx estaban desmoralizados y, aparentemente, en un callejón sin salida. Groucho era plenamente consciente de esta situación y sabía que cuando no se puede vencer al enemigo es necesario aliarse con él. Así, en una entrevista, publicada en el Hartford Daily Courant el 22 de noviembre de 1922, señalaba que los Marx estaban pensando probar fortuna en el cine.

Estamos planeando convertirnos en actores de cine, comediantes, estrellas o como lo quieran llamar –dijo Groucho–. Una gran compañía nos ha hecho pruebas, que han resultado ser satisfactorias¹⁷⁵.

El sueño de vivir en Hollywood, llevando una vida holgada y confortable, ya estaba presente en el Groucho de 1922.

Cuando acabemos este compromiso volveremos al Este, a organizar un gran espectáculo. Después nos encontrarán viviendo en Hollywood con un número de teléfono privado, un par de perro con pedigrí y dos o tres direcciones distintas¹⁷⁶.

Sin embargo, en esas fechas la situación de los Marx se encontraba en el límite del fracaso. En la misma entrevista, Chico reconoce que habían caído muy bajo y que no tenían "nada con lo que empezar"¹⁷⁷. Aún así, comenzaron con algo.

¹⁷⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 121.

¹⁷⁵ Cita sin identificar publicada en el Hartford Daily Courant el 22 de noviembre de 1922. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 147.

¹⁷⁶ *Ídem*.

¹⁷⁷ *Ídem*.

12.2.-Una partida de cartas decisiva. *I'll Say She Is*.

La afición enfermiza al juego de Chico le llevó, a través de una partida de cartas, hasta el productor de Broadway Joseph Gaites. Gaites conocía a alguien que estaba dispuesto a financiar una obra si aceptaban que su novia actuase en ella¹⁷⁸. Ese 'alguien' era Herman Broody, un empresario de Nueva Jersey que estaba buscando una comedia musical para poder ofrecer a su chica la oportunidad de demostrar sus cualidades artísticas.

En realidad la cuenta bancaria de Gates no era suya. Había encontrado un ángel, un fabricante de galletas de Hackensack, Nueva Jersey, de nombre Herman Broody. Broody le había prometido a su novia llevarla al escenario. Tenía el escenario para su chica, pero no tenía espectáculo. Fue a ver a Gates y le dio la pasta para montar una producción¹⁷⁹.

Según Wes Gehring, por el contrario, el nombre del empresario era James Beury y, en lugar de una fábrica de galletas, poseía una mina de carbón en Pennsylvania. Una vez más, suponiendo que una de las dos versiones sea la correcta, resulta imposible precisar dilucidar cuál es¹⁸⁰. En cualquier caso, la obra financiada con el dinero del empresario será *I'll Say She Is*, una comedia musical escrita por Will B. Johnstone y Tom Johnstone que tenía todos los ingredientes necesarios para convertirse en un gran éxito. Sin embargo, lo más difícil fue encontrar una fecha de estreno. A esas alturas de la temporada sólo quedaban disponibles las semanas veraniegas, los días en los que hay menos afluencia de espectadores. Pese a todo, *I'll Say She Is* fue todo un éxito desde el día de su estreno en Filadelfia, el 4 de junio de 1923. A pesar de la fría acogida que tuvo la obra en Boston y Washington, el éxito conseguido en Filadelfia llevó a los Marx a Broadway un año después.

El 19 de mayo de 1924, los Marx debutan, por fin, en Broadway con *I'll Say She Is*, una comedia musical que había nacido, pues, gracias a la afición enfermiza de Chico por el juego. La obra fue muy bien acogida, como lo atestigua la excelente crítica publicada en el Public Ledger de Filadelfia, el 5 de junio de 1924, quince días después del estreno.

¹⁷⁸ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 131-132.

¹⁷⁹ *Ídem*.

¹⁸⁰ "Gaites had a potential financial backer in James Beury, a wealthy Pennsylvania coal-mine owner. Beury had recently purchased Philadelphia's Walnut Street Theatre and was eager to back a show which would feature his girlfriend". GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 28. Nótese también la diferente grafía del apellido del productor: "Gates" para Harpo y "Gaites" para Gehring.

I'll Say She Is tiene todo lo necesario para ser un gran éxito, un éxito que logrará con ayuda del jazz y muchos bailes y chicas bonitas (...) ¹⁸¹.

Miles Kruger, el crítico del *Public Ledger*, relaciona el éxito de la obra con la presencia de chicas bonitas, muchos bailes y música jazz. La combinación de esos tres elementos parece infalible. Sin embargo, debemos aclarar que el significado de “jazz” en la época, al menos para la audiencia blanca, tenía que ver más con un estilo sincopado, más cercano a lo que hoy denominamos comedia musical que a un tipo de música procedente de la tradición afroamericana. Podemos encontrar un ejemplo similar en la película *El cantor de Jazz (The Jazz Singer)*. Alan Crosland, 1927), estrenada dos años después, donde Al Jolson interpreta canciones cuyos alegres ritmos, aunque recuerdan ligeramente al *ragtime*, no encajan en lo que hoy denominaríamos música “jazz”, tal y como el título de la película nos indica.

Louvish sintetiza perfectamente lo que significó el regreso triunfal de los Marx a Nueva York. Según él, los Marx, habían superado al caduco *vaudeville*, ofreciendo a sus obras una dignidad artística propia del distinguido público de la comedia musical de Broadway.

Con fuerza huracanada, estaban barriendo el tosco mundo de los artistas de vodevil hacia el escenario ‘legítimo’, permitiendo a la clase más alta divertirse con lo que encantaba a los públicos de la clase más baja desde mediados del siglo XIX ¹⁸².

En este mismo sentido, el escritor y crítico teatral Alexander Woollcot encontró en los Marx a una nueva generación de cómicos que había nacido desde la cultura popular y que estaba destinada a eliminar las fronteras entre las bellas artes y las formas populares que arrastraban el calificativo peyorativo de vulgares. Woollcot, que había descubierto a los Marx en el teatro Casino en mayo de 1924, pertenecía a un selecto círculo de escritores que consideraban a W. C. Fields como un recuerdo del pasado y a los Marx como un prometedor presente.

Representaba un cambio sustancial en el espíritu de los tiempos, la reflexión de una generación impactada por la guerra que desdeñaba las divisiones de clase del pasado y las divisiones de la cultura entre “bellas” artes y arte “vulgar” ¹⁸³.

¹⁸¹ KRUGER, Miles: “‘I’ll Say She Is’ Has Propitious Opening.” *Philadelphia Public Ledger*. 5 de junio de 1924. *Institute of the American Musical*. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 156.

¹⁸² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 147.

¹⁸³ *Ídem*. Pág. 166.

Woollcot se convertiría en un personaje decisivo en la vida de los hermanos Marx quienes, probablemente, no habrían conseguido sin su efusiva crítica un triunfo tan apoteósico en Broadway. Además, Woollcot invitó a Harpo a unirse su selecto club de escritores conocido como *La mesa redonda del Algonquin*, según el nombre del Hotel en el cual se solían reunir. Para una persona como Harpo, que había abandonado prematuramente la escuela y cuya formación autodidacta dejaba mucho que desear, pertenecer al *Algonquin* era todo un reconocimiento de su labor artística. Entre los miembros de *Algonquin* se encontraban los columnistas Franklin Pierce Adams y Heywood Broun; los dramaturgos Marc Connelly, George S. Kaufman y Robert E. Sherwood; el cómico Robert Benchley; las escritoras Ruth Hale (esposa de Broun) y Dorothy Parker; el editor de *The New Yorker*, Harold Ross; el publicista John Peter Toohey o el crítico Alexander Woolcoott entre otros.

Sin embargo, a pesar de que Woollcot admiraba a Harpo y le consideraba, como ya hemos comentado, un abanderado de la cultura popular, no tenía demasiada buena impresión sobre la calidad de los números musicales de Harpo¹⁸⁴.

13.-. George Kaufman e Irving Berlin.

"El país tenía pan, pero quería circos
Y Broadway estaba allí para suplir la demanda"

Frederick Lewis Allen

Tras el enorme éxito de *I'll Say She Is*, los Marx consiguieron una merecida respetabilidad artística que les llevó a frecuentar los círculos teatrales e intelectuales de Nueva York. Gracias a ello, conocieron a George S. Kaufman y a Irving Berlin, dos de las personalidades más destacadas de la escena neoyorquina. En un principio, Kaufman no era muy partidario de escribir nada para los Marx porque sus personajes estaban demasiado definidos de antemano. Además, los Marx tenían fama de ser excesivamente indisciplinados y de transformar los guiones de las obras en una improvisación continua. A pesar de todo, Kaufman escribió, con la colaboración de Morrie Ryskind, una comedia musical para los Marx titulada *The Cocoanuts* cuya música corrió a cargo de Irving Berlin, un músico proveniente del Tin Pan Alley, una industria musical de la que hablaremos más adelante.

¹⁸⁴ Citado en: *Ídem*. Pág. 159.

Los Cocoanuts se estrenó en Broadway, sin reparar en gastos, el 9 de diciembre de 1925 y se representó en 377 ocasiones¹⁸⁵. El argumento de la obra gira en torno al boom inmobiliario de Florida y la especulación asociada a él. Uno de los personajes creados para la obra fue el de Mrs. Potter, una dama de la alta sociedad interpretada por Margaret Dumont en la que sería su primera colaboración con los hermanos Marx. La obra supuso un nuevo gran éxito y consolidó el trabajo de los Marx con George S. Kaufman. Poco después, el 23 de octubre de 1928, se estrenaría *Animal Crackers*, en el teatro de la calle 14, una nueva comedia musical escrita también por Kaufman para los hermanos Marx¹⁸⁶. Gilbert W. Gabriel definió la obra en pocas palabras, señalando su carácter satírico, en el más puro estilo Kaufman, que ridiculizaba a los especuladores de la época.

[*Animal Crackers*] es el espectáculo más divertido al que nunca he dedicado mis costillas doloridas. (...) Es una sátira feroz de los trepadores sociales de Long Island¹⁸⁷.

La calidad artística del texto de Kaufman contrastaba con su actitud hacia la música. Según Irving Berlin, Kaufman se mostraba contrario a su uso, hecho que provocó unas diferencias artísticas irreconciliables y el distanciamiento del tándem creativo. Según Louvish, Kaufman no sólo era "indiferente a la música, sino abiertamente hostil hacia ella"¹⁸⁸. Kaufman defendía que las canciones interrumpían el ritmo dramático a la vez que alargaban la duración de la obra, haciéndola menos digerible.

(...) las canciones bajaban el ritmo rapidísimo de las escenas de diálogo de la comedia, haciendo que el conjunto fuese demasiado largo para ser el plato ligero y espumoso que pretendía ser¹⁸⁹.

No era un problema fácil de resolver. Los Marx provenían del mundo del *vaudeville* en el que los números musicales son una parte imprescindible de un

¹⁸⁵ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 231. Según IBDB. la obra se estrenó el 8 de diciembre en el Lyric Theatre de la calle 42, para pasar al Century el 16 de mayo de 1927. "The Cocoanuts". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/show.php?id=2653> [Último acceso: 8/01/2011]. La fecha del 8 de diciembre es también la indicada por Louvish. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 185.

¹⁸⁶ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 41.

¹⁸⁷ Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 198.

¹⁸⁸ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 185.

¹⁸⁹ *Ídem*.

programa de números cómicos más o menos independientes entre sí. En este contexto, la música nunca era una interrupción, sino que se presentaba como un número más que propiciaba la variedad, otorgando un mayor dinamismo al espectáculo. Sin embargo, las obras de Kaufman pretendían ser mucho más que una sucesión de números y poseían una cuidada y meticulosa estructura dramática, cuyo ritmo fluido provenía de unos diálogos muy rápidos y chispeantes. De esta forma, un número musical, independientemente de su calidad artística, afectaba negativamente tanto a la estructura como al ritmo de las escenas habladas escritas por Kaufman.

En este sentido, Kaufman sólo se mostró dispuesto a admitir aquellas canciones cuya letra tuviese una relación directa con la escena representada en cada momento. La música de Irving Berlin para *Animal Crackers* quedó, de esta forma, reducida a sólo tres canciones. Kaufman consiguió imponer su criterio y los Marx admitieron que sus números musicales tendrían que pasar a un segundo plano. Pese a todo, siempre reclamaron una mayor presencia de la música, como una parte muy importante de sus espectáculos, aunque no todos los directores con los que trabajaron estuvieron dispuestos a considerar sus pretensiones.

14.- El cine descubre a los Marx

Antes de triunfar en Broadway, los Marx ya habían probado suerte en el cine, intentando encontrar un trabajo estable ante la decadencia y abandono que vivían los circuitos de *vaudeville*. Su primera experiencia cinematográfica, *Humorisk*, había sido un completo fracaso. Por otra parte, la oportunidad de debutar en Broadway con garantías de éxito, aplazó por unos años el desembarco de los Marx en el cine. En cualquier caso, en 1922 los medios técnicos de los que disponía el cine no eran los más adecuados para trasladar el humor verbal y sonoro de los Marx a la pantalla. El cine cómico pertenecía a aquellos actores que sabían crear un humor basado en las acrobacias visuales como es el caso de Buster Keaton. La verborrea de Groucho, base del humor de los Marx, o los números musicales no podían ser filmados todavía en condiciones óptimas.

Sin embargo, a finales de los años 20 la situación cambió radicalmente. Los hermanos Warner decidieron apostar por el sistema sonoro *Vitaphone*, el cual permitía sincronizar a la perfección la imagen con el sonido, y el cine cambió para siempre. Los rápidos avances tecnológicos en este sentido permitieron que el cine sonoro fuese una realidad comercial en los últimos años de la década. La posibilidad de filmar la música atrajo a numerosos productores deseosos de ganar mucho dinero, ofreciendo al público la fascinación de contemplar un

espectáculo audiovisual que, habitualmente, no estaba a su alcance. El cine sonoro permitió, así, exportar los musicales de Broadway por toda Norteamérica, dando a conocer, por un módico precio, a las estrellas de la comedia musical.

Los Marx no estaban dispuestos a dejar pasar esta oportunidad. Sabían que el cine representaba el futuro y que se podía ganar mucho dinero filmando películas, sin tener que arrastrarse en interminables giras por los viejos teatros de los circuitos de *vaudeville* de todo el país. Su primer proyecto cinematográfico fue la filmación de la comedia musical *The Cocoanuts*, un grabación que se realizó durante la etapa en la que los Marx estaban representando su nuevo musical, *Animal Crackers*. De esta forma, por las mañanas utilizaban el estudio Astoria de Queens para filmar los diferentes números de *The Cocoanuts*, mientras que por las tardes, en unas agotadoras jornadas de trabajo, cumplían con las representaciones de *Animal Crackers* en Broadway.

La película *Los cuatro cocos* (*The Cocoanuts*) se estrenó el 3 de mayo de 1929, apenas un año y medio después de *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland, 1927), la película considerada como el detonante del cine sonoro y que había sido presentada el 6 de octubre de 1927¹⁹⁰. Los Marx supieron reaccionar rápidamente y no dejaron escapar la oportunidad de debutar en el cine sonoro, aprovechando el éxito conseguido sobre los escenarios de Broadway. Así, comprendieron que el futuro estaba en el cine y no querían quedarse atrás. Muy pronto comenzarían la filmación de su segunda película pero antes la economía norteamericana se derrumbó por completo.

15.- El crack

1929 fue un año inolvidable para los hermanos Marx. No sólo se arruinaron tras el crack bursátil, sino que también perdieron a su madre Minnie, una pieza fundamental en sus carreras, que murió víctima de un paro cardíaco. Aunque, en realidad, no todos se arruinaron con el derrumbe bursátil. Chico no perdió ni un céntimo con porque ya lo había pulido todo antes con su desmedida afición al juego.

La Gran depresión condicionaría la vida de los norteamericanos durante más de diez años. Mientras que en los años 20 el derroche no tenía límites, la nueva década estaría marcada por un gran número de trabajadores sin empleo y por

¹⁹⁰ Se puede consultar la ficha de esta película en IMDB: "The Jazz Singer" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0018037/> [Último acceso: 8/01/2011].

una fuerte recesión que contraerían la economía de una forma dramática. De pronto, el precio de las entradas de los teatros se convirtió en un lujo sólo al alcance de las clases altas. Unos cinco mil actores fueron despedidos y numerosos teatros cerraron sus puertas, incapaces de afrontar los costes de producción de sus espectáculos.

El cine y la radio se convirtieron en la única distracción que podían permitirse los norteamericanos, ávidos de un entretenimiento escapista y terapéutico. Aunque, no todos los autores se dejaron llevar por la corriente general de un humor fácil e intrascendente. La crisis económica ofrecía una oportunidad inmejorable para criticar de una forma satírica los entresijos de un sistema político y económico que era el verdadero causante de la grave situación. En este sentido, la depresión fomentó el humor cínico de cómicos como los hermanos Marx, W. C. Fields o Mae West que se convirtieron, de esta forma, en los representantes de la modernidad, junto con las obras teatrales de George S. Kaufman.

(...) la Gran Depresión fomentaría la popularidad de la comedia cinematográfica de los años 30 con cómicos más ásperos, viejos y cínicos: cómicos como los hermanos Marx (especialmente Groucho), W. C. Fields, y Mae West. Este enfoque sofisticado contrastaba directamente con la década anterior y sus bien acogidos humoristas cinematográficos. Tanto la Era del Jazz como sus payasos fueron en general optimistas y juveniles. Por lo tanto, la depresión hizo que el estilo humorístico de los Marx fuera más “contemporáneo”¹⁹¹.

Broadway parecía tener los días contados. Sus costosas producciones no podrían sobrevivir demasiado tiempo sin dinero ni espectadores. Los hermanos Marx habían llegado a Broadway en el momento justo antes de la crisis y se convirtieron en actores cinematográficos cuando Broadway comenzaba a hacer aguas por todas partes. Así, tras la filmación de *The Cocoanuts*, los Marx trasladaron también *Animal Crackers* a la gran pantalla. El resultado fue un film mucho mejor acabado que *Los cuatro cocos*, por cuanto los últimos avances tecnológicos les permitieron un tratamiento mucho más natural de la escena.

Tras *El conflicto de los Marx* (*Animal Crackers*. Victor Heerman, 1930) los Marx decidieron abandonar Broadway para dedicarse por entero a una prometedora carrera cinematográfica. Su siguiente película, filmada a la vuelta de una nueva gira inglesa, sería *Pistoleros de agua dulce* (*Monkey Business*. Norman Z. McLeod, 1931), una obra escrita por Kaufman y Ryskind directamente para la gran pantalla, adaptando una obra teatral propia. *Monkey Business* posee el humor mordaz característico de George S. Kaufman, quien ridiculizó de una forma

¹⁹¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 48.

satírica a los entresijos de la sociedad norteamericana, tal y como sostiene Simon Louvish¹⁹².

Los Marx habían encontrado en la figura de George S. Kaufman a su *alter ego*, y viceversa. El tándem artístico formado por Kaufman y los Marx se convertirá en el máximo representante del humor satírico durante los años de la depresión. A través de la sátira y del humor absurdo, los Marx pretenden destruir las instituciones políticas y sociales como la única forma de renovación posible. Tal y como afirma Louvish, la sociedad tiende a integrar a los revolucionarios, imposibilitando de esta forma la renovación. Por eso, la única solución posible consiste en dinamitar los cimientos que perpetúan un esquema social caduco e injusto¹⁹³.

(...) en alguna parte de la historia está la idea de que la sociedad –a pesar, o incluso debido a sus situaciones absurdas- triunfará al final frente a los revolucionarios que no están, al final del día, dispuestos a destruirla, sino a unirse a ella, bajo sus propios peculiares términos¹⁹⁴.

16.- Una segunda oportunidad en Inglaterra

Antes de mudarse a California para consagrar sus vidas al cine, los Marx presentaron una nueva obra para el *vaudeville*, *La venganza de Napoleón*, y regresaron a Inglaterra, en 1930, para realizar una breve gira. *La venganza de Napoleón* era una comedia basada en *sketches* procedentes de sus obras anteriores, como la famosa escena de Napoleón, que pertenecía a *I'll Say She Is*. Durante la representación de esta obra, Groucho tuvo que ser hospitalizado, aquejado de apendicitis y Zeppo tuvo que sustituirle sobre el escenario. Sorprendentemente, nadie pareció darse cuenta del cambio, lo cual demuestra la gran profesionalidad y recursos de la familia Marx.

Antes de zarpar hacia Inglaterra, los Marx firmaron el 24 de diciembre de 1930, una vez ya instalados en el mismo barco, un contrato con la Paramount para realizar las que serían sus siguientes tres películas: *Pistoleros de agua dulce* (*Monkey Business*. Norman Z. McLeod, 1931), *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*. Norman Z. McLeod, 1932) y *Sopa de Ganso* (*Duck Soup*. Leo McCarey, 1933). El contrato estipulaba que los Marx tenían que interpretar, actuar y tomar parte en

¹⁹² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 226.

¹⁹³ *Ídem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

tres películas “con música, canciones y/o diálogo grabado sincronizadamente (...),”¹⁹⁵ pero también que su dedicación debía de ser a tiempo completo.

(...) Los Artistas (...) aceptan reservar su tiempo y atención y dedicar sus mayores talentos y habilidades a interpretar los papeles asignados a ellos por la Corporación [la Paramount] en dichas producciones y a hacer números musicales, de comedia, pantomima y baile y sus especialidades junto con el diálogo y otras cosas necesarias que las respectivas partes requieran (...)¹⁹⁶.

Tras dos semanas de viaje, el 5 de enero de 1931, los Marx actuaron en el London Palace Theatre consiguiendo por fin un gran éxito. Según Groucho, el motivo de este triunfo se debía al cine. Los ingleses conocían las dos películas que los Marx habían filmado y varios de los *sketches* que representaron en el teatro provenían de *The Cocoanuts* y de *Animal Crackers*. De hecho, antes de desembarcar en Southampton, unos periodistas subieron al barco en el que los Marx habían llegado a Inglaterra para entrevistar a Groucho, quien llegaba precedido por su fama. Kanfer comenta que un crítico del Daily Mail desafió a los espectadores a intentar mantener la cara seria durante la representación. El humor verbal de Groucho triunfó por fin en Inglaterra.

Hacían del absurdo un arte (...) [Groucho] te lanza más chistes y juegos de palabras en dos minutos que la mayoría de los cómicos osarían soltar en una hora¹⁹⁷.

17.- Los Marx se mudan a California

En 1931 los Marx se trasladan definitivamente a California, donde vivirán el resto de sus vidas, para iniciar una exitosa carrera cinematográfica. Las películas que habían filmado hasta ese momento provenían de obras teatrales y su traslación cinematográfica había respetado, a grandes rasgos, los principios escenográficos inherentes a ellas. Sin embargo, el cine ofrecía una gran cantidad de recursos dramáticos y visuales imposibles de conseguir sobre el escenario de un teatro. El cine había logrado imponerse sobre el teatro como medio de entretenimiento de masas y ello implicaba aceptar sus propias reglas, su propio lenguaje.

El primer film hollywoodiense de los Marx es también su primera película cinematográfica, a diferencia de sus dos producciones anteriores de “teatro enlatado” [obras de teatro filmadas]¹⁹⁸.

¹⁹⁵ *Ibidem*. Pág. 231.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Cita sin identificar. Citado en KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Págs. 220-221.

¹⁹⁸ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 56.

En este sentido, *Monkey Business* fue la primera película de los Marx escrita directamente para la gran pantalla, tal y como defiende Wes Gehring¹⁹⁹.

Por otra parte, el trabajo de los Marx contenía una gran cantidad de elementos improvisados noche tras noche. Sin embargo, detrás de esa aparente naturalidad se escondía un duro trabajo basado en perfeccionar día a día sus gags, reelaborando las frases o los elementos que no funcionaban correctamente. Al igual que habían hecho durante su etapa en el *vaudeville*, los Marx siguieron reutilizando en el cine algunos *sketches* pertenecientes a sus obras anteriores y que resultaban infalibles. No sólo habían sabido crear unos personajes arquetípicos, sino que además les habían dotado de un mundo propio de situaciones y de un humor satírico, tan moderno como recurrente.

Gracias a las tres películas que filmaron con la Paramount, los Marx llegaron a todos los rincones de Norteamérica, convirtiéndose en los abanderados de un humor tan absurdo como anárquico. No sólo triunfaron a nivel artístico, sino que, además, consiguieron ser reconocidos socialmente. De hecho, en 1932, con motivo del estreno de *Horse Feathers*, llegaron a ser portada de la revista *Time*, y Harpo llegó a introducirse en el selecto círculo del magnate William Randolph Hearst.

18.- La radio

El 28 de noviembre de 1932, después de estrenar *Horse Feathers*, Groucho y Chico debutaron en la radio con una serie cómica. El programa se titulaba inicialmente *Beagle, Shyster & Beagle* pero unas semanas después del estreno se vieron obligados a modificar esta denominación debido a la demanda de un abogado que se sintió aludido. Finalmente, *Flywheel, Shyster & Flywheel* estuvo en antena durante seis meses²⁰⁰.

Los primeros bocetos del guión radiofónico intentaban reunir a los tres famosos hermanos contando incluso, de una forma un tanto sorprendente, con la presencia de Harpo. Pero el humor visual de este último resultaba imposible de trasladar a las ondas por lo que finalmente fue descartado. El programa

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ Existe una traducción al castellano de los guiones de estos programas radiofónicos. BARSON, Michael (ed.): *Groucho & Chico, Abogados. Flywheel, Shyster y Flywheel, el serial radiofónico perdido de los hermanos Marx*. Fábula Tusquets Editores. Barcelona, 2006. En el prólogo del libro Michael Barson hace un recorrido por la trayectoria radiofónica de los Marx. Además, se pueden escuchar algunos de los programas originales en: "Streaming Audio Files" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/whyaduck/sounds/streaming.htm> [Último acceso: 30/01/2012].

reutilizaba viejos *sketches* cómicos de los Marx pero también fue un laboratorio de pruebas para otros de nueva creación que serían incorporados o adaptados a sus próximas películas²⁰¹. La última emisión tuvo lugar el 22 de mayo de 1933. El resultado había sido satisfactorio para ambas partes y un año después, en la primavera de 1934, Groucho y Chico volvieron a la radio mientras dirimían un enfrentamiento con la Paramount que había paralizado sus nuevos proyectos cinematográficos. Según afirma Simon Louvish, no se conserva suficiente documentación para conocer cómo era este nuevo programa. De hecho, ni siquiera sabemos cuál era su título. Gehring cree que se denominó *Marx of Time* y que pretendía ironizar sobre las últimas noticias de la semana²⁰². Sin embargo, esta nueva aventura radiofónica, emitida los domingos por la noche, no tuvo demasiado éxito y fue cancelada al cabo de siete semanas de emisión. Posteriormente, los Marx realizarían otras colaboraciones radiofónicas puntuales: Groucho y Chico aparecieron en *The Bob Hope Show* de la NBC en 1938 y un año después en *The Kellogg's Show*.

Para Groucho, la radio era el único medio de comunicación de masas que habría podido evitar la desaparición del *vaudeville*. Los *sketches* verbales, característicos del último *vaudeville*, eran muy apropiados para ser retransmitidos radiofónicamente a todos los rincones del país. Así lo explica en una entrevista publicada en el *New York World Telegram* del 10 de junio de 1938.

El cómico es una especie en vías de desaparición, y a menos que se haga algo de inmediato, los tipos graciosos se van a convertir en algo tan escaso como los pingüinos en Papeete (...). El declinar del vodevil es una de las principales razones de la escasez de cómicos. (...) [El vodevil] lleva muerto años, pero se está recuperando con la radio²⁰³.

Otros cómicos, como Eddie Cantor, también encontraron en la radio un medio de subsistencia para sobrevivir a la decadencia del *vaudeville* y a la quiebra de Broadway.

²⁰¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 65.

²⁰² *Ídem*. Pág. 71. Por otra parte, Gehring afirma que fueron ocho, y no siete, las semanas que el programa estuvo en antena.

²⁰³ MARX, Groucho: Entrevista publicada en el *New York World Telegram* el 10 de junio de 1938. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 331.

19.- *Duck Soup*

Duck Soup se estrenó el 17 de noviembre de 1933. Su director, Leo McCarey conocía muy bien el mundo de la comedia porque había realizado anteriormente algunas de las mejores películas de Laurel y Hardy y de W. C. Fields. En este sentido, resulta innegable la influencia de otras películas realizadas por el propio McCarey como *Million Dollar Legs*. Pero la influencia más decisiva, tal y como estudiaremos más adelante, fue el musical de Kaufman y Gershwin *Of Thee I Sing*.

A comienzos de ese año, la Paramount había atravesado una difícil situación económica que estuvo a punto de llevarle a la quiebra. Los Marx no querían que su prometedora carrera se hundiese con la Paramount y decidieron romper unilateralmente el contrato, creando su propia productora: *The Four Marx Brothers Inc*²⁰⁴. Precisamente, la primera película que querían producir era una adaptación de *Of Thee I Sing* en la que ellos mismos iban a interpretar los personajes principales²⁰⁵. Para esta nueva aventura, contaban con el apoyo de Norman McLeod, el realizador de *Horse Feathers*, con quien parecían haber trabajado muy a gusto. Pero, lamentablemente, los Marx no pudieron encontrar la financiación adecuada para llevar a cabo el proyecto y, aunque volvieron a intentarlo en otras ocasiones, nunca llegarían a filmar la obra de Kaufman y Gershwin²⁰⁶.

De vuelta con la Paramount, los Marx se vieron obligados a trabajar con un director muy exigente que se mostraba incapaz de comprender su método de trabajo. Leo McCarey no toleraba el humor de los Marx y, además, era contrario a los números musicales. En este sentido, llegó incluso a suprimir los solos de arpa y de piano característicos de Harpo y Chico, respectivamente. McCarey apostaba por un estilo marcadamente visual en el que los elementos sonoros, como la verborrea de Groucho o los números musicales, pasaban a un discreto segundo plano. Por este motivo, McCarey se mostraba partidario de los gags visuales de Harpo, en detrimento de sus hermanos²⁰⁷. De esta forma, *Duck Soup* resultó ser un producto un tanto artificial que no reflejaba convenientemente el estilo característico de los hermanos Marx. Tal vez por este motivo, la película fue el primer fracaso cinematográfico de nuestros protagonistas. Estudiaremos

²⁰⁴ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 261.

²⁰⁵ *Ídem*. Pág 262.

²⁰⁶ *Ídem*. Págs. 264-265. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 66.

²⁰⁷ BOGDANOVICH, Peter (dir): "Leo McCarey Oral History." Citado en GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 67.

con más detalle estas particularidades cuando analicemos musicalmente esta película.

Nada más concluir el rodaje de *Duck Soup*, Harpo zarpó hacia la Unión Soviética enviado por el gobierno norteamericano como embajador cultural. Fue el primer artista americano en visitar la URSS.

20.- El contrato con la Metro Goldwyn Mayer

Los malos resultados económicos obtenidos con *Sopa de ganso*, con la cual concluía el contrato de tres películas que habían firmado con la Paramount impidieron una ampliación de la colaboración de los Marx con esta productora. Una vez más, los tres hermanos se encontraban en un callejón sin salida. Al igual que las obras teatrales de Broadway, las películas necesitaban de una gran financiación para poder ser producidas con un nivel de calidad aceptable. Los Marx querían seguir trabajando en el cine pero necesitaban un nuevo inversor, una nueva productora que accediese a contratarlos respetando sus exigencias artísticas y su lenguaje expresivo. Pero cuando los Marx ya estaban resignados a abandonar el cine, una partida de *bridge* posibilitó un contrato con la Metro Goldwin Mayer a través de Irving Thalberg. De nuevo, la afición desmedida por el juego de Chico había salvado la carrera de los Marx.

Irving Thalberg (1899-1936) era un productor que había comenzado su carrera trabajando con la Universal como ejecutivo a muy corta edad. Tras su paso a la Metro, se convirtió, junto con Louis B. Mayer, en uno de las personas más poderosas de la industria cinematográfica. Tenía un gran instinto para decidir cuál era la mejor opción en cada situación, y eligió a los Marx para comenzar a producir comedias para la Metro²⁰⁸. Las ideas de Thalberg sobre el cine eran muy claras. Sólo se podía conseguir un producto de calidad si alguien con la suficiente capacidad para tomar las decisiones adecuadas, controlaba y supervisaba todo el proceso. Y ese alguien, era él²⁰⁹.

Thalberg sabía cuáles habían sido los motivos por los cuales *Duck Soup* había fracasado y les propuso a los Marx realizar una película utilizando sus efectivos métodos de trabajo, mediante los cuales podría sacar el máximo partido al estilo muy personal de los Marx.

²⁰⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 278.

²⁰⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 284.

Puedo hacer una película con vosotros que provocaría la mitad de las carcajadas que las de las Paramount, pero sería más efectiva porque el público tendría más simpatía hacia vosotros²¹⁰.

Según Gehring, la fórmula Thalberg se estructuraba a partir de un argumento creíble, construido a partir de una historia de amor que interesase a las mujeres porque el "cinismo antisocial y el carácter a veces mujeriego, a veces misógino de los cómicos de la Depresión como W. C. Fields y los hermanos Marx no les granjeaba precisamente la simpatía de la mayoría de las mujeres"²¹¹. Según Louvish, Thalberg dotó a los Marx "de un sabor angélico, sin destruir felizmente su fuerza destructiva"²¹². La primera película que los Marx filmaron con la Metro, *A Night at the Opera*, es un ejemplo fehaciente de la eficacia del método de trabajo del joven productor de la Metro Goldwyn Mayer. En cualquier caso, tal y como estudiaremos más adelante, la "fórmula Thalberg" modificó sustancialmente el estilo expresivo marxiano, afectando también a los contenidos musicales.

20.1.- *A Night at the Opera*

El proceso de creación de *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*. Sam Wood, 1935) está perfectamente documentado gracias a los archivos de la Metro Goldwin Mayer donde se conservan desde los borradores iniciales hasta el guión definitivo de la película²¹³. Un guión que fue escrito por George S. Kaufman con la colaboración de Morrie Ryskind. La combinación del estilo mordaz de Kaufman, el riguroso método de Thalberg y la inventiva anárquica de los Marx parecían ser una fórmula infalible. Sam Wood, por su parte, se encargó de la dirección. Wood era un realizador ultraconservador al que Groucho odiaba particularmente. A pesar de todo, Wood, supervisado constantemente por Thalberg, supo devolver a los Marx parte del estilo que McCarey les había arrebatado en *Duck Soup*, recuperando, además, los solos de Chico y Harpo.

Por otra parte, los hermanos Marx también recuperaron la gira teatral que realizaban antes de las filmaciones. Convencieron a Thalberg de que era

²¹⁰ *Ídem*. Pág. 285.

²¹¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 72.

²¹² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 296.

²¹³ Se puede consultar las páginas dedicadas por Louvish a explicar todo este proceso de creación en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 286 a 300.

necesario comprobar la fiabilidad de los gags cómicos antes de comenzar el rodaje. Durante esa gira, modificaron una y otra vez cada uno de los números, hasta que consiguieron la reacción esperada por parte del público.

Una noche en la ópera se estrenó, finalmente, el 15 de noviembre de 1935, devolviendo a los hermanos Marx a la senda del éxito. La colaboración con Thalberg había dado como resultado la que es considerada por muchos críticos como la mejor película de los Marx, aunque ello supuso, tal y como estudiaremos en su momento, la pérdida de una parte importante de su lenguaje expresivo musical.

20.2.-A Day at the Races

Poco tiempo después, los tres hermanos comenzarían la filmación de una nueva película, titulada *Un día en las carreras* (*A Day at the Races*), que también sería dirigida por Sam Wood y que se estrenaría el 11 de junio de 1937, convirtiéndose en la decimocuarta película más vista del año. En esta ocasión, el guión corrió a cargo de Robert Pirosh, George Seaton y George Oppenheimer entre otros. La presencia de no menos de ocho guionistas dificultó, de una forma considerable, la redacción de un borrador definitivo²¹⁴. Finalmente, los Marx tuvieron que recurrir a George S. Kaufman para que pusiera un poco de orden y efectuase los oportunos retoques. Al igual que habían hecho con *A Night at the Opera*, los Marx realizaron una extensa gira artística previa al rodaje, con no menos de 141 representaciones, para rectificar los números según su idoneidad y confeccionar de esa forma un guión definitivo.

Pero el golpe más duro que sufrieron los Marx, al poco tiempo de comenzar el rodaje, fue la inesperada muerte de Irving Thalberg, la persona que les había llevado a lo más alto de su carrera artística. Los Marx no sólo estaban compungidos por la pérdida de un amigo, sino también por lo incierto de su carrera.

(...) los Marx no estaban llorando sólo por motivos de relaciones públicas. Lo supieran o no, también se lamentaban por su futuro²¹⁵.

Precisamente, *A Day at the Races* será la película con la que concluiremos nuestro estudio sobre la música en el primer cine de los hermanos Marx. Tras su paso por

²¹⁴ Se puede consultar la ficha técnica y artística de la película en: “Un día en las carreras.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0028772/> [Último acceso: 12/01/2011].

²¹⁵ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 327.

la Paramount, el trabajo con la Metro Goldwyn Mayer supondrá un cambio sustancial en la utilización dramática y expresiva de los contenidos musicales. En este sentido, *A Night at the Opera* y *A Day at the Races* nos ofrecerán un claro ejemplo de cómo el estilo anárquico marxiano será reconducido hacia la insustancial comedia hollywoodiense. Un cambio que, como estudiaremos, afectará de una forma determinante al lenguaje expresivo musical. Pero, antes de pasar al estudio de los espectáculos *vaudeville*, queremos ofrecer, de una forma concisa, una reseña sobre la vida y la carrera artística de los Marx después de *A Day at the Races*, una información que ya no afecta directamente a nuestro trabajo.

21.- Los Marx se despiden del cine

La repentina muerte de Irving Thalberg paralizó durante tres meses el rodaje de *Un día en las carreras*. Su desaparición supuso el final de la progresión de los hermanos Marx. Aunque todavía filmarían juntos cuatro películas más, ninguna de ellas alcanzaría las cotas de calidad y de popularidad de sus films anteriores. A pesar de todo, la vida personal continuaba. Harpo aprovechó el paréntesis en el rodaje de *A Day at the Races* para casarse, el 28 de septiembre de 1936, con Susan Fleming, la estrella de la película *Million Dolar Legs*, cerrando así una etapa de 54 años de vida de soltero.

21.1.-Room Service

Poco tiempo después, en 1937, Zeppo Marx, en su papel de agente artístico, consiguió un contrato con la RKO para que sus hermanos llevaran a la pantalla la obra teatral *Room Service*, escrita por John Murray y Allan Boretz, que estaba triunfando en esos años sobre los escenarios de Broadway. Así, *El hotel de los líos* (*Room Service*), dirigida por William Seiter, es la película menos representativa del estilo personal de los Marx. La obra no había sido escrita para ellos y tuvieron que encorsetar sus personajes arquetípicos para poder salir del paso. La película se estrenó el 21 de septiembre de 1938 sin más pena que gloria.

Para Morrie Ryskind, el colaborador habitual de George S. Kaufman, *Room Service* no alcanzó el éxito esperado debido a lo limitado de su escenario. Aunque el público acepta, sin ningún problema, que una obra de teatro se

represente en un mismo espacio escénico, difícilmente soporta que una película discorra íntegramente en una misma habitación²¹⁶.

Por otra parte, sólo el personaje de Groucho mantiene una cierta entidad y resulta creíble. Chico interpretaba a un director de Broadway, con su peculiar acento italiano procedente de sus años en el *vaudeville*, mientras que Harpo ni siquiera tenía un papel asignado y deambulaba por el escenario esperando ser víctima de los desprecios de Groucho. Según Ryskind, *Room Service* “fue un error de cálculo agarrotado y mal acompasado que los críticos rechazaron y el público ignoró”²¹⁷.

21.2.-At the Circus

Tras la fallida experiencia con *Room Service*, los Marx intentaron reencontrarse consigo mismos y volvieron a la disciplina de la Metro Goldwin Mayer. Pero, tras la muerte de Irving Thalberg, los métodos de trabajo habían cambiado de una forma radical. Por un lado, la productora rechazó la habitual gira artística que los Marx realizaban para mejorar los guiones, y, por otra parte, ya no había una persona que supervisase todo el proceso de producción con un criterio apropiado. Ante la escasez de ideas, la Metro llegó incluso a contratar a Buster Keaton para que escribiera algunos gags visuales destinados a Harpo²¹⁸.

Una tarde en el circo (*At the Circus*. Edward Buzzell, 1939) fue estrenada el 20 de octubre de 1939 y, tal y como nos revelan las críticas de la época, fue un fracaso. La crónica de Howard Barnes para el New York Herald-Tribune afirmaba que los Marx sólo ya no tenían "casi nada de la sincronía que marcó sus grandes películas en el pasado"²¹⁹. La falta de “sincronía” descrita por Barnes es compartida por Louvish cuando afirma que es una película “más lenta” que sus predecesoras, siguiendo la costumbre de la época.

Una tarde en el circo es claramente más lenta que películas precedente, pero también lo era casi todo lo que se hizo en Hollywood en 1939. (...) Pero no hay duda de que el

²¹⁶ Ídem. Pág. 352.

²¹⁷ Cita sin identificar de Morrie Ryskind. Citado en: KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 352.

²¹⁸ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 360.

²¹⁹ Cita perteneciente a la crítica de Howard BARNES a *Una tarde en el circo*, publicada en el New York Herald Tribune el 17 de noviembre de 1939. Citada en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 320.

rápido ritmo de las grandes comedias habladas de los treinta se había vuelto mucho más lento, hasta convertirse en un majestuoso vals²²⁰.

En cierta forma, Louvish reconoce que los Marx han perdido su energía, una energía con la que, años atrás, pretendían destruir por completo a la sociedad como la única forma posible de renovarla íntegramente. El ritmo lento de finales de los años 30, ese “majestuoso vals” les había acabado atrapando, les había arrebatado su energía anárquica y ahora sólo eran unos títeres del comfortable sistema. En este mismo sentido, Joe Adamson reconoce que la comedia heroica se había acabado, sólo quedaba la desmoralización y la tristeza de Abbott y Costello.

Pero la Edad de la comedia heroica había concluido definitivamente. (...) Veinticinco años de gags brillantes, de caracterización incisiva y de comedia dinámica y subversiva habían llegado a su fin. No quedaba nada más que la desintegración, la desmoralización, el desengaño, y Abbott y Costello²²¹.

21.3.-Go West

A pesar del fracaso de *At the Circus*, la Metro Goldwin Mayer volvió a apostar por los hermanos Marx, recuperando una idea original de Irving Thalberg que, finalmente, acabó convirtiéndose en un remake de *Way Out West*, una película que Laurel y Hardy habían protagonizado en 1936. *Los hermanos Marx en el oeste (Go West)* fue escrita por Irving Brecher. En esta ocasión la Metro reconsideró la petición de los Marx y accedió a concederles la oportunidad de mejorar los gags mediante una gira en la que corrigieron las partes menos brillantes de la obra²²². En este sentido, la nueva película, dirigida también por Edward Buzzell, sufrió numerosos contratiempos y retrasos hasta que por fin se estrenó el 6 de diciembre de 1940, sin demasiado éxito. Según Stefan Kanfer, uno de los problemas de *Go West* reside en un tratamiento incorrecto de la planificación visual, lo que convierte a las rápidas escenas procedentes del *vaudeville* en una película "burlesca" de poca categoría, sin ritmo.

Lo que en escena debía parecer cómico e incoherente se echa a perder a base de primeros planos y de limitar su comicidad a gestos y muecas incoherentes mientras todo cae a trompicones desde el vodevil a una película burlesca de poca categoría²²³.

²²⁰ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 320-321.

²²¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo*. Simon and Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 349.

²²² KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Págs. 383-4.

²²³ *Ídem*. Pág. 380.

21.4.- *The Big Store*

Poco tiempo después, los Marx filmarían la que sería su última colaboración con la Metro Goldwin Mayer. *Tienda de locos (The Big Store)* fue dirigida por Chuck Riesner de una forma torpe, tal y como defiende Simon Louvish. Riesner había trabajado como cómico de *vaudeville* y había actuado en películas mudas antes de convertirse en director afable pero incompetente. Según Kanfer, los números musicales interrumpían constantemente el flujo cómico de la película.

En la anterior película de los hermanos Marx para la MGM [*The Big Store*] las canciones no fueron especialmente ágiles, pero en esta los números musicales funcionaban como un freno de emergencia en la comedia, y cuando Martin gorjeaba Tenement Symphony (Sinfonía del vecindario) la película se quedaba congelada²²⁴.

The Big Store fue estrenada el 20 de junio de 1941. A partir de ese momento, los hermanos Marx abandonaron definitivamente el cine.

22.- Los Marx después de los Marx

“...nunca volverá a haber otra Noche en la ópera.”

Groucho Marx

El 10 de abril de 1941 el Herald hacía pública la desmotivación de los Marx con el cine, afirmando que ya no realizarían más películas. Los hermanos Marx, estaban “hartos de hacer cine” y con ello se rompía “uno de los equipos cómicos más prósperos del mundo del espectáculo”²²⁵. Groucho reconocía, en una entrevista publicada el 10 de abril de 1941, que los Marx estaban estancados y ya no eran capaces de encontrar ideas nuevas. Los Marx preferían retirarse antes de seguir perpetrando más fracasos.

Cuando digo que estamos hartos de las películas –explicó Groucho, el del bigote pintado con corcho quemado- quiero decir que la gente está a punto de hartarse de nosotros. Marchándonos ahora, nos anticipamos a la demanda pública, y por un margen muy estrecho. Lo nuestro se está poniendo rancio. Igual que nosotros”²²⁶.

Por otra parte, Groucho también reconocía que había ganado suficiente dinero con las películas como para vivir holgadamente el resto de su vida. No le hacía

²²⁴ *Ídem.* Págs. 393-394.

²²⁵ “Marx Brothers, sick of Movies,” Publicado en el Herald el 10 de abril de 1941. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx.* T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 326-327.

²²⁶ *Ídem.*

falta trabajar para vivir y no quería hacer cine sólo por hacerlo. Ya no se sentía capaz de encontrar la energía necesaria para seguir filmando películas.

(...) No bebo ni juego en las carreras, y puedo permitirme retirarme ahora que estoy a tiempo –dijo Groucho-. He ahorrado dinero y ya no me divierte hacer películas. Ya no tengo esa chispa de antes. Y cuando sientes así, no es justo que la gente pague su dinero para verte²²⁷.

A partir de este momento los Marx intentarán encontrar una vida más allá de los personajes arquetípicos que les habían acompañado desde los tiempos del *vaudeville*, pero sólo Groucho fue capaz de conseguirlo.

22.1.-Chico

Chico Marx, que en 1940 se había separado de Betty, intentará conseguir dinero, principalmente para mantener su afición al juego, formando diferentes bandas de jazz, o *big bands*, junto con Lou Holtz o Ben Pollock, entre otros, como la conocida como *Chico Marx and his Ravellis*.

El musicalmente iletrado pianista salió de gira con sus Ravellis, viajaba en solitario, agitaba la batuta estrictamente en las representaciones, hacía el payaso con los teclados y malgastaba su paga semanal en cuanto la tenía en la mano²²⁸.

Su única motivación será la de sobrevivir día a día y acabará repitiendo una y otra vez sus viejos números, los números que le hicieron famoso en el *vaudeville* y en sus películas, especialmente el “toque pistolero” o *shoot the keys*. Como él mismo reconocía, no sabía en qué dirección iba.

No sé quiénes serán los músicos, sin montaremos una comedia musical o si formaremos parte del espectáculo de otros, o si acabaremos en el vodevil o en clubes nocturnos²²⁹.

Las críticas sobre los conciertos de Chico no fueron nada positivas y demuestran hasta qué punto estaba completamente perdido. Los viejos números ya no funcionaban. De hecho, una crítica publicada en *Variety* el 24 de julio de 1946 afirmaba que, a pesar de que Chico se las apañaba bien con el piano, su "actuación decepciona, probablemente porque no hay nada de la comedia asociada con él y sus dos hermanos"²³⁰. Tal y como podemos observar, Chico

²²⁷ *Ídem*.

²²⁸ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 404.

²²⁹ Entrevista con Chico Marx publicada en el *New York World Telegram* el 27 de noviembre de 1940. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 327.

²³⁰ Cita sin identificar publicada en *Variety* el 24 de julio de 1946. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001.

pretendía seguir siendo él mismo pero su personaje, sin la compañía de Groucho ni de Harpo, resultaba patético. Era evidente que los echaba de menos. Como él mismo reconocía.

Estaba allí, con otros 16 tíos, pero me sentía terriblemente solo. Cada 15 segundos pensaba que estaba escuchando a Harpo tocar su bocina de coche, y cada 15 segundos deseaba que estuviera allí²³¹.

Por otra parte, las críticas periodísticas señalan que Chico subía al escenario representando el mismo personaje arquetípico que había interpretado durante toda su carrera artística. Así, Chico iba "vestido con su traje de italiano, y naturalmente, utiliza su acento todo el tiempo"²³². Sin embargo, como reconoce la misma fuente, la mayoría de sus gags ya no funcionaban. No sólo el público buscaba nuevos números cómicos, sino que, además, la ausencia del plano corto cinematográfico dificultaba la percepción de las acrobacias musicales del mayor de los Marx sobre el teclado. Mientras que en sus películas la cercanía del primer plano resaltaba siempre el contenido gestual en un concierto en vivo, por el contrario, el interés del número se desplazaba hacia el contenido sonoro, mucho más accesible que el visual para la mayoría de los espectadores.

Por otra parte, en junio de 1949, Chico viajó a Londres, junto con su hermano Harpo, para representar algunos de sus viejos gags y números musicales en el teatro Palladium. La crítica de *Variety* revela que, a pesar de lo caduco de su repertorio, todavía están en buena forma.

El "Número de los hermanos Marx" (...) incluye toda su caja de trucos. Está el inevitable principio con Harpo persiguiendo a una rubia chillona y a partir de entonces son cincuenta minutos de locura descontrolada en la que aparecen un juego de póker, un dúo de piano y, naturalmente, el solo de arpa"²³³.

3ª ed. Pág. 359. En el mismo libro, se puede consultar una descripción de una de las actuaciones de Chico, referidas por Paul Wesolowski en "The Freedonia Gazette." LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 334.

²³¹ "There I was with 16 other guys, but I felt awfully lonesome. Every 15 seconds I'd think I was hearing Harpo blowing that automobile horn, and every other 15 seconds I'd wish he was". MARX, Chico: "The Marxian Approach to Band-Leading." *The Billboard*. 28 de marzo de 1942. Pág. 15.

²³² Cita sin identificar publicada en *Variety* el 24 de julio de 1946. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 359.

²³³ Cita sin identificar publicada en *Variety* el 29 de junio de 1949. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 373.

22.2.-Groucho

Groucho Marx fue quien más decididamente intentó construir una carrera en solitario, alejada de su trayectoria anterior. Rechazaba cualquier propuesta de recordar viejos tiempos, así como su falso bigote de betún, o las actuaciones en compañía de sus hermanos. En este sentido, una de las facetas que más atrajo a Groucho fue la escritura. Durante toda su vida había publicado numerosos artículos en la prensa y algún que otro libro de anécdotas, relacionadas con su trayectoria artística²³⁴. Sin embargo, a partir de la disolución de la compañía, su interés literario se focalizó hacia la escritura de una obra dramática destinada al teatro. A finales de los años 30, Groucho había comenzado a escribir una obra teatral con el título provisional de *Middle Ages*. La redacción de la misma sufriría numerosas interrupciones motivadas por el trabajo de Groucho y por su nula experiencia como dramaturgo. Finalmente, Norma Krasna, con quien Groucho ya había escrito el guión de la película *Una chica con suerte (The King and the Chorus Girl*. Mervyn LeRoy, 1937), le ayudaría a corregir y completar esta obra que sería estrenada en Broadway en 1948 con el nombre de *Time for Elizabeth*. El público se mostró un tanto indiferente con ella y Brooks Atkinson, un crítico del New York Times, la definió como una afable comedia sin más pretensiones que las de hacer pasar un agradable velada a los espectadores²³⁵.

Por otra parte, en 1942 Groucho aceptó presentar un nuevo programa radiofónico, patrocinado por la cerveza *Pabst Blue Ribbon*, que estaría dos años en antena. Ese mismo año, Groucho Marx y Ruth Johnson se divorciaron.

22.3.- Harpo

Al contrario que Groucho, Harpo nunca renegó de su personaje arquetípico. Aunque siempre estuvo abierto a nuevas propuestas artísticas, no solía dejar pasar la ocasión de volver a colocarse la peluca roja y divertir a su público, recordando los viejos e infalibles gags. Pero tampoco renunciaba a actuar en algunas obras de teatro si con ello se divertía junto a sus mejores amigos. En este sentido, Harpo actuó en varias obras teatrales, recuperando la agradable sensación de estar sobre el escenario. Mientras que Groucho entendía el teatro como una forma de reivindicarse a sí mismo como actor, al margen de su personaje Marx, Harpo sólo quería entretenerse y pasárselo bien ante un público

²³⁴ Se puede consultar una lista completa de los libros escritos por Groucho en: KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Págs. 669-671.

²³⁵ “Brooks Atkinson of the *New York Times* called it ‘amiable in spirit and well-acted by a singularly pleasant cast, but strictly a perambulator frolic’”. MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 279.

entregado. En 1941, Harpo actuó en una producción estival de una obra escrita en 1911, *The Yellow Jacket*²³⁶.

Por otra parte, George S. Kaufman, el antiguo guionista de los Marx, y Moss Hart habían escrito en 1939 *The Man Who Came to Dinner*. El protagonista de esta obra, Sheridan Whiteside, estaba inspirado en el crítico teatral Aleck Woollcott, mientras que el personaje de “Banjo” estaba basado, a su vez, en el propio Harpo Marx²³⁷. Durante el verano de 1941, la obra se repuso en el teatro Bucks County Playhouse de New Hope (Pensilvania) con un reparto muy especial. George S. Kaufman interpretó a Whiteside, Moss Hart dio vida a Beverly Carlton, mientras que el propio Harpo interpretó a Banjo, el personaje inspirado en él. En esta obra, Harpo no sólo hacía sonar su célebre bastón-bocina y realizaba sus habituales muecas, sino que, después de muchos años, recuperó el habla. Sus primeras palabras, después de todo ese tiempo callado, no parecieron ser demasiado importantes.

Te amo locamente, locamente. ¿Has oído lo que he dicho? ¡Locamente! No te asustes de mi pasión. ¡Bésame! ¡Siento la sangre caliente latiendo por tus venas varicosas!²³⁸

Harpo habló después de mucho tiempo, pero lo hizo persiguiendo a una joven enfermera por todo el escenario. Nada nuevo, a pesar de todo.

23.- Segundas partes nunca fueron buenas

Tras casi cinco años alejados del cine, Chico estaba completamente arruinado, Groucho no había conseguido sobrevivir a su personaje, y Harpo disfrutaba de un apacible retiro en compañía de su mujer y sus cuatro hijos adoptados: Alexander, James Arthur, Minnie y Billy. Por una parte, Chico no conseguía encontrar la fórmula del éxito. Tras la fría acogida de su *Big Band*, *Chico Marx and his Ravellis*, el mayor de los Marx presentó, a finales de 1943, dos revistas musicales construidas a partir de sus viejos números cinematográficos: *Revista de Hollywood de Chico Marx* y *Cabalgata de Hollywood de Chico Marx*²³⁹.

²³⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 332-333.

²³⁷ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 334.

²³⁸ KAUFMAN, George S. *The Man Who Came to Dinner*. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 332-328.

²³⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 346.

El retiro de los hermanos Marx había coincidido con la entrada de los EEUU en la Segunda Guerra Mundial. Tras el bombardeo japonés de Pearl Harbour, una oleada de patriotismo se extendió por toda Norteamérica. Los Marx no se quedaron atrás y durante los últimos años de guerra participaron en diferentes campañas para animar a las tropas, desplazándose incluso hasta los campamentos y hospitales militares²⁴⁰.

Groucho, además, se unió a la llamada *Caravana de la victoria de Hollywood*, un tren especial que recorría todo el país con la intención de elevar la moral de los norteamericanos, y en el que viajaban algunos de los actores más conocidos del mundo del cine²⁴¹. Por otra parte, en 1942 Groucho se divorció de Ruth Johnson tras unos últimos años de matrimonio muy difíciles para ambos. En más de una ocasión, Groucho la había despreciado públicamente y ella se había mostrado incapaz de superar su adicción al alcohol. Tres años más tarde, Groucho, que en ese momento ya contaba con 54 años, se casaría con Catherine (Kay) Mavies Gorcey, una amiga de su hija Miriam, treinta años menor que él.

Por otra parte, en lo relativo a su faceta profesional, su programa radiofónico, patrocinado por la cerveza Pabst Blue Ribbon, fue retirado en enero de 1944 debido a unos comentarios desafortunados de Groucho hacia uno de los hijos del propietario de la marca. Groucho volvía a estar desocupado y necesitaba nuevos retos, necesitaba demostrar que su ingenio seguía estando en buena forma. En palabras de Louvish, Groucho “se moría por volver al cine”²⁴². Y, tras cinco años retirados de Hollywood, los Marx realizaron una nueva película.

23.1.-A Night in Casablanca

El 10 de mayo de 1946 se estrenó *Una noche en Casablanca* (*A Night in Casablanca*. Archie Mayo), una película escrita por Joseph Fields, dirigida por Archie Mayo y protagonizada por los tres hermanos Marx. Pero el regreso de los Marx al cine no había sido tan satisfactorio como ellos esperaban. Por una parte, Groucho se mostraba exhausto con el exigente plan de rodaje, y, por otro lado, no estaba demasiado convencido de la calidad de la película.

Quiero descansar cuando acabe con esto. Quiero sentarme y leer, y dormir y escuchar música e ir al cine y levantarme cuando me plazca, y no según el capricho de un estúpido cabrón conocido como director de producción, que aparentemente encuentra un placer sádico en convocar a los actores al plató seis horas antes de que se les necesite. Bueno,

²⁴⁰ *Ídem*. Pág. 332.

²⁴¹ *Ídem*. Pág. 337.

²⁴² *Ídem*. Pág. 346.

pronto acabará y algún día lo veremos como un buen o mal sueño, dependiendo de si es una buena película o no²⁴³.

Los Marx habían envejecido y el público que llenaba los cines era demasiado joven como para entender su humor, un humor procedente de la generación anterior y de una tradición *vaudevillesque* que ya no existía. Según el propio Groucho reconocía, refiriéndose al público, "o bien no entendían mis chistes, o bien no les hacían gracia"²⁴⁴.

El público joven era incapaz de comprender el humor verbal de Groucho y sólo se mostraba satisfecho con los gags visuales de Harpo por los que parecía no haber pasado el tiempo. Groucho no quería reconocer su parte de responsabilidad y culpaba del fracaso a Archie Mayo, el director de la película. Según Groucho, "ver montones de páginas mutiladas por ese gordo idiota [Archie Mayo] fue algo desgarrador"²⁴⁵.

Sin embargo, Louvish afirma que Groucho había perdido su chispa, que sus movimientos eran mucho más lentos y que, además, su carácter se había vuelto mucho más irritable. Con 56 años, Groucho ya no tenía la agilidad que había mostrado en sus mejores películas, las que escribieron Kaufman, Ryskind, Kalmar y Ruby²⁴⁶.

Pese a todo, los hermanos Marx volverían a intentarlo tres años después, en la que sería la última película en la que compartieron protagonismo. Un año después del estreno de *A Night in Casablanca*, Groucho colaboró en la película *Copacabana* (*Copacabana*. Alfred E. Green, 1947)²⁴⁷. En estas fechas, Groucho ya había renunciado a intentar escapar de su personaje arquetípico. De alguna forma, había asimilado que tendría que vivir el resto de su vida con esa herencia artística y con su bigote de betún. Es así como aparece, precisamente, en *Copacabana*. Según afirma Louvish, "Groucho hace lo que puede para ser Groucho sin ningún otro hermano en el que apoyarse"²⁴⁸.

²⁴³ Fragmento de una carta enviada por Groucho a su hija Miriam el 34 de noviembre de 1945. Publicada en: MARX ALLEN, Miriam (ed.): *Love, Groucho. Letters from Groucho Marx to His Daughter Miriam*. Da Capro Press. Cambridge, 2002. Pág. 40.

²⁴⁴ *Ídem*. Pág. 53.

²⁴⁵ Fragmento de una carta enviada por Groucho a su hija Miriam el 14 de junio de 1946. Publicada en: MARX ALLEN, Miriam (ed.): *Love, Groucho. Letters from Groucho Marx to His Daughter Miriam*. Da Capro Press. Cambridge, 2002. Pág. 54.

²⁴⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 352.

²⁴⁷ "Copacabana" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0039277/> [Último acceso: 02/02/2012].

²⁴⁸ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 363.

23.2.- *Love Happy*

A finales de los años 40, los productores cinematográficos estaban decididos a priorizar en sus películas el contenido comercial sobre los aspectos artísticos. La forma más segura de conseguir dinero consistía en ofrecer un producto pensado para los jóvenes porque éstos eran el sector de la población que, potencialmente, más entradas podía comprar. Además, la victoria republicana en 1946, revalorizó el Comité de actividades antiamericanas que consiguió acabar con el *New Deal* de Roosevelt. Poco después comenzaría la famosa “caza de brujas”, propugnada por Joseph McCarthy, que perseguiría cualquier iniciativa considerada comunista o de izquierdas. Groucho Marx, y otros intérpretes, apoyaron públicamente a los llamados “Diez de Hollywood”, un grupo de actores judíos que se negaron a colaborar con el Comité de actividades antiamericanas. A raíz de estos hechos, Groucho llegó a ser investigado por el FBI²⁴⁹. Trataremos más en profundidad los efectos del *New Deal* y del Comité de actividades antiamericanas cuando estudiemos el desarrollo de la comedia musical norteamericana.

En muy poco tiempo, cualquier comentario sarcástico sobre el poder se había convertido en peligroso y, por lo tanto, censurable. En este sentido, los argumentos de las películas producidas durante los siguientes años estarán basados, predominantemente, en unas temáticas de corte sentimental y políticamente asépticas. Groucho reconoce este problema en una entrevista publicada en el *New York Times* el 27 de enero de 1946. Según Groucho, el problema “iba mucho más allá de la gente de la censura [...] el mayor miedo de los productores y los distribuidores era no ganar dinero”²⁵⁰. Groucho defendía que el cine era algo más que un entretenimiento para el público adolescente. Quería que fuese un espacio válido para criticar, de una forma cómica, cualquier tema de actualidad social o política. Ante esta situación, Groucho estaba convencido de que la crítica social y política sólo podría sobrevivir en el teatro.

²⁴⁹ El FBI no sólo investigó a Groucho sino que también siguió los pasos de Harpo y de Chico. Se puede consultar al respecto el apéndice del libro de Louvish: “El FBI y los hermanos Marx”. En: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Págs. 423-425.

²⁵⁰ Entrevista realizada por Mary Morris a los hermanos Marx para el *New York Times* con motivo del rodaje de *Una noche en Casablanca*. Publicada el 27 de enero de 1946. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 356.

[A Groucho] Le gustaría volver al teatro en un espectáculo que le permitiera usar su humor para hacer comentarios políticos²⁵¹.

El director de cine Darryl F. Zanuck también compartía la defensa de Groucho de un cine de calidad que reflexionase sobre la realidad social de su tiempo.

Tenemos que empezar a hacer películas que entretengan pero al mismo tiempo estén de acuerdo con el nuevo clima de los tiempos. Grandes películas vitales, de hombres que piensan. Películas con grandes temas²⁵².

Es en este contexto en el que el 12 de octubre de 1949 se estrenó la última película de los Marx, *Amor en conserva* (*Love Happy*, David Miller), cuyo guión había sido escrito por Ben Hecht a partir de una idea original de Harpo Marx. La productora sólo aceptó financiar la película si la protagonizaban los tres hermanos Marx.

Pero esta condición no parecía fácil de cumplir. Chico había sufrido un ataque al corazón durante una actuación en Las Vegas en 1947. A pesar de que su salud era frágil, dependía del trabajo para poder seguir viviendo. En los meses siguientes se arrastraría por diversos platós televisivos para conseguir algo de dinero: en 1948 había participado en el *Texaco Star Theater* de la NBC, en *Papa Romani* de la CBS, en el *Celebrity Time* de la CBS y en la producción *Next to No Time* entre otras.

Finalmente, si Groucho y Harpo aceptaron trabajar en *Love Happy* fue debido a la mala situación que atravesaba Chico. Fue una película muy difícil de filmar y resultó ser un fracaso en todos los sentidos. Ni siquiera le gustaba a Groucho, quien "en ningún momento mostró el menor interés en promocionarla o incluso en verla", según reconoce Stefan Kanfer²⁵³. La prensa coincidía en que le faltaba ritmo y tenía deficiencias en la presentación. El crítico más elocuente fue Bosley Crowther, del *New York Times*, quien se preguntaba por qué no encontraba a los hermanos Marx por ninguna parte.

Efectivamente, los Marx habían desaparecido. No sólo habían envejecido sino que, además, ya no tenían la chispa ni la capacidad de improvisar como lo hacían en su etapa en el *vaudeville* o en sus primeras películas. Durante la última década, desde que dejaron el cine por primera vez, cada uno había emprendido

²⁵¹ Opinión personal de Mary Morris, periodista del *New York Times* en una entrevista con Groucho. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 356.

²⁵² FRIEDRICH, Otto: *City of Nets; a Portrait of Hollywood in the 1940's*. University of California Press, 1997. Pág., 179. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 356.

²⁵³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA Libros. Barcelona, 2006. Pág. 494.

una carrera en solitario y ahora resultaba imposible recuperar la fluidez de sus años dorados, las rutinas del trabajo en equipo. Por otra parte, las nuevas generaciones pertenecían a una sociedad demasiado diferente al mundo en el que los Marx habían crecido y desarrollado su carrera. Ni siquiera Groucho era capaz de comprender esos cambios. Tal y como Simon Louvish defiende, "la época posterior a la bomba atómica era bastante desconcertante para un viejo cómico de vodevil"²⁵⁴.

En cualquier caso, *Love Happy* contaba con la participación de una joven y prometedora actriz que sería el símbolo de la nueva y edulcorada comedia norteamericana. Esa actriz era Marilyn Monroe y, a pesar de que sólo aparece al final de la película, su presencia contrasta con los caducos y decrépitos hermanos Marx. De esta forma, *Love Happy* constató que los Marx, y su humor satírico, se habían convertido en un recuerdo del pasado.

23.3.- *The Story of Mankind*

Tras *Love Happy*, Groucho volvió al cine en solitario participando en *Don Dólar* (*Double Dynamite*. Irving Cummings, 1951)²⁵⁵, una película en la que compartiría protagonismo con Jane Russel y Frank Sinatra, así como en *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*. Chester Erskine, 1952), un film en el que interpretaba a un marinero estafador que ha visto interrumpida su progresión profesional debido a un imprevisto paso por la cárcel.

Pero la última película en la que aparecieron los hermanos Marx fue *La historia de la humanidad* (*The Story of Mankind*. Irwin Allen, 1957)²⁵⁶, una producción en varios episodios, que contaba con pequeñas participaciones de grandes estrellas de la época, en la que se narraban, de una forma cómica, algunos de los principales acontecimientos de la historia universal. Groucho, Harpo y Chico aparecieron en tres episodios diferentes por lo que no llegaron a interactuar conjuntamente.

(...) Allen combinó la locura del proyecto en sí con la locura aún mayor de colocar a los hermanos individualmente, en diferentes episodios, en lugar de ponerlos juntos: Harpo

²⁵⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 391.

²⁵⁵ "Double Dynamite." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0043476/> [Último acceso: 02/02/2012]

²⁵⁶ "The Story of Mankind". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0051016/plotsummary> [Último acceso: 02/02/2012]

era un Isaac Newton golpeado por una manzana, Chico un monje que hablaba con Cristóbal Colón, y Groucho, como Peter Minuit, compraba Manhattan a los indios²⁵⁷.

24.- La televisión. El fin de una época

A finales de los años 50, los Marx se habían convertido en unos artistas anticuados. Su humor satírico formaba parte del pasado y resultaba incomprensible para las nuevas generaciones, las cuales buscaban un entretenimiento insustancial y carente de trasfondo ideológico. Pese a todo, las cadenas de televisión reclamarán una y otra vez la presencia de los tres hermanos para participar, generalmente por separado, en los programas de máxima audiencia. Desde que Chico Marx apareció el 5 de octubre de 1948 en el programa Texaco Star Theater emitido por la NBC, los Marx no dejaron de prodigarse en el nuevo medio de entretenimiento de masas. En este sentido, participaron en emisiones de programas como: Celebrity Time (CBS), Comedy Hour (NBC), RCA-Victor Show (NBC), All Star Revue (NBC), The Colgate Comedy Hour (NBC), Milton Berle Show (NBC), Steve Allen Show (NBC), Jack Paar Show (NBC), Ed Sullivan Show (CBS), Here's Hollywood (NBC) o The Tonight Show (NBC) entre otros. Además, Groucho sería contratado por la NBC para presentar el programa concurso *You Bet Your Life* que más tarde pasaría a llamarse *The Groucho Show*²⁵⁸.

Pero los Marx no sólo participaron en programas cómicos, sino que también actuaron en algunos episodios semanales de series televisivas de gran audiencia. En 1959, aparecieron en el episodio titulado *The Incredible Jewel Robbery*, emitido el 8 de marzo de ese año²⁵⁹, de la serie General Electric Theater²⁶⁰. Tres años después, Groucho volvería a esta serie para participar en el capítulo titulado *The Hold-Out*, estrenado el 14 de enero de 1962.²⁶¹ Además, Chico y Groucho realizaron un cameo en *Showdown at Ulcer Gulch*, un cortometraje televisivo promocional realizado para *Saturday Evening Post* por Shamus Culhane, el

²⁵⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 384.

²⁵⁸ Se puede consultar una relación completa de todos los programas televisivos en los cuales participaron los hermanos Marx en: "The Marx Brothers: TV Programs." URL: <http://www.marx-brothers.org/media/tv.htm> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁵⁹ "The Incredible Jewel Robbery." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0586319/> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁶⁰ "General Electric Theater" URL: <http://www.imdb.com/title/tt0045395/> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁶¹ "The Hold-Out." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0586315/> [Último acceso: 4/02/2012].

hermano de Mary de Vithas, con quien Chico se había casado el 21 de agosto de 1958.

Pero, las cadenas televisivas no invitaban a los Marx por su actualidad en la escena norteamericana, sino porque simbolizaban, mejor que nadie, los vestigios de un pasado que ya no existía. De esta forma, su mordaz anarquía se había transformado en una inofensiva nostalgia por los viejos tiempos pasados. Los Marx bailaban el lento y cómodo gran vals de la sociedad a la que habían pretendido destruir. Así, los Marx se resignaban a esta nueva situación. Ya no habría más películas de los hermanos Marx. Ya no tendrían nuevas ideas que ofrecer al público norteamericano ni recibirían ofertas más allá de estas pequeñas participaciones televisivas que, por otra parte, supondrán un reconocimiento a su carrera profesional.

Tras el fracaso de *Time for Elizabeth*, Groucho renunciará definitivamente a su vocación de dramaturgo y a sus aspiraciones de ser algo más que Groucho Marx, el personaje con bigote de betún que había creado durante su etapa en el *vaudeville*. En cierta forma, Groucho pensaba que había fracasado en su madurez y se sentía inseguro para acometer nuevos proyectos. Sólo su programa televisivo, *You Bet Your Life*, consiguió devolverle su confianza en sí mismo.

25.- El otro Groucho

Melinda Marx, la hija de Groucho y Kay, había nacido el 14 de agosto de 1946. Poco después, la familia se incrementaría con la llegada al mundo de su primer nieto, el 8 de mayo de 1947, nacido del matrimonio entre Arthur e Irene Khan, la hija de Gus y Grace Kahn. Sin embargo, la aparente plácida vida de Groucho se quebraría en 1950. Su divorcio de Kay, y el fracaso de *Time for Elizabeth*, así como de *Love Happy*, la última película conjunta de los Marx, le afectaron profundamente y comenzó a ser consciente de que su tiempo había pasado, de que ya no podía estar a la altura de lo que la gente esperaba de él.

[Groucho] tiene a estar malhumorado, y (...) sufre por estar con gente que constantemente espera que esté a la altura de sus comentarios. Tiene una profunda sensación de inseguridad acerca de su talento (...) ²⁶².

Afortunadamente, en octubre de 1950, *You Bet Your Life*, el programa que había comenzado a presentar, sin demasiadas expectativas, para la cadena radiofónica ABC el 27 de octubre de 1947, pasó a la televisión en un nuevo formato

²⁶² Opinión personal de Mary Morris, periodista del New York Times en una entrevista con Groucho. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 355.

pensado para el lucimiento del ingenio cómico de Groucho²⁶³. El concurso en sí quedaba en un segundo plano, no era más que una excusa para que Groucho pudiera interrogar hábilmente a los concursantes hasta que cometían un desliz aprovechable humorísticamente. Aunque las ocurrencias de Groucho parecían ser completamente naturales e improvisadas, en realidad el programa estaba grabado y muchas de las réplicas de Groucho habían sido preparadas de antemano, de la misma forma que se eliminaban algunas frases que resultaban sexualmente explícitas u ofensivas. El formato del concurso se basaba en la idea de que no es necesario contar con actores profesionales para ofrecer una buena diversión²⁶⁴. El programa se convirtió en todo un éxito de audiencia y permitió a Groucho volver a sentirse útil y ser reconocido profesionalmente de nuevo²⁶⁵.

A pesar de que Groucho conservaba los rasgos humorísticos principales de su personaje cinematográfico, *You Bet Your Life* le permitió mostrarse de una forma natural, y abandonar la levita y el bigote de betún que tantos años le habían acompañado. De los tres hermanos Marx, sólo Groucho consiguió adaptarse a los nuevos tiempos y triunfar en la televisión.

Tras permanecer en antena durante diez años, el programa pasó a llamarse, significativamente, *The Groucho Show*, finalizando su emisión en 1961. Unos años después, en 1964, la productora inglesa Rediffusion, atraída por el éxito televisivo de Groucho, le ofrecería la oportunidad de realizar un programa semanal para la televisión británica. Sin embargo, una vez más el público inglés fue incapaz de entender el humor americano de Groucho y el programa se canceló prematuramente, antes de emitir los 13 episodios contratados.

Pero, la satisfacción más grande que la televisión le ofreció a Groucho Marx fue la posibilidad de realizar uno de sus sueños más queridos: interpretar al personaje de Ko-Ko de la opereta de Gilbert y Sullivan *The Mikado*, en una producción emitida el 29 de abril de 1960 dentro del programa *The Bell Telephone Hour*²⁶⁶.

²⁶³ Se puede consultar una relación completa de las emisiones en: "You Bet Your Life." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0042171/> [Último acceso: 4/02/2012]. Así mismo, se pueden visionar algunos fragmentos del programa de Groucho en: "You Bet Your Life." URL: <http://www.pdcomedy.com/ClassicTV/GrouchoMarx/YouBetYourLife/index.html> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁶⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 368.

²⁶⁵ *Ídem*. Pág. 367.

²⁶⁶ "The Mikado." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0221399/> [Último acceso: 4/02/2012].

De esta forma, se cerraba definitivamente una etapa en la escena musical norteamericana. La llegada a Estados Unidos, a finales de siglo XIX, de la opereta de Gilbert y Sullivan *H. M. S. Pinafore* supuso el comienzo de una profunda renovación de la comedia musical satírica norteamericana cuyos máximos representantes fueron George S. Kaufman y los hermanos Marx. Hablaremos de esta renovación en el capítulo dedicado a los musicales norteamericanos y su relación con la trayectoria y con las músicas de los Marx.

26.- El fin de una época

Durante su exitosa década televisiva, Groucho se había vuelto a casar en 1954. En esta ocasión con Eden Hartforth, una joven actriz de 24 años que había conocido en el rodaje de *The Story of Mankind*. Este nuevo matrimonio sería el último para Groucho y, tras unos años de difícil convivencia, se acabaría en 1969, cuando él y Eden se divorciaron. Tal vez, los sucesivos fracasos matrimoniales de Groucho se debieron a las altas expectativas que tenía con el género femenino. Para él, la mujer ideal era una combinación entre Marilyn Monroe, quien había realizado un pequeño papel en *Love Happy*, y el dramaturgo George S. Kaufman, autor de los mejores guiones de las películas de los Marx²⁶⁷.

Por otra parte, en 1964 Groucho asistió en Londres, junto con su esposa Eden y su hija Melinda, a la proyección de una película de los Beatles²⁶⁸. Mientras Eden y Melinda se divertían viendo los desmadres del grupo británico, Groucho abandonó el cine y fue a beberse una cerveza mientras cantaba una vieja y conocida canción.

“Sí, vi la película de los Beatles en Londres. Mi esposa e hija, que son ambas considerablemente más jóvenes que yo (...) se lo pasaron estupendamente en la película. Hacia la mitad, yo me fui al servicio de caballeros y de pronto me encontré a mí mismo en un pub al otro lado de la calle, bebiendo cerveza negra y cantando “The Whiffenpoof Song” ante una asombrada e incrédula muchedumbre (...)”²⁶⁹.

²⁶⁷ MARX, Arthur: *Life with Groucho*. Simon and Schuster, 1954. Pág. 294.

²⁶⁸ Louvish sólo menciona el título de la película en el capítulo siguiente de su libro: *A Hard Day's Night* (conocida en España como “¡Qué noche la de aquel día!”) estrenada el 6 de julio de 1964 y dirigida por Richard Lester. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 399. Se puede consultar la ficha de la película en: “Que noche la de aquel día.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0058182/> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁶⁹ Impresiones escritas por Groucho a Dick Cavett tras haberle preguntado este último sobre The Beatles. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 392.

La juventud de Melinda, quien sólo tenía 18 años, y de la esposa de Groucho, con 34, contrastaban con los 74 años de edad de Groucho. Los Beatles eran un fenómeno de masas y provocaban estragos entre la juventud de medio mundo. Sin embargo, Groucho no encontraba nada divertido en una película que no tenía chistes. Para él, la sátira era la mejor forma de criticar las cuestiones sociales y políticas de relevancia. Y la sátira contra todo era la mejor forma de anarquía. Por eso, no podía comprender cómo lo Beatles pretendían revelarse contra el mundo sólo mediante un desmadre premeditado²⁷⁰.

De alguna forma, en ese momento Groucho constató que su tiempo había pasado definitivamente. El mundo volvía a ser de los jóvenes una vez más y él pertenecía a un pasado incapaz de comprender el desmadre provocado por The Beatles. Por eso se refugió en una cervecería y cantó *The Whiffenpoof Song*, una canción también conocida como *We are Poor Little Lambs*, que aparentemente fue escrita en 1909 por George S. Pomeroy y Tod B. Galloway, aunque Thomas S. Hirschak defiende que su autor fue Guy Scull. El título de la canción está relacionado con Whiffenpoof, uno de los personajes imaginarios de la opereta *Little Nemo*, escrita por Victor Herbert en 1908. Así, *The Whiffenpoof Song* se convirtió en el himno de The Whiffenpoof Society, una escisión del coro Yale Glee Club de la Universidad de Yale. Posteriormente, la canción fue arreglada por Rudy Wallace, uno de los compositores del Tin Pan Alley, y se convirtió en un éxito a partir de su retransmisión radiofónica en 1936²⁷¹.

No sabemos muy bien por qué, pero *The Whiffenpoof Song*, una música, una canción del pasado, despertaba en Groucho la nostalgia por los tiempos pretéritos. Tal vez, le recordaba el ambiente universitario de *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, 1932), o sus inicios en el *vaudeville*, cantando a dúo en el Leroy's Touring o con Lily Seville o, unos años más tarde, con sus hermanos, durante las interminables giras en las que recorrieron toda Norteamérica una y otra vez. En cualquier caso, Groucho añoraba los viejos tiempos y se sentía muy incómodo con las nuevas formas de desafiar las normas establecidas por parte de la nueva juventud. De la misma forma que Margaret Dumont, con quien habíamos comenzado este capítulo, nunca comprendió el humor de los hermanos Marx, ahora era Groucho quien se mostraba incapaz entender los desmadres de The Beatles.

En este mismo sentido, el humor silente y supuestamente atemporal de Harpo también acabó sucumbiendo a los nuevos tiempos. El 22 de diciembre de 1960, Harpo había participado en el episodio titulado *Silent Panic* perteneciente a *The*

²⁷⁰ *Ídem.*

²⁷¹ "The Whiffenpoof Song." En: HIRSCHAK, Thomas: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 401.

DuPont Show with June Allyson, producido por la CBC²⁷². Harpo interpretaba a Dummy, un sordomudo que es incapaz de conseguir que un policía comprenda sus gestos. La situación no parece casual y revela, tal y como afirma Louvish, que en el mundo atómico de los años 60 ya no es posible comprender el lenguaje de Harpo. Según Louvish, "todos hemos perdido la capacidad de leer su rostro, de entender su lenguaje"²⁷³. Definitivamente, los Marx habían dejado de pertenecer al mundo moderno.

27.- Los hijos de Minnie

Los hijos de Minnie Schoenberg, una inmigrante alemana que había llegado a Estados Unidos en busca de un sustento, habían conseguido triunfar en el mundo del espectáculo y ser conocidos en el mundo entero. Atrás había quedado una dura infancia en el East Side, uno de los barrios más pobres de Nueva York, y sus duras e interminables giras por toda Norteamérica en busca de un público que supiera apreciar su humor y su ingenio. Los Marx no desperdiciaron la oportunidad que les ofreció Broadway, y desde estos escenarios se proyectaron hacia una exitosa, aunque irregular, carrera cinematográfica. Gracias a este éxito conocieron a George S. Kaufman, con quien se convertirían en los mejores exponentes del humor satírico y anárquico característico de los años de la Gran depresión y se darían a conocer en todo el mundo.

Pero todos esos años habían quedado atrás. A comienzos de los años 60, los Marx sólo eran un vestigio del pasado, una reliquia de los tiempos del *vaudeville*, incapaces de comprender a la generación de la comida basura, de los pantalones vaqueros y de la música rock.

Una generación cuyos creadores de opinión ya no se vestían con traje ni comían en el Algonquin, sino que devoraban comida basura o semillas macrobióticas y se vestían con camisetas y vaqueros harapientos estaba bien dispuesta a aceptar una mezcla de política, comportamiento trasgresor, arte –bajo y alto, desde Picasso a Popeye-, modelos de cine, arte gráfico, dibujos animados, música, la danza salvaje de los deseos personales y los ideales políticos²⁷⁴.

²⁷² "Silent Panic." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0566818/> [Último acceso: 4/02/2012].

²⁷³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 385.

²⁷⁴ *Ídem*. Pág. 401.

Chico, el mayor de los hermanos, fue el primero en morir. Lo hizo el 11 de octubre de 1961, víctima de un nuevo infarto²⁷⁵. Harpo, por su parte, falleció el 28 de septiembre de 1964 a consecuencia de las complicaciones surgidas tras una operación de corazón. También Margaret Dumont murió, unos meses después de Harpo, el 6 de marzo de 1965.

Sin embargo, las tensiones provocadas por la llamada Guerra fría hacia mitad de los años 60 motivaron una respuesta contundente de los jóvenes contra un mundo egoísta, marcado por las políticas de derechas y la opresión de los débiles. La crítica feroz hacia el poder establecido por parte de la generación del 68 volvió a poner de actualidad el humor satírico y anárquico de los hermanos Marx. Chico y Harpo ya habían fallecido, pero Groucho pudo constatar este nuevo reconocimiento, por parte de una juventud a la que, paradójicamente, él se mostraba incapaz de comprender²⁷⁶. Así, los Marx no sólo se convirtieron en un icono para la juventud del 68, sino que también las instituciones se volcaron con ellos, reconociendo su aportación a la cultura norteamericana. En este sentido, el Museo de Arte Moderno (MoMa) de Nueva York ofreció en 1967 una retrospectiva de los Marx en la que se proyectaron todas sus películas²⁷⁷. Un año después, Groucho realizaría su último cameo cinematográfico. En esta ocasión, se trataba de la película de Otto Preminger, *Skidoo*, estrenada el 18 de diciembre de 1968, en la que Groucho interpretaba, significativamente, el papel de Dios²⁷⁸.

Los Marx volvían a estar de moda. Su humor anárquico e irreverente volvía a estar vigente porque el abuso de poder de la clase política había superado la barrera de lo permisible. En este sentido, los Marx resultaban atemporales y su mordaz crítica social se revelaba como un instrumento válido para denunciar las injusticias sociales cometidas por el poder. Arthur Marx, el hijo de Groucho, no dejó pasar esta oportunidad y aprovechó la renacida fama de su familia para escribir, junto con Robert Fisher, un musical que narraba los duros años de los hermanos Marx en los circuitos del *vaudeville*. Así, *Minnie's Boys* fue producida por Arthur Whitelaw y se estrenó en el teatro Imperial de Nueva York el 26 de marzo de 1970. A pesar del nuevo redescubrimiento de los Marx, la obra tuvo una fría acogida y desapareció de escena dos meses después, el 30 de mayo de

²⁷⁵ Algunas fuentes citan como causa de la muerte de Chico la arterioesclerosis. "Chico Marx (Leonard)." The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chico.htm> [Último acceso: 5/02/2012].

²⁷⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 402.

²⁷⁷ Ídem. Pág. 401.

²⁷⁸ "Skidoo." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0063612/> [Último acceso: 5/02/2012].

1970, tras representarse en 80 ocasiones, un número insuficiente incluso para cubrir los gastos de producción²⁷⁹.

A pesar de todo, las distinciones continuaban. Groucho no dejaba de recibir premios en homenaje a su carrera pero también como reconocimiento a Chico y Harpo. El 6 de mayo de 1972, el Carnegie Hall de Nueva York le rindió un homenaje, presentando fragmentos de sus películas combinados con una actuación en directo en la que Groucho relataba suculentas anécdotas e interpretaba algunas canciones, acompañado al piano por Marvin Hamlisch²⁸⁰. Ese mismo mes recogió en Cannes la medalla del Comendador de las Artes y las Letras francesas, mientras que dos años después le fue otorgado un óscar honorífico por su “brillante creatividad” así como por la contribución de los hermanos Marx a la comedia cinematográfica. Durante el discurso de aceptación, Groucho lamentó que Chico, Harpo y Margaret Dumont no estuviesen presentes²⁸¹.

A pesar de todo, Groucho no pudo cumplir el deseo de una admiradora que se encontró con él una tarde mientras paseaba por la State Street de Chicago: “Por favor, no se muera nunca. Siga viviendo siempre”²⁸². El 19 de agosto de 1977, cuatro meses después de que Gummo muriese, Groucho abandonaba definitivamente este mundo, el 19 de agosto de 1977, víctima de una neumonía. Zeppo, el más joven de los hermanos Marx, fue también el último en morir. Lo hizo el 30 de noviembre de 1979 debido a un cáncer de pulmón. De esta forma, los chicos de Minnie abandonaron el escenario para siempre.

28.-Epílogo

Cabría preguntarse si los Marx se sirvieron del teatro, y después del cine, para realizar una mordaz crítica social que destruía las bases de la sociedad burguesa y anquilosada o sí, por el contrario, utilizaron a esa sociedad caduca para pasárselo muy bien sobre los escenarios y ganarse la vida muy holgadamente. Según Lovish, los Marx sólo pretendían esto último.

²⁷⁹ Se puede consultar una ficha completa de este musical en: “Minnie’s Boys.” The Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_m/minniesboys.htm [Último acceso: 5/02/2012]. “Minnie Boys.” URL: Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=3517> [Último acceso: 5/02/2012].

²⁸⁰ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª ed. Pág. 404.

²⁸¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 95.

²⁸² MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula Tusquets. Barcelona, 1996. Pág. 300.

Los hermanos Marx (...) siempre insistieron en que lo único que trataban de hacer era ganarse la vida haciendo reír a los demás. No estaban tratando de hablar de la sociedad, atacar costumbres sociales, quitar de la cabeza del pueblo una sabiduría establecida, “reconstruir” el lenguaje o poner el mundo cabeza abajo²⁸³.

En cualquier caso, lo pretendieran o no, su humor sarcástico, ácido y absurdo, reveló los mecanismos de una sociedad que defendía una cultura artística de origen europeo, despreciando unos contenidos y unas músicas populares que acabarían conformando la propia cultura norteamericana. La crítica de los Marx a este esnobismo ilustrado hizo temblar las bases de un sistema social hasta más allá de lo que ellos posiblemente hubieran imaginado nunca.

Sus gamberradas se han convertido en parte de nuestro inconsciente colectivo, conformando una cultura popular alternativa a la cultura impuesta desde el poder. Los Marx se comportan de la forma en la que a nosotros nos gustaría poder comportarnos cuando las injusticias sociales y el abuso de poder nos impiden ser nosotros mismos.

Esto es, de raíz, una historia sobre la cultura; acerca de cómo algunos personajes y sus payasadas, y diálogo, se convierten en una parte del semi-demi-consciente colectivo (...) y parecen, desde la pantalla, hablar por nosotros. El payaso, como siempre, se atreve a hacer lo que nosotros no nos atrevemos a hacer e insulta al rey, hasta cuando está a su servicio²⁸⁴.

La música es una parte esencial de las propuestas defendidas por los hermanos Marx. Es una parte indisoluble de su mundo absurdo y anárquico, así como uno de los principales medios expresivos y de creación de significado. No sólo forma parte del espectáculo y de la diversión, sino que, además, también es utilizada como un objeto de crítica, cuando está asociada a la clase dirigente, e incluso es abandonada a la deriva en el mar del pasado decimonónico.

Desde nuestro punto de vista, no se puede comprender el cine de los hermanos Marx sin tener en cuenta las músicas que utilizan para sus números. Unas músicas que no sólo provienen de la tradición de los espectáculos *vaudeville*, sino que, además, se presentan siguiendo un lenguaje expresivo nacido en esos mismos espectáculos. Así, para conocer cuál es el verdadero papel que desempeña la música en el cine de los Marx, necesitamos conocer primero cuáles eran las músicas de su tiempo y cómo se utilizaban en los diferentes espectáculos en los cuales participaron los hermanos Marx. De esta forma, antes de abordar un análisis exhaustivo de sus primeras películas, vamos a estudiar cómo eran las músicas en los espectáculos de *vaudeville*, en la comedia musical de Broadway, y

²⁸³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 416.

²⁸⁴ *Ídem*.

también en el cine de los primeros años del siglo XX. Unas músicas que no pueden ser aisladas de su contexto expresivo y artístico.

Tal vez el humor y la música de los Marx estén desprovistos, aparentemente, de lógica pero, en cualquier caso, su estudio nos permitirá apreciar el valor de sus propuestas artísticas como reflejo de un inconformismo hacia la cultura elitista impuesta desde los grandes medios de producción.

II.- Vaudeville

1.- Introducción. El caso de Cissie Loftus

En los primeros meses del recién estrenado siglo XX una pelea de perros acabó con la vida de uno de estos animales en las calles de Nueva York. El desafortunado can pertenecía a Cissie Loftus, una estrella del *vaudeville* de origen escocés que en 1894, con apenas 17 años, se había fugado a Nueva York con Justin Huntley, un escritor irlandés que le doblaba la edad. La carrera de Loftus había despegado en los últimos años del siglo XIX con sus éxitos en el *vaudeville* del *Koster & Bial's Music Hall* de la calle 34 pero también en el teatro, representando obras de Shakespeare. La trayectoria artística de Cissie discurrió entre Reino Unido y Estados Unidos, llegando a trabajar también en la opereta y en el cine¹. Estos éxitos le propiciaron una cómoda posición social que le permitió pagar 50 centavos a la semana para que alguien sacase a pasear a su perro.

No sabemos si la trágica pérdida del animal influyó demasiado en su vida personal pero, tras unos matrimonios fallidos y un exitoso alcoholismo, llegó incluso a ser detenida por posesión ilegal de morfina. Aunque desconocemos cuál era el nombre del malogrado animal sí sabemos la identidad de quién estaba a cargo de él cuando sucedió tan lamentable pérdida: un niño de apenas 7 años de edad que había sido bautizado con el nombre Adolph, un nombre que apenas utilizaría en toda su vida.

Algunos años después, la noche del 19 de junio de 1922, Cissie Loftus actuaría en un concierto en el *London Coliseum* en el que mostraría sus dotes para imitar a reconocidos personajes de la escena internacional como Sarah Bernhardt, Vesta Tilley, Marie Lloyd, Caruso y Sir Harry Laude entre otros. En esa velada, Loftus compartiría cartel con Ninette de Valois, los bailarines Lydia Lopovka y Leonide Massine y también con un grupo humorístico formado por tres hermanos que habían llegado directamente de Norteamérica. Entre esos hermanos se encontraba aquel niño, ahora un joven adulto, cuyo descuido, unos años atrás, provocó el luctuoso suceso. Su nombre no era otro que Harpo Marx.

Harpo relataría este suceso perruno en sus memorias, haciendo referencia a su trabajo como botones en el hotel Seville de la calle 28 este, pero sin revelarnos

¹ Elaborado a partir de CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Págs. 698-699.

el trágico desenlace². En este sentido, es Groucho quien nos confirma, según Louvish, la muerte del animal y el consiguiente despido de Harpo³.

Como muy bien afirmaba Groucho, este fue el primer contacto de su hermano con el mundo del espectáculo. Aunque no hemos podido comprobar la veracidad de la historia, el caso de Cissie Loftus nos revela algunas de las características más relevantes del mundo del espectáculo en el cual crecieron los hermanos Marx. Las actrices, y los actores, debían de ser tan versátiles como para actuar tanto en el *vaudeville* y en la opereta como en el teatro clásico, en las variedades o en el cine. En el mundo en el que crecieron los Marx el *vaudeville* había absorbido a toda una pléyade de espectáculos de variedades en los cuales podíamos encontrar desde animales amaestrados hasta virtuosos musicales. Los hermanos Marx trabajarían durante muchos años en los circuitos de *vaudeville*, adquiriendo una experiencia que luego trasladarían a Broadway y, sobre todo, al cine. Para poder explicar cómo era la música de sus películas debemos retroceder unos años y conocer cómo eran los programas de los espectáculos *vaudeville* y las músicas que se utilizaban en ellos, estableciendo qué relación existía con las músicas que acompañaron las primeras proyecciones cinematográficas. En los veinte años que median entre la trágica historia del perro de Cissie y su posterior coincidencia en Londres, Julius, Leo y Adolph dejarían de ser tres buscavidas que se ganaban la vida en los conflictivos barrios pobres de Nueva York para convertirse en Groucho, Chico y Harpo, tres estrellas del *vaudeville* conocidas como los hermanos Marx.

Veamos cómo era ese mundo, cómo eran los programas de *vaudeville* en los que en una velada de junio de 1896 se presentó un invento que cambiaría las bases del entretenimiento norteamericano, y también de todo el mundo.

² MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 48. Edición inglesa: MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 60.

³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 49 y 145. (Edición original: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. The Lives and Leyends of the Marx Brothers*. 1999. Pág. 40.

2.- Los Lumière presentan su invento en Nueva York

El cine llegó a la ciudad de Nueva York el 29 de junio de 1896⁴. Cuando los hermanos Lumière comenzaron a girar la manivela de su cinematógrafo en el Keith's Union Square, en la que sería la presentación pública de su invento en Norteamérica, Leonard (Chico), el mayor de los hermanos Marx, tenía nueve años de edad mientras que su hermano Adolph (Harpo) apenas contaba con siete, y Julius Henry (Groucho) todavía no había cumplido los seis⁵. En cualquier caso, los tres ya habían ofrecido algunas muestras de sus cualidades personales.

El Keith era un teatro conocido por la familia Marx, o al menos por el tío Al Shean, el hermano de Minnie que un año antes había actuado en él en dos ocasiones. En abril de 1895 Shean actuó con su cuarteto vocal *Manhattan Four* con gran éxito. Según una reseña periodística, los Manhattan Four eran "un excelente cuarteto masculino que no sólo cantan, sino que son originales en maquillaje y vestuario"⁶. El Keith's Union Square estaba situado en el número 50 de la calle 14 Este, aunque unos años más tarde pasaría a ser el número 58. El Keith's de la calle 14 había sido construido en 1870 con el nombre de Union Square Theater y disponía de 597 butacas⁷. Unos años más tarde, en 1893, el empresario Benjamin Franklin Keith lo compró para utilizarlo como teatro de *vaudeville* y durante los siguientes años las mejores estrellas del mundo del espectáculo actuarían sobre su escenario. Por otra parte, una reseña publicada en *The New York Times* con motivo de su reapertura, tras la adquisición y reforma

⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 85. La fecha coincide con la indicada por IMDB en la biografía de B. F. Keith: "Benjamin Franklin Keith" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0445210/bio> [Último acceso: 5/05/2011] pero discrepa con la ofrecida por Wierzbicki, que la sitúa un día antes, el 28 de junio, citando a Emmanuelle Toulet. WIERZBICKI, James: *Film Music: A History*. Routledge. Nueva York, 2009. Pág. 20. LOUVISH la sitúa, inexplicablemente un mes después, en julio de 1896, tal vez debido a un error tipográfico presente también en la edición original en inglés: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág 41 y *Monkey Business. The Lives and Leyends of the Marx Brothers*. 1999. Pág. 31 (Edición original).

⁵ Aunque no hay unanimidad en la fecha exacta de nacimiento de Chico, la mayor coincidencia se da en el 22 de marzo: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág 229. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 46. (Edición original: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. The Lives and Leyends of the Marx Brothers*. 1999); "Chico Marx" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0555597/bio> [Último acceso: 5/05/2011].

⁶ New York Dramatic Mirror, abril 1895. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 40.

⁷ "Acme Theater." Cinema Treasures. URL: <http://cinematreasures.org/theater/12399/> [Último acceso: 23/04/2011].

por parte de F. B. Keith, nos revela lo lujoso de su decoración que incluía vidrieras, marfil blanco pintado y cortinas de seda⁸.

Otro artículo, publicado en el New York Herald esas mismas fechas, el 18 de septiembre de 1893, nos indica que la reforma de B. F. Keith costó, aproximadamente, unos 50.000\$ de la época. El autor hace hincapié en la inmejorable situación del teatro para acceder con transporte público y, sobre todo, en la lujosa decoración. Así, los techos del vestíbulo estaban decorados con pinturas artísticas de cupidos, rosas y nubes con relieves en las molduras. Las barandillas estaban niqueladas y el mobiliario destacaba por todas partes. Además, el Keith's Union Square contaba con cuarenta nuevas escenas de decorado pintadas sobre tela e iluminación eléctrica⁹.

El Keith's ofrecía un espectáculo continuo, desde las 10 de la mañana hasta bien entrada la noche, que incluía no sólo números propios del *vaudeville* sino también operetas, según la moda importada desde Inglaterra. Las operetas eran el número principal de una velada que continuaba con un extenso y 'decente' show que incluía canciones, danzas y números acrobáticos¹⁰.

El imperio teatral construido por B. F. Keith y E. F. Albee determinaría la suerte de cientos de actores que se verían sometidos a sus rigurosas reglas artísticas y de conducta a cambio de mantener su puesto de trabajo. El Keith guardaba muchos secretos.

⁸ "Mr. Keith Opens His Rebuilt House with Promise of Success." Union Square Theatre. The New York Times. 19 de septiembre de 1893. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70E13F83B5F1A738DDDA00994D1405B8385F0D3> [Último acceso: 25/03/2012].

⁹ "The Union Square Theater." New York Herald. 18 de septiembre de 1893. En: *The Union Square Theater*. Virtual Vaudeville. URL: <http://vvaudeville.drama.uga.edu/hypermediaNotes/newspaperF.html> ([Último acceso: 25/03/2012].

¹⁰ "Mr. Keith Opens His Rebuilt House with Promise of Success." *Union Square Theatre*. The New York Times. 19 de septiembre de 1893. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70E13F83B5F1A738DDDA00994D1405B8385F0D3> [Último acceso: 25/03/2012].

3.- Benjamin Franklin Keith y su imperio

El manager teatral fue para el *vaudeville* lo mismo que Henry VIII había sido para la historia de Inglaterra y Torquemada para la Inquisición española

Groucho Marx¹¹

Benjamin Franklin Keith nació en 1846 en Hillsboro Bridge, New Hampshire¹². Tras trabajar en el circo con P. T. Barnum, de quién hablaremos más adelante, y abrir un museo de curiosidades en Massachusetts, Keith creó a partir de 1885, junto con Edward Franklin Albee, una red de lujosos teatros con representación en las principales ciudades norteamericanas. Poco tiempo después de abrir su primer teatro, el Bijou de Boston, Keith firmó un contrato de exclusividad con los hermanos Lumière para toda Norteamérica. De esta forma, las proyecciones del cinematógrafo sólo podían presentarse en sus teatros, como un número más de los programas de *vaudeville*. La astucia empresarial de Keith le llevó a apostar decididamente por este nuevo medio de entretenimiento, contratando también los films de Thomas Alba Edison y llegando a producir él mismo películas con la Biograph Studio.

Algunas fuentes indican que Keith y Albee forjaron su fortuna explotando versiones no autorizadas de las operetas de Gilbert y Sullivan antes de que éstos obtuvieran la protección de los derechos de autor correspondientes para América¹³. Simon Louvish, refiriéndose a la inauguración del citado teatro Bijou, los trata como antiguos timadores.

En 1885, dos ex-timadores, Edward Franklin Albee y Benjamin Franklin Keith, inauguraron su primer teatro de “representación continua” en Boston, con la entrada a diez centavos, cinco centavos más si se quería una silla¹⁴.

Lo cierto es que Keith disponía del dinero suficiente como para poder comprar y renovar toda una serie de grandes teatros en los cuales presentó programas de *vaudeville* junto con números de opereta y proyecciones cinematográficas.

¹¹ MARX, Groucho: *Groucho and me*. Da Capo Press. Inc. Cambridge, 1995. Pág. 96.

¹² Las referencias biográficas de B. F. Keith están tomadas de: “Benjamin Franklin Keith.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0445210/bio> [Último acceso: 5/05/2011].

¹³ KENRICK, John: *Meeting a Need. A History of The Musical Vaudeville*. En URL: <http://www.musicals101.com/vaude1.htm> [Último acceso: 5/05/2011] y CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 615.

¹⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 35.

Tras la muerte de B. F. Keith, el 26 de marzo de 1914, su imperio teatral pasó a manos de su hijo Andrew. Pero su repentino fallecimiento, cuatro años después, hizo que E. F. Albee se hiciera cargo del negocio. Ese mismo año 1918, Albee se fusionaría con el Orpheum, otro circuito teatral no menos importante, formando el Keith-Albee-Orpheum Corp., una cadena de teatros de *vaudeville* con más de un millón de butacas distribuidas por toda Norteamérica. En 1929 una nueva fusión con la RCA (Radio Corporation of América) daría lugar a una de las productoras cinematográficas más relevantes de los primeros años del cine sonoro, la RKO (Radio-Keith-Orpheum). Tal y como podemos apreciar, el cine y el *vaudeville* cruzaron sus caminos en los teatros Keith-Albee.

De alguna forma, la trayectoria seguida por los teatros de Keith denota las transformaciones, surgidas en el mundo del espectáculo, que darían lugar a la consolidación del cine como el mayor medio de entretenimiento que había producido nunca Norteamérica. La mayoría de los artistas que trabajaron en los programas Keith-Albee habían comenzado su trayectoria en pequeños tugurios y muchos de ellos se verían obligados a adaptarse al cine cuando el *vaudeville* entró en una irremediable decadencia a finales de los años 20. Los hermanos Marx son un claro ejemplo de ello.

Los Marx llegarían a trabajar para los teatros Keith-Albee, representando la obra *Home Again*, una comedia que había sido escrita por su famoso tío Al Shean. En una de estas representaciones, en el Keith's Orpheum Theatre de Columbus, compartieron cartel con W. C. Fields, probablemente la estrella más destacada del mundo del *vaudeville*¹⁵. Sin embargo, cuando los Marx consiguieron triunfar en los circuitos de variedades, las proyecciones fílmicas se habían trasladado desde los teatros hasta las primeras salas cinematográficas, conocidas con el nombre de *nickelodeon*, de las cuales hablaremos en el siguiente capítulo.

Pero en el Nueva York del cambio de siglo, en el que crecieron los hermanos Marx, no sólo existían los teatros de Keith. En la misma calle 14, muy cerca del teatro Union Square en el que los Lumière proyectaron sus cortometrajes, encontramos otras salas y otros escenarios en los que se podían escuchar todas las músicas que formaban parte de la banda sonora de una ciudad moderna y ecléctica como el Nueva York de comienzos de siglo XX. Conozcamos qué músicas se escuchaban en ellas.

¹⁵ "Harpo Marx." Internet Movie Data Base.
<http://www.imdb.com/name/nm0555617/bio> [Último acceso: 5/05/2011].

4.- Los teatros de la Calle 14

Tras casi dos décadas de éxitos continuados, programando espectáculos de *vaudeville*, el Keith's Union Square (al igual que otros muchos teatros), se consagró por entero a partir de 1908 a las proyecciones cinematográficas, abandonando los números en vivo que lo habían convertido en tan popular y rentable. Casi treinta años después, en 1936, dejaría de funcionar como sala de proyecciones y se reconvertiría en unos grandes almacenes para, posteriormente, pasar a ser propiedad de la Philips International Realty, siendo demolido en 1989. El prestigioso periódico *The New York Times* publicó en esas fechas un artículo que rememoraba la trayectoria del prestigioso teatro. El autor sitúa la construcción del inmueble en el año 1871, señalando otros edificios que se encontraban en la misma calle, no muy lejos del Keith, como la Academy of Music, el Irving Palace y el Steinway Hall¹⁶.

Christopher Gray olvida en su artículo otro teatro, situado también en esa calle 14, que durante unos años había sido el más importante de los programas de *vaudeville*, el teatro de Tony Pastor quien llegó a ser considerado como el 'creador' del *vaudeville*. El olvido de Gray puede estar justificado por el hecho de que el *Tony Pastor's New Fourteenth Street Theatre* había sido demolido en 1928, convirtiendo en escombros toda su historia, la historia de un mundo que ya no pertenecía al presente en 1928 y que nadie recordaba cuando el Keith fue demolido en 1989. Sin embargo, el investigador Neil Gould, en su biografía sobre Victor Herbert, sí que hace referencia al teatro de Tony Pastor, situado en el edificio Tammany Hall¹⁷.

Gould define a la calle 14 y Union Square como el centro neurálgico de la vida artística de Nueva York. En él convergían tanto el poder económico, representado por el Banco Alemán y Tiffany's, como la vida cultural que se desarrollaba sobre los escenarios de los diferentes teatros y auditorios¹⁸. Aunque en un principio nos puede sorprender la proximidad de salas cuyas programaciones se corresponderían, en principio, con diferentes estratos artísticos y sociales, lo que de verdad resulta sorprendente es comprobar la

¹⁶ GRAY, Christopher: *Streetscapes: The Union Square Theater; The Ghost Behind a Huge Sign*. Publicado en *The New York Times* el 29 de enero de 1989. URL: <http://www.nytimes.com/1989/01/29/realestate/streetscapes-the-union-square-theater-the-ghost-behind-a-huge-sign.html?pagewanted=all&src=pm> [Último acceso: 23/04/2011].

¹⁷ GOULD, Neil: *Victor Herbert. A Theatrical Life*. Fordham University Press. Nueva York, 2008. Pág. 21.

¹⁸ Se puede encontrar una relación completa muy detallada de las salas de la calle 14 en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 124.

extraordinaria ausencia de prejuicios culturales. Cualquier sala podía presentar cualquier espectáculo atendiendo a la demanda de un público ecléctico ávido de diversión y de entretenimiento que no parecía reparar en esnobismos propios de otros tiempos. Veamos cómo eran esos escenarios y sus músicas.

4.1.-El *New 14th Street Theatre* de Tony Pastor. Eclecticismo cultural.

Situado en el número 143 Este de la calle 14, el teatro de Tony Pastor había sido construido en 1868 con el nombre de *Olympic Theatre*. Su función inaugural corrió a cargo de los *Bryant's Minstrels* y en muy poco tiempo fue arrendado por una compañía alemana para representar obras en ese idioma, destinadas a los inmigrantes alemanes residentes en Nueva York. Tony Pastor lo alquiló en 1881 y lo convirtió en la sala de *vaudeville* más famosa durante las dos últimas décadas del siglo XIX con el nombre de *New 14th Street Theatre*¹⁹. La innovación más importante de Tony Pastor no fue tanto el agrupar y seleccionar los viejos números de variedades en un mismo espectáculo, sino la transformación de los ofensivos y sórdidos shows de variedades en un nuevo formato de *vaudeville* 'educado' que se convertiría en un modelo a imitar debido a su rentabilidad económica²⁰.

La trayectoria artística de Tony Pastor, nacido en Nueva York en 1832²¹ es un reflejo de la gran variedad de espectáculos existentes en su tiempo. Pastor había debutado como niño prodigio en el *Museo de Barnum*, para después bailar en un número *blackface* en *Raymond* y *Waring Menagerie*, e interpretar, posteriormente, papeles juveniles y giros acrobáticos con *Welch's National Amphitheatre*. Su repertorio vocal llegó a abarcar en torno a las 1.500 canciones de contenido humorístico, alguna de las cuales incluía elementos racistas, según los estereotipos étnicos habituales en la época, procedentes de los *minstrel shows*²².

Pastor era un ferviente católico de educación victoriana que incluso llegó a tener un predicador en una de las habitaciones de su teatro y un cepillo para limosnas

¹⁹ "Olympic Theatre" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1576#1653> [Último acceso: 21/05/2011].

²⁰ *Ídem*.

²¹ No existe un acuerdo definitivo sobre la fecha de nacimiento de Tony Pastor. Robert W. Snyder la sitúa en 1834. SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 13. Mientras que Louvish lo hace en 1837 como vemos en la siguiente cita.

²² Para las reseñas biográficas de Tony Pastor ver: TRAV S. D.: *No Applause-Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. Faber & Faber. Nueva York 2005, Págs. 63-69.

en el vestíbulo. Sus convicciones religiosas y morales le llevaron a iniciar una cruzada para eliminar los malos hábitos de los espectáculos de variedades, cuyo público era hasta entonces exclusivamente masculino, y maleducado, para convertir sus shows de esta forma en algo respetable y artístico, "apto para toda la familia"²³. En este sentido, Trav afirma que Pastor, en su búsqueda de una institución respetable, prohibió no sólo beber y fumar sino también la 'vulgaridad'²⁴.

Tony Pastor defendía un modelo de *vaudeville* muy concreto que, posteriormente, seguirían Benjamin Franklin Keith y Hammerstein. Para Pastor, el público femenino simbolizaba las buenas formas, al contrario que los espectadores masculinos, caracterizados por sus malos modales e incontrolables tras la ingesta masiva de alcohol. Así, Pastor orientó sus programas hacia las damas, ofreciendo una diversión de 'buen gusto' que incluía tanto números de música pura, como otros cómicos, burlescos y farsas.

En la reseña de *The New York Times*, publicada en 1893 con motivo de la reapertura del Keith's Union Square y comentada anteriormente, también se insistía, aunque de una forma indirecta, en la necesidad de mantener las formas y el respeto. Las familias podían llevarse la comida desde casa para degustarla en unas salas acondicionadas para ello pero el teatro sólo ofrecía como bebida agua fresca. La única forma de beber alcohol era salir fuera del teatro, cosa no permitida durante los intermedios. De esta forma, los espectáculos se convertían en algo familiar y se evitaban los desmadres producidos por la ingesta de bebidas alcohólicas²⁵. Por otra parte, los programas del teatro de Tony Pastor no sólo dejaban fuera lo obscuro y lo vulgar, sino que mostraban una completa ausencia de prejuicios artísticos culturales por cuanto combinaban las comedias y las farsas con música 'cultiva' europea. Este despreocupado eclecticismo tal vez no responde a nuestra idea de espectáculo pero parecía ser la norma en el Nueva York de los últimos años del siglo XIX²⁶. Un buen ejemplo de ello serían las parodias de espectáculos clásicos y populares de procedencia europea, en la tradición del *burlesque* y del *minstrel show*, como *The Pie-Rats of Pen-Yan*, una obra

²³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág 35.

²⁴ TRAV S. D.: *No Applause-Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. Faber & Faber. Nueva York, 2005, Págs. 63-69.

²⁵ "Mr. Keith Opens His Rebuilt House with Promise of Success." *Union Square Theatre*. *The New York Times*. 19 de septiembre de 1893. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70E13F83B5F1A738DDDA00994D1405B8385F0D3> [Último acceso: 25/03/2012].

²⁶ "Tony Pastor." Harry Ransom Center. University of Texas at Austin. URL: <http://research.hrc.utexas.edu:8080/hrcxtf/view?docId=ead/00106.xml> [Último acceso: 21/05/2011].

presentada en 1881 que parodiaba la opereta de Gilbert y Sullivan *The Pirates of Penzance*.

Los orígenes de este eclecticismo cultural hay que buscarlos en los años centrales del siglo XIX en los que existía una 'cultura común' tanto para la clase alta como para los jornaleros, afroamericanos y espectadores blancos. Esta cultura estaba constituida por una gran variedad de atracciones que incluían desde obras teatrales de Shakespeare, canciones, monólogos cómicos hasta números con animales e incluso acrobacias propias de lo que posteriormente será conocido como la comedia *slapstick*²⁷.

Incluso la ópera, a mediados del siglo XIX, aparecía inscrita entre números de variedades como acróbatas, y cómicos *blackface*, atrayendo a multitudes, y no sólo a una élite²⁸. En este sentido, John Dizikes habla de un espectáculo organizado en tres actos llamado *minstrel opera* que podemos considerar como una muestra de esta *cultura común* y de la combinación de elementos artísticos procedentes de diversos estratos sociales²⁹. Según Dizikes, los elementos operísticos estarían presentes en el primer acto, en el que un *tenor* interpretaría canciones o números aislados de alguna ópera, pero también en el último acto, a modo de parodia de una obra conocida. Precisamente, encontraremos esta estructura musical en alguna de las películas de los Marx que analizaremos a lo largo del presente trabajo.

Ernst C. Krohn, citando a Odell, coincide con Dizikes en la variedad de los programas de The Kneass Opera Troupe. Krohn menciona desde selecciones de los mejores compositores, parodias de ópera hasta melodías negras, burlescas y polcas³⁰. The Kneass Opera Troupe estaba liderada por Nelson Kneass, un artista nacido en Filadelfia en 1823 y con suficientes conocimientos musicales como para ser profesor de música en Nueva York, además de cantante y compositor de canciones. Con su grupo, Kneass interpretaba música clásica y canciones sentimentales o cómicas dentro de los programas de los *minstrel opera*³¹.

²⁷ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Págs. 5 y 6.

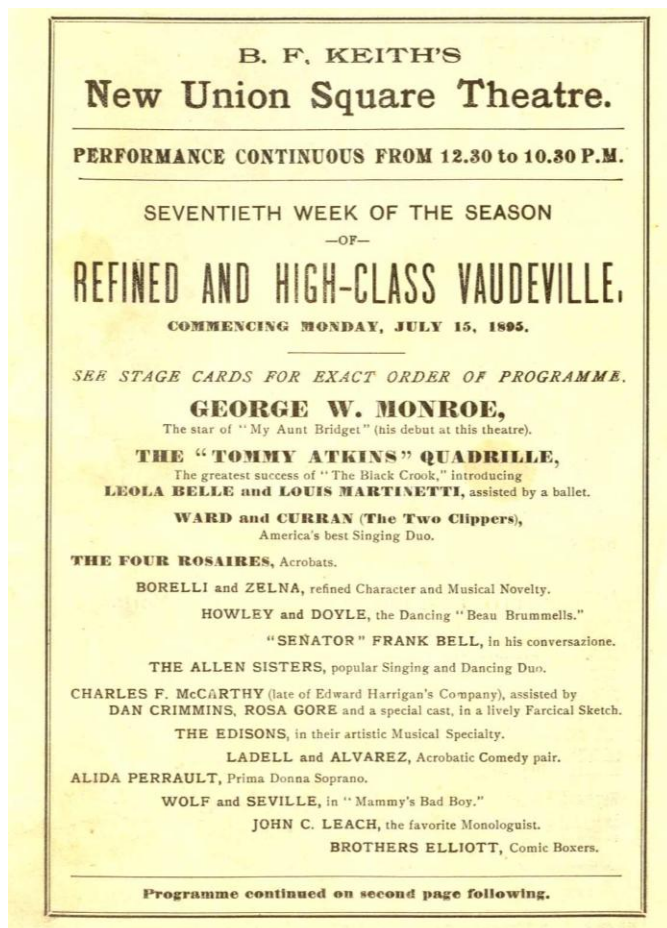
²⁸ *Ídem*.

²⁹ DIZIKES, John: *Opera in America. A Cultural History*. Yale University Press, 1993. Pág. 106.

³⁰ ODELL, G. C. D.: *Annals of the New York Stage*, V. New York, 1928. Pág. 394. Citado en: KROHN, Ernst C.: "Nelson Kneass: Minstrel Singer and Composer". *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Vol. 7. 1971. Pág. 28.

³¹ "Lesley Nelson-Burns: *Ben Bolt*". URL: <http://www.contemplator.com/america/bbolt.html> [Último acceso: 27/03/2012]. Ben Bolt es la canción más conocida de todas las escritas por Kneass. Llegó a ser utilizada en la banda sonora de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*. Victor Fleming, 1939). Se pueden escuchar

Aunque más adelante estudiaremos algunos programas completos de *vaudeville*, un cartel del Keith's Union Square, fechado a mediados de julio de 1895, nos confirma que a finales del siglo XIX en los 'modernos' y refinados programas de *vaudeville* de B. F. Keith todavía podíamos encontrar una combinación de manifestaciones artísticas procedentes de los diferentes segmentos culturales de la población: cantantes, bailarines, acróbatas, números musicales, sopranos *prima donna* y otros números cómicos [Figura 2.1.].



[Figura 2.1.] Recorte del programa de mano del Keith's Union Square Theatre correspondiente a la semana del 15 de julio de 1895³².

También podemos apreciar lo variado de la programación en la reseña publicada con motivo de la reinauguración Keith's Union Square. Según el artículo de The

algunas grabaciones de comienzos del siglo XX de las obras de Kneass en: "Nelson Kneass." Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/artists/detail/id/1465> ([Último acceso: 27/03/2012]. en las que se puede apreciar su estilo musical y sus interesantes instrumentaciones. Se pueden consultar algunos datos biográficos sobre Kneass en: "Nelson Kneass. Writer of 'Ben Bolt' who premiered 'Oh Susana.'" Pittsburgh Music Story. URL: <https://sites.google.com/site/pittsburghmusichistory/pittsburgh-music-story/teachers-and-schools/nelson-kneass> [Último acceso: 27/03/2012].

³² "B. F. Keith's Union Square Theatre. July 15, 1895." Vaudeville Program. Performing arts archive. URL: <http://www.performingartsarchive.com/Broadway/Vaudeville-Union-Square-1895/Vaudeville-Union-Square-1895.htm> [Último acceso: 27/03/2012].

New York Times, la noche del 17 de septiembre de 1893 se representó una opereta de Richard Stahl, cuya partitura musical estaba interpretada por un pianista, tras la cual se puso en escena un variado y 'decente' show que incluía canciones, danzas y acrobacias³³. Sin embargo, este eclecticismo cultural no sólo está presente en las programaciones teatrales de la segunda mitad del siglo XIX, sino que también lo podemos encontrar incluso en el repertorio de las orquestas sinfónicas. En 1881 la Orquesta Sinfónica de Boston todavía interpretaba 'música ligera' combinada con obras pertenecientes a la tradición europea³⁴.

Por otra parte, la ópera no sólo se presentaba como una forma de ofrecer variedad a los programas *minstrel* o *vaudeville*, sino que, además, confería una consideración cultural más respetable o elevada a los mismos. En este sentido, Tony Pastor, en su intento de orientar el programa hacia un público femenino y de ofrecer una mayor respetabilidad, contrató a la cantante Lillian Russell. Russell, cuyo verdadero nombre era Helen Louise Leonard, había estudiado ópera y en su currículo figuraban representaciones de las operetas *H.M.S. Pinafore* y *Evangeline*. Para Tony Pastor, Russell representaba los ideales de la feminidad y del decoro, de la moralidad y del buen gusto, los ideales que quería asociar a su teatro. Sin embargo, Lillian Russell no sólo cantaba ópera. Sus actuaciones en operetas y en comedias musicales le proporcionaron una exitosa carrera paralela a sus interpretaciones de arias operísticas. Para Pastor, este hecho no contravenía la decencia de sus actuaciones, sino que, por el contrario, le otorgaba una mayor reputación tanto a ella como a su teatro. De esta forma volvemos a comprobar, una vez más, la inexistencia de fronteras entre la música culta y la música popular durante la segunda mitad del siglo XIX.

A pesar de todo, esta cultura común se comenzó a romper progresivamente a partir de 1880, la época en la que surgieron los primeros programas de *vaudeville*. En los últimos años del siglo XIX se produjo una escisión cada vez más acentuada entre lo culto y lo popular, entre las audiencias de clase trabajadora y las élites económicas y culturales³⁵. Esta misma hipótesis es confirmada por Robert Snyder, quien afirma que los teatros de las grandes

³³ “Mr. Keith Opens His Rebuilt House with Promise of Success.” *Union Square Theatre*. The New York Times. 19 de septiembre de 1893. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70E13F83B5F1A738DDDA00994D1405B8385F0D3> [Último acceso: 25/03/2012].

³⁴ DIMAGGIO, Paul: *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston. Part II. The Classification and Framing of American Art*. *Media, Culture, and Society* 4, nº 4. 1982 Págs. 308-313. CITADO en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 6.

³⁵ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 6.

ciudades acabaron por diferenciar a sus espectadores según su procedencia social. Los teatros de ópera y dramáticos comenzaron a ser exclusivos de las clases altas, mientras que las clases más bajas frecuentaban los teatros del Bowery y los inmigrantes las salas que ofrecían espectáculos en sus idiomas de origen³⁶. De esta forma, la ópera, que había sido parte de la energía popular dentro de un universo ecléctico, se acabó convirtiéndose en los últimos años del siglo XIX en el símbolo cultural de la clase dominante, en un arte 'culto' y elitista. La ópera estableció la frontera, la inverosímil línea de separación entre lo culto y lo popular, entre una cultura popular y una cultura elitista³⁷.

Kibler traslada la línea de separación entre culto y popular a una cuestión idiomática. Mientras que cualquier canción o aria interpretada en inglés se considera popular, todas las piezas cantadas en una lengua extranjera son sinónimo de arte 'culto'. Suponemos que Wagner, Verdi y Puccini estarían claramente en el grupo de la élite cultural, por cuanto sus obras están escritas en alemán o italiano, respectivamente. Pero ¿cuáles son las óperas en inglés a las que se refiere el texto? ¿Se refiere a obras escritas por compositores *americanos*? ¿Cuántas óperas escritas en inglés existen a finales del siglo XIX? Aunque estas dos preguntas nos crean más interrogantes que respuestas la cuestión cambia si sustituimos el término 'ópera' por el de 'opereta'. Las operetas inglesas desembarcaron en Estados Unidos en 1878 con el estreno, el 25 de noviembre de ese año, de *H. M. S. Pinafore* en Boston. Esta obra de Gilbert y Sullivan (que seis meses antes había triunfado en Inglaterra) consiguió un éxito sin precedentes en Norteamérica, presentándose tanto en su forma original como en numerosas adaptaciones adecuadas al público de cada teatro, incluyendo a inmigrantes que no entendían el inglés y niños. El teatro de Tony Pastor no fue ajeno a esta moda y también presentó una adaptación de esta obra. Estudiaremos en profundidad la influencia de la opereta inglesa en el desarrollo de la comedia musical norteamericana cuando abordemos el capítulo dedicado a la influencia que tuvieron los musicales en el desarrollo profesional de los hermanos Marx.

Si, tal y como afirma Kibler, la separación entre lo culto y lo popular se produjo a partir de una cuestión idiomática ello implicaría que esta diferenciación cultural no encontraba unos criterios estéticos o artísticos los suficientemente válidos

³⁶ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 5.

³⁷ LEVINE, Lawrence. *The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audience*. American Historical Review 97. Diciembre 1992. Págs. 1369-1399. CITADO en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 6.

como para establecer tal separación. De esta forma, la cuestión de la *identidad* jugaría un papel fundamental en la escisión cultural producida en los últimos años del siglo XIX. Las obras escritas y cantadas en inglés, en su idioma propio, permitían al público norteamericano comprender y disfrutar mucho mejor del espectáculo, mientras que un aria de opera cantada en italiano o alemán imposibilitaba esta proximidad.

Aunque no es el propósito de este trabajo, resulta evidente que la evolución musical no responde únicamente a cuestiones musicales, sino que está influenciada también por elementos socioeconómicos que condicionan y modifican su desarrollo. En este sentido, la cuestión identitaria sería una de las más importantes a tener en cuenta debido a la fuerte inmigración propia de la Norteamérica del cambio de siglo. Al igual que los inmigrantes se agrupaban por barrios, según su procedencia y condición económica, existían teatros que programaban en esos idiomas para atraer a un determinado público, procedente de otros países de habla no inglesa. En un contexto social tan variado, casi a modo de torre de Babel, la cultura ofreció una forma de identidad mediante la cual era posible reconocerse y diferenciarse de los demás. Pero, al mismo tiempo, supuso el fin de una cultura común en la que no existían diferencias aparentes entre lo culto y lo popular, entre los ricos y los pobres.

Como muy acertadamente defiende Gunther Barth, la carencia de identidad propia de las grandes ciudades fomenta la necesidad del reconocimiento individual dentro de un colectivo. Para ello los hombres y las mujeres de las grandes urbes realizan actividades que les permiten una integración a la vez que un reconocimiento social. Las actividades culturales que se realizan en el tiempo libre representan una forma muy clara de adquirir esa identidad. La prensa, los grandes almacenes, el estadio de béisbol o el teatro de *vaudeville* son mucho más que una adaptación de la cultura europea y pretenden ser una respuesta al mundo extremadamente heterogéneo de las grandes metrópolis como Nueva York, conformadas por ciudadanos provenientes de cualquier parte del mundo y de las más diversas condiciones sociales y económicas³⁸.

Profundizaremos en estas cuestiones cuando estudiemos la música en el cine de los Marx, haciendo una referencia expresa a los personajes interpretados por Margaret Dumont. Unos personajes, pertenecientes a la élite económica y cultural, que patrocinaban y defendían el valor artístico de obras procedentes de la tradición europea, escritas en lengua no inglesa. Pero también

³⁸ BARTH, Gunther: *City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press. Nueva York, 1980. Págs. 23-24.

profundizaremos en esa separación, producida a finales del XIX, en el que las clases dominantes arrebataron la ópera al pueblo, reprimiendo esa energía inherente a las clases medias y bajas, cuando estudiemos la película *A Night at the Opera*. Y hablando de ópera, veamos ahora cómo era el teatro operístico de la calle 14, muy cerca del Keith's Union Square y del New 14th Street Theatre de Tony Pastor.

4.2.- Academy of Music. Un teatro no sólo de ópera.

La Academy of Music era un teatro de ópera situado en la esquina de la calle 14 con Irving Place. Inaugurado en 1854, tenía una capacidad de 1.500 localidades y tuvo que ser reconstruido en 1886 tras haber sido arrasado por un incendio. A pesar de ser considerado un teatro de ópera, su programación no tenía mucho que ver con la de sus homólogos europeos³⁹. Entre 1861 y 1912 sólo aparecen reseñadas como óperas en su programación cuatro obras que, difícilmente, tendrían esa consideración para el público europeo: *Les noces de Jeannette*, de Victor Masse y Jules Barbier (1861); *The Desert Flower*, de A. Harris y T. J. Williams (1868); *Love's Lottery* de Julian Edwards y Hugh S. Stange (1905) y *Mlle. Modiste* de Victor Herbert y Henry Blossom (1907). En esos años también se estrenó, en 1868, una opereta de Jaques Offenbach titulada *Lisichen et Fritzchen*. En este sentido, podríamos pensar que se trataba más de un teatro de “opereta” que de un verdadero teatro de “ópera”. Sin embargo, a partir de la década de 1870 encontramos en él una relación de todo tipo de espectáculos denominados como *burlesque*, melodrama, teatro, drama, comedia, *play with music*, *extravaganza* y musical⁴⁰.

Unos años más tarde, en noviembre de 1906 se presentó un ciclo monográfico de obras de William Shakespeare que incluía alguno de sus dramas más emblemáticos: *Julio César*, *El mercader de Venecia*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Otelo* y *Hamlet*. Debemos pensar que las obras de Shakespeare fueron del agrado del público porque unos meses después, en junio de 1907, se volvió a representar *Hamlet* y se incluyeron otras dos obras, *Noche de reyes (Twelfth Night)* y *Romeo y Julieta*. *Hamlet* se representaría de nuevo en mayo de 1908 y dos años después, en 1910, encontramos más obras del autor inglés: *As You Like it*, *Twelfth Night*, *Hamlet*, *El mercader de Venecia*, *The Taming of the Shrew* y *Romeo* y

³⁹ Se puede consultar la programación de la *Academy of Music* desde 1861 hasta 1912 en: “Academy of Music” Internet Broadway Data Base: <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1030> [Último acceso: 7/05/2011].

⁴⁰ *Ídem*.

Julieta. Esta fuerte presencia de la opereta y de las obras del dramaturgo inglés en la Academy of Music nos puede llevar a pensar que su programación respondía a un criterio más elitista o 'culto'. Pero la inclusión de números de *burlesque*, *comedia* o *extravaganza*, equiparan sus espectáculos a los que programaba el cercano teatro de B. F. Keith, anunciado como "el templo modelo de la diversión", según John W. Fricke⁴¹. Aunque el artículo de Christopher Gray no lo menciona, en el Keith's Union Square también se programaron operetas de procedencia europea durante la década de 1870. En 1872, por ejemplo, se presentaron *Prima Donna of a Night* y *La gran duquesa (The Grand Duchess)*, ambas de Jacques Offenbach, mientras que en 1880 se representó *Boccaccio* de Franz von Suppé⁴².

Por otra parte, no queda constancia de que se representasen obras de Shakespeare en el Keith's Union Square pero sí sabemos que había un retrato de él sobre el escenario, lo cual revela la consideración del genio inglés en el mundo de espectáculo americano⁴³. Así, la fama de Shakespeare no parecía ser exclusiva de los teatros. Rick Altman demuestra que en los *nickelodeon*, las primeras salas cinematográficas surgidas en los primeros años del siglo XX, los *lecturers* o narradores itinerantes recitaban obras de Shakespeare y otros autores europeos como Julio Verne, Charles Dickens o Victor Hugo⁴⁴.

Antes de ser demolida en 1826, la Academy of Music pasó a ser propiedad de William Fox en 1910. Fox consagró la sala a las proyecciones cinematográficas aunque las alternó con espectáculos de *vaudeville*, aparentemente más rentable en esos años que la opereta inglesa⁴⁵. Así, de una forma muy similar al Keith's Union Square, la Academy of Music nos revela, a través de sus programas, la convivencia de todo tipos de espectáculos, mezclados de una forma

⁴¹ GRAY, Christopher: *Streetscapes: The Union Square Theater; The Ghost Behind a Huge Sign*. Publicado en The New York Times el 29 de enero de 1989. En URL: <http://www.nytimes.com/1989/01/29/realestate/streetscapes-the-union-square-theater-the-ghost-behind-a-huge-sign.html?pagewanted=all&src=pm> [Último acceso: 23/04/2011].

⁴² "Acme Theatre." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/venue.php?id=1368> (Última visita: 28/03/2012). Aunque aparece referido con el nombre que adquirió a partir de 1921, cuando se convirtió en una sala de proyecciones cinematográficas, se trata sin duda del teatro de Keith en Union Square como la misma URL indica.

⁴³ A nivel anecdótico, Bill Bryson demuestra que todos los retratos que conocemos de Shakespeare son falsos y que, incluso, están pintados años después de su muerte: BRYSON, Bill: *Shakespeare*. RBA Libros. Barcelona, 2009. Págs. 11-14.

⁴⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. New York, 2004. Pág. 141.

⁴⁵ "Academy of Music." Cinema Treasures. URL: <http://cinematreasures.org/theater/21962/> [Último acceso: 8/05/2011].

despreocupada, sin los posteriores prejuicios culturales. Tal vez, la razón de esta peculiaridad residía en la idiosincrasia del pueblo norteamericano, quien se definía a sí mismo como no clasista y como un abanderado de las libertades individuales. Aunque, lamentablemente, esos ideales no contemplaban al pueblo afroamericano. En este mismo sentido, un artículo publicado durante la construcción de la *Academy of music* en *The New York Times*, a mitad del siglo XIX (que nos muestra la controversia surgida en torno a si los seguidores de la ópera era verdaderos amantes de la música o si, por el contrario, sólo eran víctimas de una moda) concluye defendiendo los valores sociales norteamericanos. Así, el autor llega a cuestionarse si un teatro de ópera de las dimensiones de la *Academy of Music* es compatible con esos ideales o si, por el contrario, acabará creando un público exclusivo y elitista, contrario a ellos⁴⁶.

4.3.- Steinway Hall. Una peculiar sala de conciertos.

El *Steinway Hall* era un edificio, situado en los números 71 y 73 este de la calle 14, propiedad de la fábrica de pianos Steinway. Su auditorio disponía de 2.000 butacas pero también contaba con una academia de música y con una fábrica de pianos, según la cita comentada con anterioridad de Neil Gould⁴⁷. El *Steinway Hall* había sido inaugurado en 1866 con el propósito de ofrecer conciertos y promocionar este instrumento. Además, desde su inauguración fue la sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York hasta que ésta se trasladó en 1891 al recién inaugurado Carnegie Hall⁴⁸.

La programación de Steinway Hall estaba focalizada, aparentemente, en lo que podemos denominar música 'clásica' europea. Su actividad se centraba de forma principal en los recitales pianísticos y vocales, no sólo de artistas consagrados, sino también de jóvenes promesas a las que ayudaba así a iniciar su carrera. Sin embargo, también programaba conciertos orquestales y otra serie de actividades entre las que se encuentran recitales de banjo (como el ofrecido por Reuben E. Brooks el 21 de diciembre de 1886⁴⁹), conferencias sobre el piano y sus orígenes

⁴⁶ "The New Opera-House." *The New York Times*- 12 de junio de 1856. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F05E3DA1531E13BBC4A52DFB0668389649FDE> [Último acceso: 28/03/2012].

⁴⁷ GOULD, Neil: *Victor Herbert. A Theatrical Life*. Fordham University Press. Nueva York, 2008. Pág 21.

⁴⁸ "Steinway & Sons History." Steinway & Sons. URL: <http://www.steinwayshowrooms.com/about-us/steinway-history> [Último acceso: 27/05/2011].

⁴⁹ "TEACHERS IN STEINWAY HALL". *The New York Times*, 21 de noviembre de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F0CEFD7123FE533A25752C2A9679D94679FD7CF> [Último acceso: 23/05/2011].

pero también sobre medicina (como las celebradas por el Dr. Green en 1886⁵⁰) o, incluso, mítines electorales. No podemos cuestionar la 'respetabilidad' de esta sala 'consagrada' a la música 'cult' pero nos gustaría llamar la atención sobre la actuación en ella, el 12 de marzo de 1886 y referida en *The New York Times*, del pianista Amandus Oscar Babel, conocido como el sobrenombre de “el pianista cowboy”⁵¹. Lo más significativo de Mr. Babel es que, según la información del prestigioso periódico, era un “completo ignorante” en materia musical⁵². Así, su formación había sido adquirida de forma instintiva y autodidacta, en un espacio de tiempo extremadamente breve. A pesar de todo, y siempre según la reseña periodística, su técnica no era nada despreciable⁵³.

Los datos biográficos y artísticos de los que disponemos referidos a A. O. Babel provienen de una biografía suya publicada en 1890, y están presentados de una forma que recuerda más a la fabulación romántica que a una realidad objetiva. Según esta fuente, Mr. Babel habría nacido el 30 de diciembre de 1856 en Texas y habría comenzado a tocar el piano, de forma espontánea, durante su convalecencia en un hospital a raíz de la fractura de uno de sus brazos, debido a una caída de caballo⁵⁴. Tras la recuperación de su brazo fracturado, Babel pudo por fin tocar a dos manos, completando de esta forma su formación. Una lectura más atenta nos revela que su padre había nacido en Prusia y que era un profesor de música que impartía clases de violín, flauta y guitarra. A. O. Babel se marchó de casa a temprana edad, en torno a los 20 años, convirtiéndose en explorador, intérprete y cowboy. Sus conciertos de piano tenían lugar tanto en grandes salas de conciertos como en escenarios de *vaudeville* o en carpas circenses⁵⁵.

Además de lo insólito de su formación musical, tal vez nos llame la atención el hecho de que un pianista que se prodigaba en el *vaudeville*, y también en el

⁵⁰ “Lecture by Dr. Greene of 35 West 14th – ST. New York.” *The New York Times*. 14 de noviembre 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9400E2D91F30E533A25757C1A9679D94679FD7CF> [Último acceso: 22/05/2011].

⁵¹ “STEINWAY HALL.” *The New York Times*. 13 de marzo de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04E3DE1330E533A25750C1A9659C94679FD7CF> [Último acceso: 22/05/2011].

⁵² Existe una biografía de A.O. Babel publicada a finales del siglo XIX: A.E.K., *Life of A.O. Babel, The Original and Famous Texas Cowboy Pianist*. Dick Publishing House. New York, 1890.

⁵³ STEINWAY HALL. *The New York Times*. Publicado el 13 de marzo de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04E3DE1330E533A25750C1A9659C94679FD7CF> [Último acceso: 22/05/2011].

⁵⁴ LOTH, Donna Schulte. Elaborado a partir de la biografía de Mr. Babel: A.E.K., *Life of A.O. Babel, The Original and Famous Texas Cowboy Pianist*. Dick Publishing House. New York, 1890. <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=27669585> [Último acceso: 23/05/2011].

⁵⁵ *Ídem*.

circo, fuese contratado para un 'templo' de la música como el *Steinway Hall*. En cualquier caso, su biografía todavía nos sigue deparando más sorpresas. Mr. Babel aparece reflejado en el censo de Nueva York en el año 1892, casado con Miss Mattie Babel, la *Cow Girl Cornetist*. Unos años después A. O. Babel murió, en 1896, a la edad de 39 años en Randolph, Nueva York.

Al margen de la cuestionable biografía del pianista *cowboy* debemos considerar la crítica publicada por *The New York Times* bajo los preceptos que el mismo artículo menciona y, suponemos, que el crítico ha tenido en cuenta a la hora de redactar su texto. Las críticas de *The New York Times* no solían ser condescendientes con los pianistas de sólida formación musical que se presentaban en el *Steinway Hall*. Por ejemplo, la crítica sobre el recital de la pianista Eugénie de Roode-Rice (que incluía obras de Bach, Schumann, Dussek, Liszt y Chopin), celebrado tres meses antes de la actuación de Mr. Babel, afirmaba que pese a poseer “fuerza y el talento” tales atributos no eran suficientes para tocar bien el piano, y que su irrefrenable ímpetu acabó convirtiendo algunas partes del recital en un “desastre”⁵⁶.

En este mismo sentido, podemos encontrar otra crítica similar, referida al concierto de Emanuel Moor, un pianista de Nueva York que interpretó obras de Bach, Beethoven, Chopin y Liszt, en diciembre de 1887. La actuación de Moor es descrita como “seca y carente de colorido”. Para el crítico de *The New York Times*, Moor había ofrecido 'sólo' un recital, en lugar de una auténtica “interpretación” musical⁵⁷.

Para despejar las dudas sobre si Moor era un pianista aficionado, cuyo único mérito residía en ser natural de Nueva York, podemos leer en el mismo periódico otra reseña referente a su recital en el *Chickering Hall*, en noviembre de 1886. En esta ocasión, el crítico halaga su “buena técnica”, su “ejecución clara y potente” así como su “sentimiento” y su “inteligencia y vigor”⁵⁸. Así, no encontramos, pues, ninguna razón para desconfiar de las actitudes artísticas de Mr. Moor, por lo que su bajo rendimiento en el concierto ofrecido en el *Steinway Hall*, en diciembre de 1887, pudo ser debido a circunstancias

⁵⁶ “Steinway Hall.” *The New York Times*. 18 de diciembre de 1885. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9A02E4DA123FE533A2575BC1A9649D94649FD7CF> [Último acceso: 22/05/2011].

⁵⁷ “Steinway Hall.” *The New York Times*. 23 de diciembre de 1887. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F40D11F9385C10738DDDA0A94DA415B8784F0D3> [Último acceso: 22/05/2011].

⁵⁸ “Piano Recitals.” *The New York Times*, 25 de noviembre de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00C13F7395B10738DDDAC0A94D9415B8684F0D3> [Último acceso: 22/05/2011].

particulares. En cualquier caso, sí que podemos afirmar que las críticas de The New York Times resultaban implacables con los pianistas descuidados.

En este sentido, no deja de sorprendernos que la actuación de Mr. Babel, el pianista *cowboy* “sin formación musical”, fuese acogida con tanto entusiasmo. Y, más todavía, cuando el crítico de The New York Times reconoce de antemano algunas deficiencias en su forma de tocar como una falta de variedad y expresión deficiente⁵⁹. A pesar de todo, estas deficiencias parecían quedar en segundo plano ante la fascinación que ejercían tanto su velocidad como su sonido tremendo y “fenomenal⁶⁰”. De esta forma, el carácter visual y la espectacularidad sonora de Mr. Babel reemplazaban su falta de rigor musical. O al menos esta es la conclusión que extraemos de las críticas de The New York Times y que queda confirmada cuando el periódico hace referencias a otros elementos visuales llamativos de la actuación del pianista *cowboy* como su peculiar vestuario. El pianista *cowboy* salía al escenario vestido literalmente, de *cowboy*. Así, se presentaba ante los espectadores con una “camisa de franela” y unos “pantalones de montar de cuero⁶¹”. Otras fuentes nos corroboran la información aportada por The New York Times, confirmando por un lado las fechas del recital en el *Steinway Hall* y, por otra parte, ofreciéndonos algunos detalles más de su actuación. El público elogiaba sus trucos, como cubrir el teclado con un paño para tocar sin poder ver las teclas, y disfrutaba al verle interpretar obras de Mozart, Vivaldi, Haendel y Chopin, disfrazado a “la manera de Búfalo Bill”, “vestido de cuero y con dos pistolas⁶²”.

¿Seríamos capaces de imaginarnos en la actualidad un recital de piano, en una sala de conciertos 'respetable' como el *Steinway Hall*, en el que el pianista saliese disfrazado de esta guisa y tomarnos el concierto en serio? Tal vez pensaríamos que se está 'traicionando' o ridiculizando a la música o, quizás, nos sentiríamos contrariados por lo inaudito de este concierto. Sin embargo, si el recital de Mr. Babel tuviese lugar en un teatro de variedades, o en un circo, probablemente disfrutaríamos con él sin sentirnos culpables de tal regocijo. En estas salas entenderíamos la actuación del pianista *cowboy* dentro de la norma y no nos importaría que la cuestión musical quedase en segundo plano, por detrás del disfrute visual. A pesar de todo, la actuación de Mr. Babel sería esencialmente la misma, independientemente de la sala en la que tuviese lugar, por lo que nuestra

⁵⁹ STEINWAY HALL. The New York Times. Publicado el 13 de marzo de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04E3DE1330E533A25750C1A9659C94679FD7CF> [Último acceso: 22/05/2011].

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ *Ibidem.*

valoración o disfrute no dependería del recital en sí, sino más bien de nuestros prejuicios culturales. ¿O acaso podemos asumir que una sala como el Steinway Hall se dejase seducir por la fascinación visual, por encima incluso del contenido musical 'puro'?

La respuesta suponemos que es negativa. Pero esa respuesta proviene de nuestra forma actual de entender ese mundo y no es una respuesta válida para cualquier época, lugar y circunstancia. El recital de Mr. Babel nos demuestra la exigua distancia que existía entre lo que hoy consideramos dos mundos completamente opuestos y confirma, una vez más, la existencia de esa cultura común de la que hemos hablado anteriormente. El eclecticismo parecía ser la norma y la falta de prejuicios permitía un disfrute del hecho musical en sí mismo.

En cualquier caso, aunque consideremos la actuación del pianista *cowboy* en el *Steinway Hall* como algo peculiar y anecdótico, lo cierto es que parece poco probable que haya sido el único número de este tipo programado en esa sala. Cómo si no explicar que el Steinway Hall apareciese catalogada, en una guía de noviembre de 1882, junto con el teatro de Tony Pastor, el Keith's Union Square y la Academy of Music, entre las salas de variedades y *vaudeville* de Manhattan, como un "lugar de diversión"⁶³.

Pero como ya hemos comentado, la 'cultura común' acabó desapareciendo a finales del siglo XIX, estableciéndose así una separación entre lo culto y lo popular. El traslado en 1891 de la sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York desde el Steinway Hall hasta su nueva sede en el Carnegie Hall, situado en la calle 57 lejos de los espectáculos de variedades de la calle 14, no parece casual. Unos años después, en 1925, el Steinway Hall también se trasladará a la calle 57 confirmando de esta forma una separación también geográfica entre lo culto y lo popular. Si los espectadores del *Steinway Hall* de la calle 14 se habían quedado fascinados por la visualidad del número de Mr. Babel así como por su velocidad, inteligencia, vigor y por su vestuario (a pesar de su falta de cultura musical) ¿por qué no habrían de fascinarse también ante un pianista que reunía esas mismas características? Un pianista que, disfrazado de inmigrante italiano (en lugar de *cowboy*) focalizaba, igualmente, la atención en el contenido visual y que fascinaba al público de los espectáculos de *vaudeville*, de forma especial con su famoso toque pistolero. Este pianista no es otro que Chico Marx. Las actuaciones del hermano mayor de los Marx se inscriben de esta forma en una tradición proveniente de los números musicales *cuasi* acrobáticos propios de los espectáculos *vaudeville*. Abordaremos más adelante el estudio detallado de sus

⁶³ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. XIV.

intervenciones pianísticas, y de sus músicas, cuando analicemos las películas de los hermanos Marx.

En resumen, el nacimiento del *vaudeville* coincide con una etapa en la cual se están produciendo unos cambios culturales y sociológicos muy importantes que nos llevarán a una consideración muy diferente de la música y de todos los espectáculos asociados a ella. Tanto en el ideario de Tony Pastor como en los programas del Keith's Union Square, la Academy of Music o el Steinway Hall todavía percibimos algunos ecos de una cultura común, caracterizada por un eclecticismo cultural proveniente de la mitad del siglo XIX cuando las palabras culto y popular parecían estar desprovistas de significado, y cuando resultaba absurdo cualquier tipo de confrontación entre ellas.

En este sentido, aunque en un primer momento podríamos pensar que cada auditorio representaba, y defendía, una determinada faceta o categoría musical (que además se correspondería con el nivel cultural y económico de sus espectadores potenciales), esto sólo comenzará a ser real en los últimos años del siglo XIX, cuando se produjo una progresiva fractura entre lo culto y lo popular. El teatro de Tony Pastor, El Keith's Union Square, la Academy of Music y el Steinway Hall no sólo estaban muy próximos entre sí, sino que, además, no parecía existir una restricción en cuanto al tipo de actuaciones que presentaban. Aparentemente, una gran variedad de números y de músicas de todo tipo podían estar presentes en cualquiera de las salas de la calle 14.

Pero, antes de conocer con más detalle cómo eran los números que se interpretaban en los escenarios del *vaudeville* y las músicas que acompañaron, de una u otra forma las primeras proyecciones fílmicas, queremos aclarar el significado de los términos que vamos a utilizar, relacionados todos ellos con la denominación de las salas, el carácter de sus programas, o las características de los propios números.

5.- De los *concert saloons* al *vaudeville*

Cada show debía de tener suficiente rudeza para los trabajadores, suficiente glamour para las mujeres de clase media y suficiente sentimiento patriótico para los emigrantes que estaban lejos de su hogar.

Robert W. Snyder⁶⁴

El *vaudeville* surgió a finales del siglo XIX como una compilación una gran diversidad de números de variedades pertenecientes a los diferentes espectáculos que habían ido conformándose a lo largo del siglo. Fenómenos como la gran inmigración proveniente de Europa o el planteamiento mercantil-industrial con el que se forjarían los grandes teatros del *vaudeville* influyeron poderosamente en este cambio. Así, una de las consecuencias culturales de la inmigración masiva fue la incorporación de nuevas tradiciones musicales y artísticas que se interrelacionaron directa o indirectamente con las ya existentes. Sólo en los primeros 12 días de agosto de 1854, por ejemplo, desembarcaron en Nueva York cerca de 20.000 inmigrantes procedentes de Europa⁶⁵.

La mayor parte de las salas de espectáculos anteriores a la época del *vaudeville* compartían el principio de ofrecer números cómicos, musicales o eróticos como reclamo para vender bebidas alcohólicas en grandes cantidades. De esta forma, todos los escenarios se organizaban en torno a un bar o taberna. Los llamados *Concert saloons* crecieron principalmente en los barrios pobres como el Bowery, un barrio que representaba la esencia misma de la inmigración, una torre de babel en la cual las diferencias idiomáticas no fueron un obstáculo para la convivencia, para la creación de lo que sería una seña de identidad artística y cultural⁶⁶.

El Bowery fue el vecino pobre de Broadway. Mientras que este último estaba repleto de tiendas y restaurantes, el Bowery era un lugar de mala reputación en el que se hablaba lenguas indescifrables para el resto de la población y los comercios estaban abiertos a todas horas, incluso en los días festivos⁶⁷. Así, en esa torre de babel que representaba el Bowery, surgieron teatros, salas de conciertos,

⁶⁴ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. XIII.

⁶⁵ *Immigrant Arrivals*. Publicado en Times el 14 de agosto de 1854. CITADO en: FREELAND, David: *Automats, Taxi Dances, and Vaudeville: Excavating Manhattan's Lost Places of Leisure*. New York University Press. Nueva York, 2009. Pág. 235.

⁶⁶ FREELAND, David: *Automats, Taxi Dances, and Vaudeville: Excavating Manhattan's Lost Places of Leisure*. New York University Press. Nueva York, 2009. Pág. 2.

⁶⁷ *Ídem*.

museos, bares, cervecerías y *burlesques* que ofrecían todo tipo de números de variedades entre una constante algarabía que reflejaba una particular estética del mundo del espectáculo⁶⁸.

En este inmenso show que era el Bowery la diferenciación entre los diversos tipos de espectáculos acabó diluyéndose. Las salas cambiaban de nombre según las modas aunque los números que se representaban en ellas siguiesen siendo los mismos. De esa forma, resulta muy difícil, casi imposible, establecer las características propias de cada uno de los espectáculos mencionadas por Cullen y Freeland. Además, los críticos y los investigadores han utilizado los términos referidos al teatro musical de una forma confusa, lo cual dificulta, más si cabe, la concreción de estas definiciones⁶⁹.

En cualquier caso, vamos a trazar unas líneas generales que nos ayuden a comprender cuáles eran las diferencias más notorias entre ellos, y cuáles eran los posibles nexos en común, con la finalidad de poder comprender mejor los contenidos de los siguientes capítulos.

5.1.- Concerts Saloons

Los Concert Saloons, al igual que muchas
De las instituciones que han influenciado la
Cultura popular americana, florecieron
En los márgenes de la sociedad educada.

Robert W. Snyder⁷⁰

Los *Concert Saloons*, al igual que los *Beer Halls*, o *Beer Gardens*, eran lugares de ocio en los cuales se podían contemplar actuaciones musicales, interpretadas por bandas, pianistas, bailarines y cantantes, mientras se consumía alcohol en cantidades ingentes. Eran unas salas sólo aptas para el público masculino y su tamaño oscilaba entre las pequeñas tabernas, en las cuales los músicos se situaban

⁶⁸ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. XIX. FREELAND, David: *Automats, Taxi Dances, and Vaudeville: Excavating Manhattan's Lost Places of Leisure*. New York University Press. Nueva York, 2009. Pág. 2.

⁶⁹ BORROFF, Edith: "Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theatre History." *American Music*, Vol. 2, N° 4. Music of the American Theater. Invierno 1984. Pág. 101. Disponible on-line: URL: <http://www.jstor.org/stable/3051566> [Último acceso: 29/03/2012].

⁷⁰ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 4.

al fondo de las mismas, o las salas de mayores dimensiones que se podían considerar incluso como auditorios⁷¹.

Las grandes cantidades de alcohol que discurrían por los *Concert saloons*, especialmente whisky, provocaban numerosos altercados etílicos que les proporcionaron una merecida mala reputación como sórdidas instituciones de mala vida y escenarios de crímenes, prostitución y alcoholismo. Los 'reformadores' morales intentaron clausurarlos por todos los medios, prohibiendo tanto la venta de licor en los mismos como la contratación de camareras susceptibles de ser sacar un dinero extra a cambio de favores sexuales⁷². Robert W. Snyder menciona una cita del periódico *A New York World* que describe a los *concert saloons* como el más “detestable incordio y una repugnante humillación de la ciudad”⁷³. Snyder también relata alguna de las frecuentes redadas que realizó la policía de Nueva York, así como las posteriores dificultades que encontraban para culpabilizar a los que habían alterado el orden público⁷⁴. Por otra parte, Snyder nos describe la atmósfera imperante en estas tabernas, caracterizada por “vapores etílicos”, “el humo de pipas y cigarros”, “copas tintineando como un falsete sobre la línea del bajo tocada por el pianista golpeando un piano desvencijado”, así como una decoración caracterizada por “parches estridentes sobre las paredes de color rojo, verde y amarillo que representan un jardín”⁷⁵.

Los números representados en los *Concert Saloons* eran muy variados y no diferían en contenido a los que, años más tarde, encontraríamos en los teatros de *vaudeville*. Sin embargo, suponemos que la euforia provocada por esa neblina etílica y la contemplación desmedida del escaso vestuario de las cantantes, rebajaba en buena medida la exigencia artística y la calidad musical de los números⁷⁶. Por otra parte, algunos testimonios nos detallan los instrumentos presentes en una determinada actuación. Así, “una banda de metales y un piano

⁷¹ *Ídem*. Pág. 8.

⁷² KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 8 y 9.

⁷³ “The most abominable nuisance and vilest disgrace of the metropolis.” Publicado en *New York World*. CITADO, sin referir la fecha de publicación, en: SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 9.

⁷⁴ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 20.

⁷⁵ *Ídem*. Pág. 4.

⁷⁶ “Origins of the Variety show.” *New York Herald*. 3 de septiembre de 1893. Pág. 32. CITADO en: SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 8.

extraían una juguetona giga irlandesa” por lo que podemos intuir que algunas piezas musicales también se bailaban⁷⁷.

El número de *Concert Saloons* en la ciudad de Nueva York en el año 1872 estaba comprendido, según Snyder, entre 75 y 80. Aunque, en un principio, la propia idiosincrasia de estas salas nos llevaría a pensar que sus clientes provenían de las clases más bajas de la sociedad lo cierto es que podemos encontrar también a hombres de clase media, así como *voyeurs* que se sentían atraídos por la tumultuosa vida, libre de los prejuicios morales victorianos, que se respiraba en su interior. Según Snyder, los clientes de los *concerts saloons* "representaban a todas las clases sociales"⁷⁸.

5.2.- Honky-Tonks

(...) para garantizar la contratación del cuarteto [vocal],
su madre Minnie reclutó a Harpo, cuya única
experiencia había consistido en tocar
el piano en los honky-tonks (...).

TRAV S.D.⁷⁹

Los *Concert saloons* recibían denominaciones muy variadas, en función de su tamaño, configuración y situación geográfica. Podemos encontrar diferentes referencias a ellos, siendo denominados como *honky-tonks*, *box house*, *free-and-easies*, *variety dives* o incluso *melodeons*, pero todos ellos comparten un mismo ambiente etílico y sórdido⁸⁰. Aunque resulta difícil establecer la diferencia entre *Concert Saloon* y *Honky-Tonk* podemos afirmar que estos últimos eran una combinación de bar y sala de baile, propia del oeste de Estados Unidos. En este sentido, la peculiaridad de los *Honky-Tonks* residiría en que estaban orientados hacia el baile y que no eran frecuentes en el este de Norteamérica. Pese a todo, esta denominación era utilizada libremente para referirse también a cualquier

⁷⁷ “A brass band and piano pump out a lively Irish jig.” McLean, Albert F. Jr.(ed.): *Genesis of Vaudeville. Two Letters from B. F. Keith*. Theatre Survey I, 1960. Pág. 89. CITADO en: SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 4.

⁷⁸ NASAW, David: *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*. Basic Books. Nueva York, 1993. Pág. 14. Citado en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 9.

⁷⁹ TRAV S. D.: *No Applause-Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. Faber & Faber. Nueva York, 2005. Pág. 200.

⁸⁰ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Págs. 522 – 523.

local, "desde los *dime museums* hasta los *concert saloons* o incluso a los teatros"⁸¹. Sin embargo, Cullen nos confirma la confusión existente al respecto cuando, en otra entrada de su libro, afirma que los propósitos principales de los *honky-tonks* eran la venta de alcohol y los juegos de azar. Además, las camareras tenían que seducir a los clientes para que éstos consumiesen más bebidas de lo que el sentido común o un hígado cirrótico recomendarían⁸².

El origen de la denominación de estas salas provenía de los pianos que se utilizaban en ellas, fabricados por William Tonk & Bro. Los pianos *Tonk* tenían un sonido muy peculiar y desvencijado que todavía en la actualidad nos recuerda a los viejos salones del oeste. Sin embargo, este sonido tan característico no se debía a ningún defecto de fabricación, ni al empleo de materiales de baja calidad, sino más bien a una insultante falta de afinación y a una ausencia total de reparaciones. Numerosos testimonios nos confirman la gran calidad de estos pianos a su salida de la fábrica⁸³. En este sentido, el tenor cubano Hipólito Lázaro nos ofrece otro testimonio sobre estos pianos, con un claro cariz comercial, en un anuncio publicado en 1916.

La riqueza de tone [sic] en el piano "Tonk" es realmente maravillosa, siende [sic] lo más admirable su sólida construcción, su mecanismo perfecto que le permite obtener roda graduación en el sonide [sic], sin que se haya descuidado en su fabricación aquellos requisitos tan necesarios que hacen de un piano la mejor recomendación para las personas que aman el arte con especial predilección⁸⁴.

Por otra parte, algunas de la salas más importantes del *vaudeville* habían comenzado su trayectoria siendo *honky-tonks* pero, tras el éxito de los espectáculos educados de Tony Pastor y Benjamin Keith, se acabaron transformando en prósperas, y 'respetables', salas de *vaudeville*. Este es el caso, por ejemplo, de la Koster & Bial's Concert Hall, en la cual triunfó, como ya hemos señalado con anterioridad, Cissie Loftus, la artista cuyo perro paseaba Harpo Marx⁸⁵.

⁸¹ *Ídem.*

⁸² *Ídem.* Pág. 162.

⁸³ "Tonk" *Brand Names of Pianos*. Bluebook of Pianos. URL: <http://www.bluebookofpianos.com/agest.htm> [Último acceso: 28/05/2011].

⁸⁴ Carta a William Tonk & Bro. Inc. fechada el 19 de mayo de 1916. Publicado en: "THE MUSIC TRADE REVIEW". URL: <http://www.arcade-museum.com/mtr/MTR-1916-63-24/MTR-1916-63-24-10.pdf> [Último acceso: 7/06/2012].

⁸⁵ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 164.

5.3.- Beer Halls (*Beer Garden*).

Los *Beer Halls* o 'cervecerías' compartían con los *Concert saloons* la función de ofrecer números cómicos o musicales mientras su clientela bebía alcohol. Sin embargo, como su nombre claramente indica, en los *Beer Halls* se servía casi exclusivamente cerveza. Aunque en un principio parece sólo una diferencia exigua, en realidad nos revela un contexto muy diferente a los *Concert saloons*. La cerveza era la bebida preferida por los inmigrantes alemanes y austríacos, que, además, importaban su producto desde la vieja Europa. Es decir, el público de estas cervecerías era principalmente inmigrante. Por otra parte, se trata de una bebida alcohólica de una gradación muy inferior al whisky, y por lo tanto menos tóxica, lo que implicaba un ambiente mucho más “sano, productivo y normal” que en sus homólogos y escandalosos “salones remojados en whisky”⁸⁶. Al contrario que en los *concert saloons*, los clientes de las cervecerías “no orinaban en la calle”, ni “gritaban”, ni “se peleaban”, ni cantaban “canciones sucias”, ni tampoco se colocaban las “pantallas de las lámparas sobre su cabeza”⁸⁷.

Así, los inmigrantes encontraron una forma de divertirse que estaba a medio camino entre las borracheras descontroladas de los *concert saloons* y la moral abstemia de los teatros del *vaudeville* educado de Pastor y Keith⁸⁸. En cualquier caso, no sólo la cerveza era de importación en las *Beer Halls*. También la música, o una parte de ella al menos, provenía de Europa y no era extraño escuchar en ellas agrupaciones como cuartetos de cuerda, interpretando obras como la *Canción de cuna* de Brahms. El ambiente musical era, pues, muy diferente a los *concert Saloons* y las familias alemanas también solían tocar o cantar colectivamente⁸⁹. Snyder también hace referencia a esta situación, insistiendo en lo respetable de la sala, un lugar "totalmente respetable" donde "los espectadores estaban interesados en conservar esa respetabilidad"⁹⁰.

Los Marx, como hijos de inmigrantes alemanes no eran ajenos a las cervecerías. Según relata el propio Harpo en su autobiografía, cuando era un adolescente asistía con regularidad a una *Beer Hall*. A juzgar por su testimonio podemos afirmar que era un lugar “excitante” en el que una música de procedencia

⁸⁶ TRAV S. D.: *Stars of Vaudeville #162: Tony Pastor*. URL: <http://travsd.wordpress.com/2010/05/28/stars-of-vaudeville-162-tony-pastor/> [Último acceso: 7/06/2012].

⁸⁷ *Ídem*.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 11.

europaea (“cantantes tiroleses y bandas alemanas”), se combinaba con otros espectáculos más lúdicos como “ilusionistas, cómicos y humoristas”⁹¹.

Salvando las distancias podemos encontrar un ejemplo bastante preciso de una *Beer Hall* en la película *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), cuando el niño Jackie canta por primera vez, en un local muy animado. El ambiente es completamente relajado y los clientes disfrutan de la actuación musical mientras beben cerveza. Sin embargo, la música que escuchamos es indiscutiblemente americana, cantada en un estilo cercano al *ragtime*, lo cual no implica, como vemos, un menor disfrute musical. Un amigo de la familia de Jackie se divierte con la actuación del pequeño hasta que descubre que el cantante es el hijo del rabino judío. En ese momento, abandona su cerveza y corre a toda prisa, muy exaltado, para dar cuenta al padre del niño de la “ilícita” actividad de Jackie. La secuencia es muy reveladora en muchos sentidos. En primer lugar, nos muestra que incluso en las cervecerías se podía escuchar *ragtime* y disfrutar con él a pesar de no tratarse de una música de procedencia europea. Pero, por otra parte, esta secuencia nos plantea un contenido moral: no está bien visto que un miembro de una respetable familia judía, proveniente de Europa, se rebaje ante una música propia de los *concert Saloons* o de las *beer gardens* por el significado moral implícito. No sólo el ritmo, sino también el contenido de la letra, marcadamente *blue*, es ajeno a esa cultura europea [Figura 2.1.].



[Figura 2.1.] Fotogramas pertenecientes a *The Jazz Singer* (1927) en los que podemos apreciar las diferencias entre una apacible y luminosa *Beer Garden* y un humeante, bullicioso y casi en penumbra *Concert Saloon*⁹².

⁹¹ MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 59.

⁹² Capturas de imagen pertenecientes a: “El cantante de Jazz.” Alan Crosland. Warner Bros. Pictures. 1927. (DVD). Turner Entertainment Co. 2007. Mm: 07,12” y 22.54”, respectivamente.

5.4.- Dime Museum

Las mujeres y los niños están
a salvo en este museo.

P. T. Barnum⁹³

Los *Dime museum* eran unas salas que presentaban exhibiciones pseudocientíficas, combinadas con números de variedades, que estaban situadas en los escaparates de las tiendas de los centros de entretenimiento urbano más económicos y que atraían principalmente al público masculino⁹⁴. Su nombre hace referencia a lo económico de la entrada. “*Dime*” se puede traducir por 'barato', pero equivale también a una 'moneda de diez centavos'. Las atracciones y los números estaban dirigidos, por lo tanto, a la clase trabajadora blanca y sirvieron de base para la posterior formación de los programas de *vaudeville*. El *Dime museum* más conocido, y reconocido, era el de P. T. Barnum que, con los años, se transformaría en algo más parecido a un circo⁹⁵.

El origen de los *Dime Museums* se remonta a la década de 1840 cuando se incorporaron unos números de variedades a las ya existentes exhibiciones científicas y 'lecturas', presentes en estos museos. La finalidad no era otra que la de atraer a un mayor número de espectadores, por lo general escépticos ante esas muestras pseudocientíficas. Los *Dime museum* tenían una cierta reputación, debido a su carácter divulgador y educacional (presentado con una moral intachable), completamente alejada de la perversión de los *concert saloons*⁹⁶.

Finalmente, los números de variedades resultaron más atractivos para el público por lo que el contenido divulgativo y pseudocientífico fue pasando, progresivamente, a un discreto segundo plano. En cualquier caso, entre los números que presentaba Barnum, a mitad del siglo XIX, encontramos, animales amaestrados, ventrílocuos, melodramas, panoramas, personas famosas y estatuas vivientes⁹⁷.

⁹³ CITADO en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 9.

⁹⁴ NASAW, David: *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*. Basic Books. Nueva York, 1993. Pág. 18. Citado en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 9.

⁹⁵ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 9.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimposición). Pág. 7.

Tras ser devorado por las llamas en 1865, el Museo de Barnum se trasladó a una nueva e inmensa sede, convirtiéndose de esta forma en un gigantesco centro de atracciones en sí mismo. Según los carteles publicitarios de Barnum, en su nuevo museo se podían ver desde hipopótamos hasta cocodrilos, en incluso ballenas⁹⁸. Simon Louvish, por su parte, nos detalla algunas de las atracciones que podíamos encontrar en estos museos.

(...) espectáculo de monstruos, que mostraban maravillas tales como el Hombre Salvaje de Borneo, los Niños Leopardos, el Niño con Dos Cerebros y una serie de señoras con barba, personas tatuadas, albinos y el Viejo Zip, el eslabón perdido entre el mono y el hombre⁹⁹.

Los hermanos Marx nos mostrarán su peculiar catálogo de 'monstruos' en su película *At the Circus* (1939). Sin embargo, este film queda fuera de *corpus* establecido para nuestro trabajo de investigación.

5.5.- Variedades

Los teatros de 'variedades' son herederos directos de los *concert saloons*. En ambos casos las actuaciones musicales o cómicas eran un aliciente para atraer a una clientela que consumía ingentes cantidades de alcohol en el bar situado junto al auditorio. Al igual que los *concert saloons*, las salas de variedades eran humeantes, ruidosas, y estaban abarrotadas de gente. Mientras los clientes se emborrachaban, las camareras se abrían paso entre la multitud, dispuestas a ofrecer cualquier cosa susceptible de ser vendida con el licor, incluyendo el sexo¹⁰⁰. Los espectáculos de variedades presentaban cualquier tipo de números que se sucedían sobre el escenario de forma independiente. No sólo actuaban cantantes o bailarines, sino que también eran muy frecuentes los números de magia, comedia e, incluso, los acrobáticos o los animales amaestrados.

Las 'variedades' serán uno de los tipos de entretenimiento y diversión más populares en la Norteamérica de mitad del siglo XIX. Cualquier lugar era apropiado para instalar un bar con un escenario adosado en el que representar los números: iglesias abandonadas, graneros o almacenes. El propio Groucho

⁹⁸ "Barnum's American Museum." The Bowery Boys. New York City History. URL: http://2.bp.blogspot.com/_mIPoGU4Vq5k/SC2GDgAAftI/AAAAAAAAACYI/VKGECxhUbb4/s1600-h/brown_fig9.jpg [Último acceso: 31/03/2012].

⁹⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 35.

¹⁰⁰ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 8.

Marx nos relata en uno de sus artículos su experiencia en una sala de variedades, en los primeros años del siglo XX.

Veinte años atrás, recuerdo que actué en una sala de cine y variedades en el distrito comercial de Jacksonville, Florida. Era una sala larga, estrecha y oscura, llena de sillas plegables amarillas, del tipo que utilizan los empresarios de pompas fúnebres para que los deudos se pongan cómodos y los políticos para sus mítines preelectorales. En realidad no era un teatro, sino una tienda de ropa para caballeros reconvertida en teatro por el sencillo expediente de quitar los mostradores, estanterías y parte de la porquería e instalar un piano eléctrico¹⁰¹.

Groucho nos confirma que una tienda de ropa podía reconvertirse, temporalmente, en una sala de variedades quitando los mostradores e incorporando unas sillas plegables. Además, no sólo se presentaban espectáculos en directo, sino que también tenían cabida las proyecciones cinematográficas. Por otra parte, aunque nos puede sorprender su referencia a un 'piano eléctrico' en esas fechas, el investigador Rick Altman nos confirma la existencia de estos instrumentos a principios de siglo. Los instrumentos automáticos eran una atracción muy llamativa por su contenido mecánico y futurista que simbolizaba, de alguna forma, una parte del progreso¹⁰².

5.6.- *Minstrel show (Blackface minstrel show)*

Los *minstrel shows* representaban una alternativa a las 'variedades'. Se caracterizaban por la sátira y la burla ofensiva de los negros afroamericanos, los cuales eran descritos como unos bufones ingenuos. Los *minstrel* fueron la forma de entretenimiento más popular entre 1840 y 1880, hasta la llegada del *vaudeville educado* de Tony Pastor. Un *minstrel show* incluía canciones, danzas, *sketches* cómicos y burlas que se sucedían, como números independientes entre sí, de forma muy similar a los posteriores programas de *vaudeville*¹⁰³.

Los primeros *minstrel* datan de la década de 1830 y en ellos ya podemos percibir su característica ideología social, impregnada de la cultura propia de los neoyorkinos de clase trabajadora, que denigraba a los afroamericanos como una

¹⁰¹ MARX, Groucho: *Saliendo de la esclavitud*. New York Times, 10 de junio de 1928. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Págs. 53-54.

¹⁰² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 128.

¹⁰³ RUBIN: *Showstoppers*. Busby Berkely and the Tradition of Spectacle. Columbia University Press. Nueva York, 1993. Págs. 14-18. Citado en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 8.

forma de mostrar el valor y la dignidad de la, según ellos, superior raza blanca¹⁰⁴. Así, los actores blancos se pintaban las caras con corcho quemado para convertirse en los llamados *blackfaces*. Sus canciones y sus sátiras no sólo ridiculizaban a los negros, devolviéndolos virtualmente a la esclavitud de las plantaciones sureñas, sino también a las mujeres, a los intelectuales y a las autoridades¹⁰⁵.

La tradición de los *blackfaces* se mantuvo durante muchos años, incluso después de la desaparición de los *minstrel shows*. Precisamente, Al Jolson aparecerá con la cara pintada en alguno de los números que interpreta en la película *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), haciendo referencia implícita a esa tradición racista [Figura 2.2].



[Figura 2.2.]
Al Jolson como
blackface en
The Jazz Singer.¹⁰⁶

De hecho, la trayectoria *blackface* de Al Jolson fue muy extensa. Un año antes de protagonizar su película más conocida presentó el cortometraje *A Plantation Act* (Roscoe, 1926)¹⁰⁷, un film ambientado en una plantación sureña en el que

¹⁰⁴ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 6.

¹⁰⁵ TOLL, Robert: *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*. Oxford University Press. Nueva York, 1974. Capítulo 3. Citado en: KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 8.

¹⁰⁶ "The Jazz Singer: Three-Disc Deluxe Edition, 1927." Time Specials. URL: http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1665692_1665693_1672129,00.html [Último acceso: 31/03/2012].

¹⁰⁷ "A Plantation Act." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0017268/fullcredits#cast> [Último acceso: 29/05/2011].

Jolson, disfrazado a modo de Jim Crow, interpreta tres canciones: *The Red, Red Robin*, *April Showers* y *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody*¹⁰⁸ [Figura 2.3].



[Figura 2.3] Al Jolson cantando caracterizado como un *blackface* en el cortometraje *A Plantation Act* (1926). La pervivencia de los estereotipos *minstrel* se mantiene todavía en los años del cine sonoro.¹⁰⁹

A pesar de todo, la ideología *minstrel* consideraba que la esclavitud era una “institución benigna que se preocupaba por los niños negros”, evitando así su desamparo¹¹⁰. Además, los *minstrel* también mostraban sus prejuicios hacia los inmigrantes, retratándolos de una manera simplista, mediante un estilo basado en los estereotipos¹¹¹.

Aunque la ideología *minstrel* fue poco a poco desapareciendo de la sociedad, su influencia pervivió, tal vez de forma inconsciente, en el colectivo de actores y espectadores de la Norteamérica de la primera mitad del siglo XX¹¹². Los hermanos Marx no fueron una excepción y en sus primeros números sobre los escenarios del *vaudeville* adoptaron acentos peculiares y estereotipos sociales a la manera de los *minstrel*, lo cual no dejaba de ser paradójico por cuanto ellos mismos provenían de una familia de inmigrantes. En cualquier caso, dentro del mundo absurdo de los Marx el reírse de sí mismos era siempre una buena opción

¹⁰⁸ “Al Jolson in A Plantation Act.” Silent Era. URL: <http://www.silentera.com/PSFL/data/A/AIJolsonInAPlantationA1926.html> [Último acceso: 29/05/2011].

¹⁰⁹ KEHR, David. “New DVD: The Jazz Singer, 1927.” The New York Times. 16 de octubre de 2007. URL: <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/10/16/arts/16dvd2.650.jpg> y [“Al Jolson in A Plantation Act”] Green Briar Picture Show. URL: http://3.bp.blogspot.com/_IpFwFTEJH9A/TPeXyCO1FhI/AAAAAAAAAHnA/zoFiz8crM68/s1600/aaam4.jpg respectivamente. [Último acceso: 29/05/2011].

¹¹⁰ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpression). Pág. 6.

¹¹¹ *Ídem*.

¹¹² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 663.

para potenciar el humor y el éxito. Como muy acertadamente nos comenta Gehring, Groucho utilizó un acento alemán, proveniente de la familia, mientras que Harpo lo intentó con el Irlandés antes de quedarse mudo y Chico triunfó con el acento italiano, convirtiéndolo posteriormente en una de las señas de identidad de su personaje cinematográfico¹¹³. Años más tarde, como ya hemos comentado, Groucho perdería, súbitamente, su acento germánico cuando el 7 de mayo de 1915 un submarino alemán hundió al *Lusitania*, un navío cargado de pasajeros, en el océano Atlántico durante la I Guerra Mundial.

Los hermanos Marx estaban actuando en Toronto, y el impacto inmediato consistió en cambiar temporalmente el personaje de Julius y convertirlo en un padre yiddish, y luego permanentemente en un americano naturalizado. Henry Schneider metamorfoseado en Henry Jones, y la transformación crucial que creó al Groucho que conocemos se llevó a cabo, no a causa de la fantasía, sino de la realidad¹¹⁴.

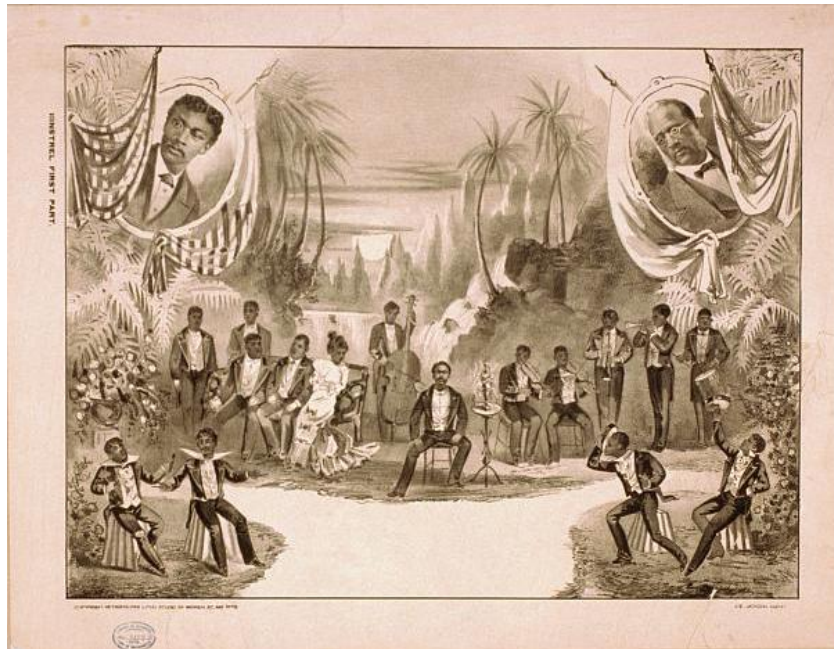
Sin embargo, los hermanos Marx no sólo crearon unos personajes marcados por su acento idiomático, sino también que realizaron un 'homenaje' a los *minstrel shows*, reinterpretando a su manera el concepto del *blackface*. En la parte final de *A Day at the Races*, tal y como estudiaremos en su momento, Groucho, Harpo y Chico se pintan las caras de negro y se mezclan entre unos artistas afroamericanos para escapar a la acción de la justicia.

Por otra parte, el *minstrel show* era un espectáculo estructurado en tres secciones. John B. Jones nos explica esta forma a partir del testimonio que E. P. Christy, el líder de la que sería una de las más destacadas compañías de *minstrel shows*, realizó en 1846. La primera parte, llamada 'concierto', consistía en un intercambio de bromas entre un interlocutor que se movía por todo el escenario y el llamado 'end men', una persona sentada al final de un semicírculo de sillas que abarcaba todo el escenario y sobre el cual se sentaba todo el reparto¹¹⁵ [Figura 2.4].

¹¹³ GEHRING, Wes D.: *Groucho and W. C. Fields: Huckster Comedians*. University Press of Mississippi. 1994. Pág. 33.

¹¹⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág 106.

¹¹⁵ CHRISTY, E. P.: CITADO en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Lebanon, 2003. Págs. 28 y 29.



[Figura 2.4] Distribución sobre el escenario de los integrantes de un espectáculo *minstrel* durante la primera parte del mismo¹¹⁶.

La segunda parte, denominada '*olio*', incluía una serie de canciones sin relación temática entre sí, mientras que la parte final, o "*afterpiece*," estaba ambientada en las plantaciones sureñas y consistía en un popurrí de canciones y danzas, entrelazadas con pequeños diálogos, con un sentido paródico. Estas tres partes se mantuvieron constantes hasta 1870 e influirían poderosamente en el *burlesque* y en otras formas de variedades¹¹⁷. Nadine G. Graves coincide con Jones en lo que respecta a la estructura ternaria de los *minstrel shows* (en un texto que parece elaborado a partir de la misma fuente)¹¹⁸. Sin embargo, otros autores, como Trav, utilizan el término "*walk around*" para referirse a la primera sección, en lugar de la empleada por Jones, "*concierto*".

Por otra parte, los *minstrel shows* utilizaban elementos musicales provenientes de la tradición africana, como son los ritmos sincopados y ciertos patrones de danza, acompañados por un banjo, un instrumento derivado también de esa

¹¹⁶ "Minstrel First Part." Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/pictures/resource/var.1789/> [Último acceso: 31/03/2012].

¹¹⁷ CHRISTY, E. P.: CITADO en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Lebanon, 2003. Págs. 28 y 29.

¹¹⁸ GRAVES, Nadine George: *The Royalty of Negro Vaudeville: The Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American Theater 1900-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000. Pág. 37.

tradición. A pesar de ello, el contenido melódico parecía estar más influenciado por materiales de procedencia anglo-céltica¹¹⁹.

En cualquier caso, existían diferentes variantes de los *minstrel shows*. Una de ellas era el *coon shout* que se caracterizaba por un componente musical más cercano a la tradición vocal negra, al *ragtime* y ocasionalmente al jazz¹²⁰. En este sentido, Graves nos indica que el *coon shouting* era una técnica vocal que enfatizaba tanto el grito sagrado como los gemidos, el *blues* y las baladas. Así, Graves cita algunas de las intérpretes *shout* más destacadas, entre las que se encuentran Ethel Waters, Clara Smith y Bessie Love¹²¹.

A pesar del carácter racista y denigrante de los *minstrel shows*, es innegable que fueron la primera forma de teatro musical que se puede considerar como genuinamente norteamericana y que dejó su impronta en los espectáculos posteriores. En este sentido, tal y como pretendemos demostrar a lo largo de nuestro trabajo, el cine de los Marx no es ajeno a esta tradición y se muestra influenciado, de una forma decisiva, por los espectáculos *minstrel* tanto en un sentido racial, como en lo que concierne a la estructura de estos shows. Así, en los diferentes análisis musicales que pretendemos realizar de sus primeras películas, mostraremos con detalle los principales rasgos de esta peculiar influencia artística.

5.7.- Burlesque (Leg-show burlesque)

Las protagonistas absolutas del *burlesque* eran chicas vestidas con una ropa muy ligera, no más larga que un traje de baño, sobre unas medias y un corsé que remodelaba su figura en una cintura de avispa¹²². Los números *burlesque* se ambientaban en escenarios idílicos para lo cual la chicas se disfrazaban de diosas de la antigua Grecia, ninfas de paraísos bucólicos, geishas o guerreras

¹¹⁹ TRAV S. D.: *Stars of Vaudeville #162: Tony Pastor*. URL: <http://travsd.wordpress.com/2010/05/28/stars-of-vaudeville-162-tony-pastor/> [Último acceso: 7/06/2011].

¹²⁰ *Ídem*.

¹²¹ GRAVES, Nadine George: *The Royalty of Negro Vaudeville: The Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American Theater 1900-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000. Pág. 42.

¹²² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 163.

amazonas¹²³. Frank Cullen afirma que el primer *burlesque show* fue el de Rentz-Santley¹²⁴.

Por otra parte, el *burlesque show* tenía una estructura derivada directamente de las tres partes de los *minstrel Shows*, aunque en esta ocasión estaba protagonizado únicamente por chicas. En la primera sección se mantenía la disposición sentada del reparto en un semicírculo, mientras que la segunda, el 'olio', consistía en diversos números propios de las variedades. La última parte era la más flexible y permitía la inclusión de diferentes actuaciones como por ejemplo un *walk around* proveniente de la primera sección de los *minstrel shows*, o una adaptación *burlesca* o paródica de una obra anterior¹²⁵.

Con el paso del tiempo el *burlesque* superaría sus propios límites. El vestuario se iría haciendo más escaso y atrevido, convirtiéndose en un espectáculo mucho más explícito sexualmente para poder competir así con las revistas de Broadway en las que incluso aparecían desnudos cubiertos de una forma muy artística¹²⁶.

Trav coincide con Frank Cullen al concretar la evolución del *burlesque*, aunque afirma que en la segunda parte del show no aparecían chicas¹²⁷.

Por otra parte, al margen de los shows eróticos el término *burlesque* también se utiliza para hacer referencia a la parodia de personajes u obras muy conocidas. En este sentido el diccionario Merriam-Webster define al *burlesque* como "una obra literaria o dramática que pretende ridiculizar mediante una exageración grotesca o una imitación cómica"¹²⁸. Para evitar la confusión, Frank Cullen se refiere a estas parodias con el término de "*comedia burlesque*" aunque incide en el hecho de que en ella prevalece la farsa ("*travesty*") sobre la sátira o parodia, y que está construida mediante acción física, juegos de palabras, falsas identidades, sorpresas, equívocos y las frustraciones de los amantes¹²⁹.

Nos resulta difícil encontrar una mejor definición para referirnos al material sobre el cual los hermanos Marx construyen sus películas: acción física, como la

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ *Ídem.*

¹²⁶ *Ídem.*

¹²⁷ *Forms of Variety Theater. The American Variety Stage, Vaudeville and Popular Entertainment, 1870-1920.* URL: <http://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsforms.html> [Último acceso: 7/06/2011].

¹²⁸ "A literary or dramatic work that seeks to ridicule by means of grotesque exaggeration or comic imitation". "Burlesque." Merriam-Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/burlesque> [Último acceso: 7/06/2011].

¹²⁹ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America.* Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 160.

encarnada por Harpo en las escenas finales de *A Night at the Opera*; juegos de palabras como las ingeniosas frases de Groucho, pero también las respuestas de Chico; las constantes suplantaciones de identidad que proporcionan unos persistentes y dinámicos equívocos argumentales; los giros inesperados e incluso inverosímiles, o la historia de amor que funciona como argumento secundario pero que condiciona todo el desarrollo de la acción. En este sentido, Cullen indica que la farsa proviene de la tradición griega y que sus autores van desde Aristófanes hasta Gilbert & Sullivan o George S. Kaufmann. Precisamente, Kaufmann es uno de los guionistas de cuatro de las películas de los hermanos Marx que analizaremos en la parte final de nuestro trabajo: *The Cocoanuts*, *Animal Crackers*, *A Night at the Opera* y *A Day at the Races*¹³⁰.

En este sentido, podemos encontrar otras muestras de este significado paródico en obras como la película de Charles Chaplin titulada, precisamente, *Burlesque on Carmen* (1915)¹³¹ que utiliza como material de referencia la ópera homónima de Georges Bizet, así como la versión que de la misma realizó Cecil B. DeMille en 1915.

Las farsas o parodias habían sido una parte principal de la escena norteamericana a comienzos del siglo XIX. Las parodias sobre libretos, o sobre dramas clásicos o contemporáneos, eran muy frecuentes. La forma más habitual de parodia consistía en introducir canciones, danzas o caricaturas de personas poderosas y famosas durante la representación cómica de la obra. La popularidad de estos números continuó, incluso, durante la etapa de los *minstrel shows*¹³².

5.8.- Melodrama

Los espectadores que ocupaban su ocio en las calles del *Bowery* también podían encontrar salas en las que se representaban melodramas cuyos personajes no eran demasiado diferentes a los que protagonizaban los *minstrel shows*: el americano astuto, el irlandés eufórico, el negro feliz de buen corazón, el heroico chico *Bowery* y el bombero Mose¹³³. El 'melodrama' era una obra seria de teatro, vinculada de forma muy directa a la gente común y a sus emociones. Estaba basado en la lucha provocada por el conflicto entre el bien y el mal, “en las

¹³⁰ *Ídem*.

¹³¹ “A Bulesque of Carmen” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0005077/> [Último acceso: 8/06/2011].

¹³² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 160.

¹³³ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 6.

esperanzas y en los temores de siempre"¹³⁴. En lo referente a la moralidad, el melodrama evitaba la ambigüedad y mostraba los errores como una peculiaridad de los caracteres débiles, y no como una consecuencia derivada del abuso del poder o de la mala gestión de los recursos por parte de los poderosos¹³⁵.

El carácter dramático del melodrama ofrecía una base argumental de la que carecían los números independientes de todos los espectáculos de variedades. No eran obras cómicas pero los personajes arquetípicos, heredados del *minstrel show*, nos recuerdan poderosamente al astuto Groucho (que había adoptado un acento más norteamericano tras el hundimiento del *Lusitania*) y al eufórico Harpo (de buen corazón y con acento irlandés, tal y como hemos referido anteriormente). Si pensamos en el cine de los hermanos Marx y en los argumentos de las películas que filmaron para la Metro Goldwyn Mayer, no nos será demasiado difícil encontrar situaciones en las que unos codiciosos personajes intentan aprovecharse del buen corazón de los protagonistas de la historia. De alguna forma, los argumentos simplones de los melodramas ofrecerán una estructura argumental y cinematográfica sólida en la que se incorporarán los números cómicos y musicales que los Marx perfeccionarían en sus espectáculos de *vaudeville*. Sin embargo, los Marx dinamitarán ese conflicto entre el bien y el mal, resolviéndolo a su manera. Para ellos, al contrario que en el melodrama, la culpa de este enfrentamiento reside en la sociedad, en el autoritarismo y el dominio de una clase dirigente que no sólo impone su poder económico, sino también sus criterios artísticos y morales.

5.9.- Extravaganza

Los números que conformaba la *extravaganza* estaban centrados más sobre el espectáculo en sí mismo que sobre un argumento o los personajes. En una *extravaganza* podemos encontrar "disfraces, efectos escénicos, bailes, mimo y tableaux". Los *tableaux* consistían en re-crear una pintura famosa mediante unos actores, disfrazados convenientemente, que adoptaban la misma pose estática de los personajes del cuadro. Igualmente, también se consideraba como *tableau* al hecho de crear una "pintura" conformada por personajes alegóricos o de la antigüedad, reconocibles para el público¹³⁶. Como vemos, la música jugaba un

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem.*

¹³⁶ GRAVES, Nadine George: *The Royalty of Negro Vaudeville: The Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American Theater 1900-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000. Pág. 37.

importante papel, ofreciendo un sentido argumental y espectacular a las presentaciones, favoreciendo el espectáculo.

Una muestra de lo difícil que resulta definir y diferenciar a todas las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XIX, en las que la música interviene de forma directa, la encontramos en la definición que S. J. Perelman hace de la obra de los hermanos Marx *Home Again*, la cual analizaremos más adelante. *Home Again* fue escrita por Al Shean, reutilizando material anterior de los Marx y contenía un gran número de canciones y de números musicales por lo que podríamos decir que se trataba de una comedia musical, que se representaba, junto con otras obras, dentro de un variado programa de *vaudeville*. Sin embargo S. J. Perelman define *Home Again* como una "desternillante *extravaganza*"¹³⁷. *Home Again* contaba con un argumento bien definido y con unos personajes arquetípicos, lo cual contradice la propia definición de 'extravaganza'. Las palabras de Perelman nos demuestran, una vez más, la ambigüedad y la gran dificultad que existe a la hora de catalogar obras que en muchas ocasiones comparten unos mismos números e intérpretes. No podemos considerar la definición de Perelman como definitiva, y menos teniendo en cuenta que fue escrita en 1952, cuando estos espectáculos habían desaparecido completamente en la neblina del pasado. Pero sí que nos parece oportuno mencionarla por cuanto constata una ambigüedad en la clasificación de los números.

5.10.- *Blue vaudeville acts*

Aunque los desnudos y la obscenidad verbal estaban prohibidos en el *vaudeville*, algunos números mostraban unas canciones de contenido sexual muy explícito. Estas representaciones se conocían como *Blue Acts*. Con el tiempo los números se fueron perfeccionando y algunos empresarios los llevaron a unas salas más 'respetables' para otorgarles así una mayor consideración artística. Entre estas salas podemos encontrar las llamadas *Palaces*, *Museums*, *Free-and-Easies* o *Wine Hall*. A pesar de todo, su contenido amoral provocó repetidas condenas de predicadores morales, periodistas y líderes políticos¹³⁸.

¹³⁷ PERELMAN, S. J: *I'll Always Call You Schnorrer, My African Explorer*, publicado en: *Most of the Most of S.J. Perelman (Modern Library Humor and Wit)* Modern Library. Nueva York, 2000. Págs. 521.

¹³⁸ Para recabar más información sobre estos números se recomienda consultar: ERDMAN, Andrew L.: *Blue Vaudeville: Sex, Morals and the Mass Marketing of Amusement, 1895-1915*. McFarland & Company, 2007.

5.11.- Vaudeville

El actor ordinario de *vaudeville*
 lleva una vida solitaria.
 La gente del pueblo los mira
 con desconfianza y desprecio.

Groucho Marx¹³⁹

Tony Pastor presentó su primer programa de *vaudeville* el 24 de octubre de 1881 en su teatro de la calle 14, mientras que B. F. Keith, por su parte, abrió su primer teatro exclusivo de *vaudeville* en 1894. El *Keith's New Theatre* era un opulento palacio que atraía a los espectadores de clase media a un lujoso cuento de hadas. Como ya hemos comentado, tanto Pastor como Keith pretendieron eliminar el material ofensivo y obsceno, proveniente de los espectáculos anteriores, ofreciendo un show para toda la familia e introduciendo los programas de sesión continua, de forma que se podía asistir al teatro a cualquier hora del día¹⁴⁰.

A diferencia de los *concert saloons*, en los que el alcohol y la inmoralidad destacaban sobre los contenidos del espectáculo, el *vaudeville* intentó imponer una rígida moral victoriana. Para ello, eliminó todo tipo de excesos y aspiró a integrar en un mismo teatro a las diferentes clases y etnias sociales, separadas cada vez más debido a la industrialización y una fuerte inmigración¹⁴¹. Louvish confirma también esta hipótesis, referida a un *vaudeville* más pulcro y sofisticado.

Las variedades en América a finales de la década de 1880 estaban en un proceso de transición. Los honky-tonks, el burlesque y los museos de un centavo se estaban convirtiendo en un nuevo tipo de entretenimiento que pronto sería industrializado, y que sería conocido como vodevil¹⁴².

Por otra parte, Gunther Barth argumenta que el éxito del *vaudeville* 'educado' de Keith provocó que otras atracciones muy populares, como el teatro y el show de variedades, pasaran a un segundo lugar. Hasta entonces, el teatro había sido venerado por los habitantes de la ciudad moderna como un “templo cultural”,

¹³⁹ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 131.

¹⁴⁰ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 664.

¹⁴¹ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 4.

¹⁴² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 35. (Edición original: *Monkey Business. The Lives and Legends of the Marx Brothers*. 1999).

mientras que la diversidad del show de variedades había sido muy apreciada “por una audiencia heterogénea”¹⁴³.

Empresarios como Tony Pastor o B. F. Keith descubrieron el potencial económico de un espectáculo que era capaz de atraer a grandes masas de espectadores. Por primera vez, el espectáculo del entretenimiento se abordó desde unas premisas industriales, creando grandes circuitos teatrales que eran controlados en su totalidad por grandes empresarios. De esta forma, los teatros aumentaron su capacidad para acomodar a un número creciente de espectadores potenciales y, sobre todo, para ofrecer un mayor nivel de ingresos a sus propietarios. Los actores se profesionalizaron y tuvieron que competir duramente para encabezar los carteles. Además, estaban obligados a acatar las estrictas normas artísticas y de conducta impuestas por los empresarios para no entrar a formar parte de sus famosas "listas negras", lo que equivalía a olvidarse de su carrera profesional porque ningún empresario querría contratarles en adelante¹⁴⁴.

Los Marx sufrieron en primera persona los grandes inconvenientes de estar en esa lista negra del Keith-Albee cuando, estando bajo contrato con este circuito teatral, se embarcaron en la que sería su primera gira británica sin contar con la aprobación de Albee. Fue, precisamente, en esa gira, realizada en el año 1922, en la que coincidieron con Cissie Loftus en el *London Coliseum*, tal y como ya hemos comentado. Tras regresar a Norteamérica, los Marx fueron vetados por Albee y tuvieron que buscarse otro trabajo, lejos de los teatros de Keith-Albee. Los hermanos Shubert acudieron en su ayuda y les ofrecieron un contrato para su circuito de segunda categoría. Los Marx tuvieron que aceptar, resignados, pero ello supuso un gran contratiempo en su meteórico ascenso artístico que les llevaría a retrasar unos años su llegada a Broadway¹⁴⁵.

Groucho no tenía una impresión demasiado buena de E. F. Albee. En su biografía se refiere a él como un explotador que trataba a sus contratados como si fueran esclavos de una plantación algodonera.

Unos pocos actores, más valerosos que la mayoría, desafiaban al amo y le decían que si no les pagaba lo que ellos consideraban que valían, se contratarían con la oposición, el Circuito Loew. Para esto se necesitaba un considerable valor, porque sabían que si alguna vez actuaban para Marcus Loew se les incluiría en la lista negra y nunca más podrían

¹⁴³ BARTH, Gunther: *City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press. Nueva York, 1980. Pág. 194.

¹⁴⁴ WILMETH, Don B. (ed.): *The Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge University Press. Nueva York, 2007. Pág 391.

¹⁴⁵ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Págs. 27 y 28.

volver a trabajar en ninguno de los teatros Albee. Más de un actor fue eliminado del mundo del espectáculo por la Gestapo de Albee o, como él prefería llamarla, por la Oficina Unida de Contratación [la *United Booking Office* en el original inglés]¹⁴⁶.

Así, los abusos de poder de Keith se intensificaron tras la creación, en 1906, de la *United Booking Office* (UBO), una asociación de empresarios cuyas estrictas imposiciones obligaron a los actores a constituir un sindicato (llamado *The White Rats*) para defender sus intereses. Sin embargo, esta asociación nunca consiguió suficiente poder como para lograr imponer sus reivindicaciones. Por otra parte, la integración social y cultural pretendida por Keith sólo se consiguió durante los primeros años del *vaudeville*. El aumento del precio de las entradas y la distribución de las localidades según su coste fueron estableciendo una paulatina fragmentación social y cultural en los años sucesivos. Los teatros se convirtieron en un signo de distinción social. La clase trabajadora no podía permitirse pagar la entrada de los teatros más lujosos en los que actuaban las grandes estrellas del espectáculo. En pocos años las ideas integradoras de Keith pasaron al olvido y acabaron estableciéndose dos categorías diferentes de *vaudeville* en función de su precio y de su calidad. En este sentido, los investigadores hablan del *vaudeville big-time* y del *vaudeville small-time*.

Big-time vaudeville

La categoría superior del *vaudeville* estaba representada por producciones muy costosas que se desarrollaban en lujosos teatros de gran aforo y que eran interpretadas por artistas que cobraban salarios muy altos. Los *big-time* no sólo eran atractivos para los actores por su gran remuneración económica, sino también porque sólo tenían que actuar en dos sesiones diarias. Además, las obras estaban en cartel toda la semana lo que les evitaba un mayor número de desplazamientos en sus giras artísticas¹⁴⁷. Por otra parte, el precio de las entradas se correspondía con esta gran inversión económica y sólo estaba al alcance de los más privilegiados¹⁴⁸.

Small-time vaudeville

La segunda división del *vaudeville* se caracterizaba por una alta exigencia física de los intérpretes, los cuales estaban obligados a representar sus números entre tres

¹⁴⁶ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Tusquets Editores. Barcelona, 1996. Págs. 162-163.

¹⁴⁷ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 18.

¹⁴⁸ *Ídem*. Pág. 19.

y seis veces al día. El programa se renovaba varias veces por semana por lo que, además, tenían que estar desplazándose entre pequeñas localidades de forma continua¹⁴⁹. Sin embargo, estos inconvenientes para los artistas permitían que el precio de la entrada de los *small-time* fuese muy económico y que estuviese al alcance de la clase trabajadora¹⁵⁰. Kibler incide en que los *small-time* eran frecuentados también por los inmigrantes que vivían en las proximidades de los teatros, mientras que el público que asistía a los *big-time* llegaba a la sala en tranvía o en metro y realizaba sus compras en las tiendas cercanas al teatro¹⁵¹.

Por otra parte, las proyecciones cinematográficas (que se habían incorporado como un número más a los programas de *vaudeville* a partir de la presentación de los Lumière en el Keith's Union Square el 29 de junio de 1896) se fueron convirtiendo, de forma progresiva, en un negocio mucho más rentable que los espectáculos en vivo. Aunque resulta muy complejo determinar si estas primeras proyecciones cinematográficas de los Lumière en Nueva York contaron con algún tipo de acompañamiento musical, Rick Altman defiende, citando al New York Dramatic Mirror de la época, que al menos sí se utilizaron unos efectos sonoros producidos desde detrás de la pantalla¹⁵².

Como veremos en los próximos capítulos, en la primera década del siglo XX surgirán las primeras salas nacidas con una vocación estrictamente cinematográfica, los *nickelodeons*. Estas salas ofrecerán diversión y entretenimiento a un precio mucho más económico que los teatros y contarán con acompañamiento musical en directo, tal y como estudiaremos cuando abordemos el estudio de las músicas del primer cine y su relación con las actividades artísticas de los Marx.

Los grandes teatros de *vaudeville* se verán obligados a competir con esos primeros cines y, muchos de ellos, acabarán reconvirtiéndose en salas que proyectaran películas de forma exclusiva. Así, la mayoría de las estrellas de las variedades se verán obligadas a elegir entre reorientar su carrera hacia el séptimo arte o quedarse sin empleo. El cine se convertirá en el medio de entretenimiento dominante a partir de la llegada del sonoro y durante los difíciles años de la

¹⁴⁹ *Ídem*. Pág. 19. Ver también: SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 84.

¹⁵⁰ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 95.

¹⁵¹ KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999. Pág. 18.

¹⁵² "Vaudeville Stage –Last Week's Bill –Keith's Union Square," New York Dramatic Mirror. 18 de julio de 1896. Pág. 17. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 85-86

depresión. El auge de las películas habladas provocará una grave crisis en los circuitos de *vaudeville* que acabará provocando su desaparición.

Las canciones y los números musicales, que habían evolucionado en los teatros de *vaudeville*, junto con la gran influencia que ejerció la opereta europea, darán lugar a las revistas y a la comedia musical norteamericana cuyo estudio abordaremos en el próximo capítulo. Los hermanos Marx, tras una larga etapa en los circuitos de *vaudeville*, no fueron ajenos a ello y como evolución natural de su carrera artística acabarán debutando en Broadway para, posteriormente, reconvertirse en artistas de cine. Pero, antes de estudiar estas nuevas facetas debemos conocer cómo fueron los espectáculos con los que los hermanos Marx se ganaron la vida antes de desembarcar en Broadway.

5.12.-Del *minstrel show* al *vaudeville*

En definitiva, los programas de *vaudeville* surgieron como una recopilación de los anteriores números de variedades, que se representaban en todo tipo de salas y escenarios con la finalidad de atraer a una clientela hacia el consumo de alcohol. En algunos casos, los nombres de estas salas hacían referencia al tipo de bebida que se ofrecía, como las *beer-gardens*, mientras que otras se denominaban en función del tipo de números que se representaban en ellas. A pesar de todo, estas denominaciones se utilizaron de forma ambigua, dando lugar a numerosas confusiones. La calidad de las actuaciones dependía del grado de embriaguez al que llegasen sus clientes: a mayor ingesta de alcohol menos debía preocuparse el dueño por la profesionalidad de los artistas a los que había contratado. Por otra parte, el ambiente etílico que se respiraba en estos tugurios propiciaba un escenario idóneo para la violencia o la prostitución, lo cual excluía de las salas al público infantil o femenino.

Por otra parte, empresarios como P. T. Barnum, Tony Pastor o B. F. Keith descubrieron el negocio potencial de un espectáculo 'educado', en el que estaba prohibido el tabaco y el alcohol, que era apto no sólo para hombres curtidos, sino también para todos los públicos y, especialmente, para el público femenino. Los primeros programas de *vaudeville* de Tony Pastor o B. F. Keith parten de estas premisas y reutilizan los mejores números y artistas de las variedades en un formato moralmente intachable. El éxito del *vaudeville* en los últimos años del siglo XIX fue tan importante que ninguna sala o auditorio parecía resistirse a incluir alguno de sus números. En este sentido, algunos autores hablan de la existencia de una 'cultura común' no clasista durante los años centrales del siglo XIX. Durante esos años no hemos encontrado ninguna evidencia que demuestre que hubiese existido una separación entre una cultura 'popular' y otra cultura

'cultas'. De esta forma podemos hablar de una ausencia de prejuicios culturales y de una combinación ecléctica de toda la realidad musical y teatral. Finalmente, los números obscenos o sexualmente explícitos, provenientes también de las variedades pero que Pastor y Keith evitaron, buscarán su propio público bajo la forma del *burlesque* o de los *blue acts*. Para ello, abandonarán los viejos y conflictivos tugurios y serán representados, de una forma mucho más cuidada y artística, en unos escenarios más respetables.

La música tuvo un papel protagonista en la gran mayoría de los números de variedades. La llegada de los programas de *vaudeville* fomentará una cierta profesionalización musical y la conformación de un estilo musical propio, generado a partir de la fusión de elementos provenientes de esa cultura común y ecléctica que se daban cita en los escenarios. Serán estas músicas las que propiciarán el primer paisaje sonoro de las proyecciones cinematográficas hasta la llegada del cine sonoro. La incorporación del sonido a las películas, a finales de los años 20, producirá una estandarización sonora que acabará definitivamente con los últimos vestigios de esa cultura común, del eclecticismo musical. Veamos ahora, pues, cómo eran las músicas y los espectáculos del *vaudeville*.

6.- Los programas de *vaudeville* de los Marx

Sin Al Shean no habría habido hermanos Marx.

Simon Louvish¹⁵³

A comienzos de la década de 1910 los hermanos Marx estaban de gira con su obra *Fun in Hi Skule*. En una de sus actuaciones Harpo interpretó un número nuevo para él, sustituyendo de forma inesperada a un cantante que no parecía estar en las mejores condiciones de salud. No es fácil precisar la fecha exacta de esa velada pero, a partir de los datos aportados por Groucho, al menos podemos acotarla en el tiempo. Groucho nos indica que Chico todavía no se había incorporado a la compañía, denominada entonces '*Las Tres Mascotas*'¹⁵⁴.

¹⁵³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 44.

¹⁵⁴ Aparentemente, Louvish confunde el nombre de la compañía. Como ya hemos explicado, Minie Marx había formado en 1907 el grupo artístico denominado *The Three Nightingales*, mientras que en 1910 (antes de la incorporación de Chico) la compañía se llamaba *The Six Mascots*. Es decir, el grupo familiar nunca se denominó "The Three Mascots". "Vaudeville Shows" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/acting/vaude.htm> [Último acceso: 10/06/2013].

Mi hermano Harpo se había hecho actor y se había unido a Gummo y a mí en Las Tres Mascotas¹⁵⁵.

Por otra parte Louvish, y también Gehring, señalan que Chico "no se unió al número hasta mediados de 1912"¹⁵⁶. Así, teniendo en cuenta que la gira con *Fun in Hi Skule* comenzó después de que los Marx se trasladasen a Chicago en 1910, podemos concretar la actuación a la que nos referimos entre los últimos meses de 1910 y la primera mitad de 1912. En cualquier caso, cuando los Marx acabaron su actuación en el programa de *vaudeville* de esa velada recibieron una propuesta que Harpo no pudo rechazar. El manager del teatro se encontraba en un apuro porque el cantante del siguiente número había desaparecido. Según relata el propio protagonista, Harpo aceptó cantar a cambio de cinco dólares.

Al acabar el espectáculo, el gerente nos preguntó si uno de nosotros quería ganarse un dinerillo extra. Su cantante de canciones ilustradas no se había presentado y estaba dispuesto a pagar cinco dólares a cualquiera que se ofreciese voluntario para ocupar su lugar. (...) Así que canté ante las diapositivas musicales¹⁵⁷.

Mientras que Harpo sitúa esta actuación en la ciudad de Springfield (Missouri), Groucho se refiere a ella ubicándola en la ciudad de Washington Courthouse (Indiana). Teniendo en cuenta que Groucho escribe la anécdota para el *Saturday Evening Post* en 1931, mientras que Harpo lo hace cuando redacta sus memorias, en torno a 1960, la versión de Groucho nos parece más probable por cuanto es más cercana en el tiempo a los hechos.

No, nunca olvidaré la humillación de aquella noche en Washington Courthouse, Indiana. Mi hermano Harpo se había hecho actor y se había unido a Gummo y a mí en Las Tres Mascotas, que era anunciado como uno de los Tres Grandes Números del programa¹⁵⁸.

Harpo comete un error casi freudiano al referirse al título de la obra como *School Days*, en lugar de *Fun in Hi Skule*. *School Days* era una comedia musical que se había estrenado en Broadway en 1908 con música de Gus Edwards (el cazatalentos que había *descubierto* a Groucho) y letra de Will Cobb. Cuando una

¹⁵⁵ MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quién pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 72.

¹⁵⁶ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 83. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 18.

¹⁵⁷ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Pág. 91.

¹⁵⁸ MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Págs. 72-73. Obsérvese que Groucho también utiliza la denominación de 'Las tres mascotas'. Es probable que sea un lapsus de memoria de Groucho al que Louvish le otorga veracidad, sin haberlo comprobado oportunamente.

obra alcanzaba un gran éxito no tardaban en surgir imitaciones que se aprovechaban del tirón comercial y de la ausencia de un férreo control de los derechos de autor. Así, *Fun in Hi Skule* era el título de la adaptación que habían realizado los Marx de *School Days*. Harpo, con su confusión, está admitiendo inconscientemente esta práctica común, entre los cómicos itinerantes, de aprovechar el material de las obras exitosas para elaborar sus propios números. Por otra parte, *Fun in Hi Skule* fue el primer show de los Marx en el que la comedia, y no la música, era el ingrediente más importante de su interpretación, lo cual supondría una futura reorientación de sus números. Además, esta obra resultó ser el trampolín gracias al cual comenzaron a ser unos cómicos muy populares en los circuitos del *vaudeville*¹⁵⁹.

Tampoco existe coincidencia en los motivos que justificaban la ausencia del intérprete de las canciones ilustradas. Groucho se refiere a ello indicando una indisposición etílica, al parecer bastante frecuente en el mundo del espectáculo. Según Groucho, tal y como "era de esperar, el cantante de las diapositivas estaba momentáneamente borracho"¹⁶⁰. La actuación de Harpo fue irreplicable y dejó una huella imborrable entre los asistentes, como el propio cantante improvisado señala.

Quando salí, el empresario estaba furioso. En vez de pagarme cinco dólares, dijo que iba a cobrarme cinco dólares de multa. (...) Ni en una función de aficionados se vio jamás una actuación tan pavorosa¹⁶¹.

También Groucho se refiere a la hazaña de Harpo, ofreciéndonos nuevos detalles.

Fue un espectáculo vergonzoso. (...) La actuación habría sido de una espantosa sordidez aunque Harpo se hubiera sabido la letra o la música, porque Harpo tenía la peor voz de cantante que he oído en mi vida. (...) Harán falta seis meses para limpiar la mala reputación de esta sala después de esa canción¹⁶².

Sin embargo, lo que más nos interesa de esta actuación tan accidentada es el programa completo de *vaudeville* que se interpretó esa velada, ya fuese en

¹⁵⁹ UHLIN, Mikael: "Fun in Hi Skule". *Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm> [Último acceso: 6/05/2011].

¹⁶⁰ MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 72.

¹⁶¹ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 91 y 92. En el original inglés: "A worse performance was never given the hook on amateur night" MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 113.

¹⁶² MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Págs. 72-73.

Springfield o en Washington Courthouse. Según Groucho, esa noche se representaron “tres grandes números”.

Además de las Mascotas, los *Tres Grandes Números* consistían en un trovador con proyecciones de diapositivas y una pianola automática que hacía su número cuando el empresario metía cinco centavos en la ranura¹⁶³.

Antes de profundizar en el contenido del programa de esa noche, nos gustaría concretar a qué se refiere Groucho cuando emplea el término "*troubadour*", al margen de su aparente incorrección ortográfica. En primer lugar, comprobamos que la versión inglesa utiliza este mismo término.

Besides the Mascots, the Three Big Acts consisted of a lantern-slide troubadour and an unmanned player piano, which performed its entertainment when the manager put a nickel in the slot¹⁶⁴.

La definición exacta de "*troubadour*" resulta bastante confusa. En el contexto europeo su origen se remonta a la Provenza francesa del siglo XII y define a los autores que musicaban los poemas del Amor Cortés. Pero en la Norteamérica de finales del siglo XIX y comienzos del XX su significado no es tan preciso y muchas veces resulta demasiado amplio y ambiguo como para poder concretarlo. Una primera definición sería la de músico ambulante, o "*travelling musician*", proveniente del viejo mundo¹⁶⁵.

La equiparación con los *minstrels* resulta poco afortunada porque parece contradecir la definición propuesta. Los artistas *minstrel*, el único espectáculo que, como hemos visto, se podía considerar como genuinamente norteamericano, difícilmente podían provenir de Europa porque partían de la tradición afroamericana. Por otra parte, si pensamos en los instrumentos que solían llevar, como violín, banjo o guitarra, podemos llegar a entender que la definición más precisa de "*troubadour*" tiene que ver con la de “músico ambulante” que toca instrumentos fácilmente transportables¹⁶⁶. El diccionario inglés Webster-Merriam coincide con esta definición y se refiere a "*troubadour*"

¹⁶³ *Ídem*.

¹⁶⁴ MARX, Groucho: *Bad Days are Good Memories*. Publicado en *The New York Times* el 10 de junio de 1928. Recopilado en: BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx and Other Short Stories and Tall Tales: The Selected Writings of Groucho Marx*. Faber & Faber, 1999. Pág. 21.

¹⁶⁵ "Many years ago, traveling musicians, often called troubadours (or troubadors) in the old countries, moved around in the new world of the U.S.A. with their music. They were also referred to as minstrels". "Troubadours: American Style." Americana Music and Memoires. URL: <http://www.americana-music-and-memories.com/troubadours.html> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁶⁶ "Troubadours: American Style." Americana Music and Memoires. URL: <http://www.americana-music-and-memories.com/troubadours.html> [Último acceso: 15/05/2011].

como “*a strolling minstrel*”¹⁶⁷. Pero este significado estaría más próximo a las últimas décadas del siglo XIX, asociado a los espectáculos *minstrel* y *burlesque*, definidos anteriormente. Sin embargo, a comienzos del siglo XX la definición de *troubadour* parece que se asocia más a un cantante que interpreta un determinado tipo de música de carácter *folk*¹⁶⁸.

Así pues, podemos concluir, que un “*troubadour*” es un cantante ambulante que interpreta grandes éxitos de música *folk*, o incluso canciones populares. De esta forma, se entendería que los *troubadours* interpretasen canciones dentro de la estética del *minstrel* a finales del siglo XIX pero también éxitos de Irving Berlin en los primeros años del XX. Es en este sentido que Edward Jablonski titula su libro: “*Irving Berlin: American Troubadour*”. Así, la definición de *troubadour* como intérprete de canciones populares de moda es, pues, la que creemos que mejor correspondería al personaje al que Harpo sustituyó esa velada.

Por otra parte Gerald Bordman, citando a Oldell, se refiere a los *troubadours* como cómicos frívolos que destruyen el “buen sabor” de las obras serias¹⁶⁹. En este sentido, la denominación de 'músico ambulante que destruye el sabor de las obras serias', resultaría también apropiada para definir a los hermanos Marx y las músicas que utilizan en sus espectáculos.

Pero volvamos con el programa de esa velada en Springfield (Missouri) o en Washington Courthouse (Indiana). El espectáculo de los Marx no era la única actuación de la noche, sino que se integraba con el resto de números del programa. Groucho cita los “*Tres Grandes Números*” pero no hace ninguna referencia a cómo eran o en qué consistían los otros números suponemos “menores”. Veamos, al menos, cómo eran esas tres actuaciones principales para así hacernos una idea de cómo podía ser un programa de *vaudeville* en el cual participaron el propio Groucho, Harpo y Gummo.

¹⁶⁷ “*Troubadour*.” Webster’s Third New International Dictionary. Köneman. Colonia, 1993. Pág. 2.453.

¹⁶⁸ “*Troubadours - minstrels with an American twist popularized many of the folk tunes we still sing today*”. “*Troubadours: American Style*.” Americana Music and Memoires. URL: <http://www.americana-music-and-memories.com/troubadours.html> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁶⁹ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. (3ª ed.). Oxford University Press. Nueva York, 2001. Pág 59.

6.1.- Diapositivas musicales

Las proyecciones con diapositivas, también llamadas "canciones ilustradas", eran un número muy frecuente en los programas de *vaudeville* desde los últimos años del siglo XIX y gozaban de gran aceptación por parte del público que exigía, de esta forma, una alta calidad artística. Rick Altman nos explica que las canciones ilustradas consistían en la proyección de unas diapositivas, sobre una pantalla, alusivas los versos de la canción que se interpretaba de forma simultánea desde el escenario¹⁷⁰.

Según un artículo publicado en 1908 en *The New York Times*, el inventor de las canciones ilustradas había sido Tony Pastor quien las había utilizado hacia 1865, treinta años antes de la fecha establecida por Altman. La propuesta de Pastor consistía en proyectar fotografías de la Guerra civil norteamericana mientras se interpretaban canciones patrióticas desde el escenario. Así mismo, el público cantaba a viva voz los estribillos, proyectados también, a modo de moderno *karaoke*, lo cual confería a estos números un gran atractivo emocional¹⁷¹.

Charles K. Harris, compositor del gran éxito *After the Ball*, cuya partitura vendió la nada despreciable cantidad de cinco millones de copias, fue también productor de diapositivas musicales. En un artículo escrito en 1907, Harris nos confirma lo importante que eran estos números en el *vaudeville*. Según Harris, las canciones ilustradas "se habían convertido en una de las atracciones habituales" del *vaudeville*¹⁷².

Así, debido al gran éxito entre los espectadores, los productores de diapositivas como Charles Harris no escatimaban esfuerzos en conseguir un material de alta calidad y lo más realista posible. Para ello en muchas ocasiones se desplazaban muchos kilómetros hasta encontrar las localizaciones más apropiadas para situar la acción de las canciones¹⁷³. Esta búsqueda de la calidad y del realismo hacía que el coste de producción de las diapositivas fuese muy elevado. Harris nos informa que el importe de un juego de diapositivas podía ascender a más de mil dólares de la época.

¹⁷⁰ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 182.

¹⁷¹ "Tony Pastor ill, long career ending." *The New York Times*. 14 de agosto de 1908.
URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00F1FF9395A17738DDDAD0994D0405B888CF1D3> [Último acceso: 21/05/2011].

¹⁷² HARRIS, Charles: *Illustrating Song Slides*. Publicado en: *Movie Picture World* el 9 de marzo de 1907. Págs. 5 y 6. CITADO en: <http://hearingthemovies.blogspot.com/search/label/Tin%20Pan%20Alley> [Último acceso: 12/05/2011].

¹⁷³ *Ídem*.

Por otra parte, la propia denominación de "*illustrated songs*" nos revela hasta qué punto la música era más importante que las diapositivas o "*slides*". No se trataba de interpretar cualquier música durante la proyección de unas imágenes tomadas de forma aleatoria, sino de planificar unas fotografías, alusivas a la letra de la canción, que reflejasen de una forma muy precisa el contenido del texto, para después ser proyectadas durante la interpretación de la misma. El gran éxito de las canciones ilustradas motivó la aparición de imitadores desaprensivos que ofrecían un producto de muy baja calidad y que descuidaba la relación precisa entre el texto y las imágenes. En este sentido Harris nos advierte de las representaciones descuidadas como la que con toda probabilidad realizó Harpo. Según Harris, "hay demasiados ilustradores de canciones que no se toman la molestia de armonizar las imágenes con el sentimiento de las canciones"¹⁷⁴.

En cualquier caso, el gran éxito de las diapositivas musicales nos demuestra que las canciones populares, se estaban convirtiendo en todo un acontecimiento de masas que no tardaría en verse explotado comercialmente. El auge de la venta de las partituras y, poco después el comienzo de la industria fonográfica, extenderá la música popular por toda Norteamérica. De esta forma, se estaba creando una tradición sonora que repercutiría en los años siguientes en la mayor parte de las manifestaciones culturales y de entretenimiento de las cuales el cine será el mayor exponente.

Por otra parte, las canciones ilustradas llevarán a los creadores a reflexionar sobre las posibles relaciones expresivas entre la música y las imágenes. Esta reflexión será uno de los pilares fundamentales para el nacimiento de la música cinematográfica, una música que, en lugar de ser un fondo sonoro durante la proyección, conseguiría "interpretar" la película a partir de la interacción con el significado expresivo de la música. Aunque hablaremos de la música cinematográfica más adelante, nos parece oportuno señalar, siguiendo con el artículo de Harris, cómo mediante las diapositivas ilustradas y sus músicas se podía conseguir una estructura narrativa muy clara, similar a un drama en tres actos¹⁷⁵.

¹⁷⁴ *Ídem*.

¹⁷⁵ HARRIS, Charles: *Illustrating Song Slides*. Publicado en: *Movie Picture World* el 9 de marzo de 1907. Págs. 5-6. CITADO en: <http://hearingthemovies.blogspot.com/search/label/Tin%20Pan%20Alley> [Último acceso: 12/05/2011]. Se puede encontrar un ejemplo detallado de diapositivas ilustradas, con sus correspondientes letras en el libro de Altman: ¹⁷⁵ VER: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Anexo situado entre las páginas 182 y 183. También es posible visionar montajes de diapositivas con sus canciones en You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=Xzq43kndW7U> y también: http://www.youtube.com/watch?v=Qlx_5MGkoyM [Último acceso: 15/05/2011].

En cualquier caso, no sabemos cuál fue la canción que interpretó Harpo esa velada para acompañar las diapositivas, pero su carácter popular resulta innegable. Groucho nos dice que era "parecida a *Neath The Old Cherry Tree Sweet Marie*"¹⁷⁶, una balada de Williams y Van Alstyne que incluso había llegado a ser grabada de forma acústica en un cilindro de Edison, lo cual no es sino un síntoma de su popularidad¹⁷⁷. Volveremos a referirnos a las canciones ilustradas cuando abordemos el capítulo correspondiente a las músicas del cine mudo durante los años de formación de los hermanos Marx. De la misma forma, comprobaremos la importancia que tuvo esta práctica musical en las *specialities* pianísticas presentadas por Chico en sus películas.

6.2.- Pianos autómatas

El último de los "Tres Grandes Números" del programa mencionado por Groucho consistía en una "pianola automática" que funcionaba con monedas. Sin embargo, en el original inglés no aparece citada como tal, sino como "*an unmanned player piano*"¹⁷⁸. El término *pianola* hace referencia no sólo a un mecanismo preciso, sino también a una marca registrada de instrumentos, mientras que "*unmanned player piano*" es una denominación mucho más ambigua que literalmente significaría piano "no tripulado" o "de control remoto"¹⁷⁹. Aunque, según el contexto, creemos que puede llegar a significar lo mismo que "*pianola*", lo cierto es que existían dos mecanismos diferentes, a partir de una misma base en común, de accionar mecánicamente un piano.

El primero de ellos consistía en una máquina, a modo de armatoste, que accionaba las teclas a partir de una especie de 'dedo' mecánico para cada tecla, y

¹⁷⁶ "The song was of the 'neath-the-old-cherry-tree-sweet-Marie school (...)" MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 21.

¹⁷⁷ La grabación puede ser escuchada en: "Neath the old cherry tree, sweet Marie." Cylinder Preservation and Digitization Project. Byron G. Harlan, intérprete (1907). Grabación Edison Gold Moulded Record nº 9688. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr%201=1016%20&query=neath+the+old+cherry+tree&num=1&start=1&sortBy=&sortOrder=id> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁷⁸ "(...) and an unmanned player piano, which performed its entertainment when the manager put a nickel in the slot". MARX, Groucho: *Los malos tiempos son buenos recuerdos*. The Saturday Evening Post, 29 de agosto de 1931. Publicado en BADER, Robert S. (ed.): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005. Pág. 21.

¹⁷⁹ "Unmanned" Word Reference. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=unmanned> [Último acceso: 10/06/2013].

que se situaba encima del teclado de cualquier piano estándar. Esta máquina llamada *Player Piano* era accionada mediante un mecanismo activado a partir de unos rollos de papel perforado, sobre los que se había grabado previamente la música de un modo similar¹⁸⁰.

El segundo tipo de mecanismo estaba basado también en rollos de papel que se perforaban al interpretar la música sobre el teclado. Posteriormente, al activar el dispositivo que hacía girar los rollos, estas perforaciones activaban las teclas de una forma indirecta. Sin embargo, al contrario que en el modelo descrito anteriormente, este tipo de mecanismo se encontraba incorporado al instrumento por lo que resultaba mucho más práctico, económico y fiable. La marca “Pianola” fabricaba ambos tipos de mecanismos, aunque se le asocia más al integrado dentro del piano.

Las primeras pianolas, construidas por Edwin Scott Votey, datan de 1895 y perfeccionaban mecanismos similares que habían sido inventados con anterioridad¹⁸¹. Así, las pianolas de Votey nacieron, pues, a la vez que el cinematógrafo de Lumière con una pretensión muy similar: capturar el movimiento ya fuese visual o sonoro. En este sentido, Ferruccio Busoni, uno de los más grandes pianistas italianos de todos los tiempos, describió en 1905 al mecanismo Welte-Mignon (el equivalente europeo de Votey), precisamente, comparándolo con el cinematógrafo¹⁸².

En cualquier caso, la marca *Pianola* se convirtió muy pronto en el sinónimo de cualquier tipo de piano mecánico. Para evitar la confusión la Aeolian Company mostraba un gran interés en aclarar las diferencias existentes entre *Pianola* y *Player Piano* y, además, citaba alguno de los instrumentos de la competencia, de una calidad inferior según la Aeolian Company¹⁸³. Por otra parte, Rick Altman precisa cuál fue la trayectoria comercial de los pianos automáticos desde su presentación en la *Centennial Exposition* de Filadelfia, celebrada en 1876. Según Altman, el primer piano mecánico accionado por monedas había sido comercializado por Wurlitzer a partir de 1898¹⁸⁴.

¹⁸⁰ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 322.

¹⁸¹ “Piano Player.” *History of the Pianola. An Overview*. The Pianola Institute. URL: <http://www.pianola.org/history/history.cfm> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁸² BUSONI, Ferruccio. Citado en la carpeta del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988.

¹⁸³ “Piano Player.” *History of the Pianola. An Overview*. The Pianola Institute. URL: <http://www.pianola.org/history/history.cfm> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁸⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 128. Para un estudio más detallado de la producción de pianos automáticos se recomienda

No tenemos suficiente información para precisar qué tipo de piano mecánico se encontraba en el mismo escenario que Groucho, Harpo y Gummo en esa velada de *vaudeville* en Indiana o Missouri. Lo que sí parece seguro es que contaba, de forma sorprendente, con el beneplácito del público por cuanto era presentado como uno de los "tres grandes números" del programa. La fascinación que ejercían los artilugios mecánicos en los espectadores de la época sólo puede ser comparada a la que actualmente sentimos por las últimas innovaciones tecnológicas. El carácter mecánico y autómatas estaba asociado, en los primeros años del siglo XX, al progreso y al futuro.

Por otra parte, las pianolas, o los *piano players*, tenían otras ventajas muy evidentes. Los rollos de papel perforado podían ser copiados y distribuidos por toda Norteamérica, de manera que cualquier música grabada con este sistema podía llegar hasta el lugar más recóndito del país. Es así como muchos norteamericanos escucharon determinadas músicas por primera vez y conocieron a intérpretes que nunca visitarían sus pequeñas localidades en sus giras.

En este sentido, el sistema alemán Welte-Mignon (basado también en los rollos perforados y desarrollado por la empresa Michael Welte & Soehne de Freiburg-im-Breisgau) nació no sólo como un intento de conservar para la posteridad las interpretaciones de grandes músicos como Claude Debussy, Gustav Mahler, o Camille Saint-Saëns, sino también como una forma de democratizar el arte, haciéndolo accesible para todo el mundo. Este sistema también era conocido en Norteamérica como *The Reproducing Piano*, haciendo alusión a la peculiaridad de que era capaz de reproducir también el *rubato*, las dinámicas y las indicaciones de pedal. El director de orquesta Arthur Nikisch resalta las posibilidades pedagógicas y artísticas de este invento en lo relacionado con el aprendizaje pianístico, así como en el disfrute artístico de la música¹⁸⁵. Nikisch estaba tan entusiasmado con estos artilugios que en 1912 dirigió en Londres el *Concierto para piano* de Edward Grieg, interpretado por un piano automático.

Por otra parte, un compositor tan relevante y destacado en su tiempo como Camille Saint-Saëns se lamentaba de que el invento no hubiese existido antes porque, de esa forma, habríamos sabido cómo tocaban Beethoven, Mozart o

consultar: ROEHL, Harvey N.: *Player Piano Treasury. The Scrapbook History of the Mechanical Piano in America*. Taylor Trade Publishing, Plymouth, 2009. La fabricación llegó a su punto álgido en 1923, año en el que se produjeron cerca de 200.000 pianos mecánicos. Op. Cit. Pág. 44.

¹⁸⁵ NIKISCH, Arthur, 31 de marzo de 1905. Citado en la carpetilla del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988 (no hay paginación).

Chopin¹⁸⁶. Sin embargo, al otro lado del Atlántico las cosas parecen bastante distintas. Mientras que en Europa el sistema de grabación se utilizó para "conservar" las interpretaciones del repertorio culto por parte de sus autores o de eminentes pianistas, no parece ser este el tipo de obras que se grababan en Norteamérica. Así, el público norteamericano prefería las canciones populares, surgidas a partir de los espectáculos musicales y del mestizaje producido gracias a la inmigración. En este sentido, Rick Altman afirma que los pianos automáticos interpretaban canciones populares de una forma ininterrumpida¹⁸⁷.

Para confirmar esta hipótesis bastaría con realizar un estudio comparativo entre las diversas tipologías musicales grabadas sobre rollos de pianola durante los primeros años del siglo XX. No pretendemos abordar un estudio estadístico exhaustivo que conllevaría valorar el número total de las grabaciones efectuadas, así como la toma en consideración de otras variables que hubiesen podido influir en la elección del repertorio. Entre estas variables podríamos indicar la idoneidad o no de una adaptación pianística de obras vocales; la limitada capacidad de interpretar obras virtuosísticas de tradición europea por parte de los pianistas norteamericanos; el periodo de actividad de los compositores vivos durante los años de las grabaciones; la compatibilidad de formatos; el número de copias realizadas; la capacidad de distribución de los rollos, o las preferencias de ciertas músicas según los años de grabación.

Sin embargo, sí que podemos realizar una aproximación a esta cuestión, valorando comparativamente el número de obras grabadas durante las tres primeras décadas del siglo XX de algunos de los compositores más representativos. La página web *Saving the Old Piano Roll Music*¹⁸⁸ nos ofrece una relación bastante detallada y completa en la que podemos encontrar una muestra de no menos de 7.000 grabaciones sobre rollos perforados. Para perfilar más los resultados incluimos en la comparativa los datos obtenidos de los mismos autores pero grabados esta vez en cilindros de cera, en fechas similares. La página *Cylinder Preservation and Digitization Project*¹⁸⁹ nos ofrece una muestra de estudio con cerca de 8.000 referencias [Tabla 2.1.]

¹⁸⁶ SAINT-SAËNS, Camille, 13 (o 15) de noviembre de 1905. Citado en la carpetilla del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988 (no hay paginación).

¹⁸⁷ "The automatic piano would typically play popular songs virtually continuously." ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 128.

¹⁸⁸ "Saving Old Piano Roll Music." URL: <http://www.trachtman.org/rollscans/> [Último acceso: 15/05/2011].

¹⁸⁹ "Cylinder Preservation and Digitization Project." URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/> [Último acceso: 15/05/2011].

COMPOSITOR	NÚMERO DE REFERENCIAS SEGÚN LA FUENTE CITADA	
	Rollos perforados <i>Trachtman</i> : 7.000 referencias	Cilindro de cera (audio) <i>Cylinders</i> 8.000 referencias
Ludwig van Beethoven	8	6
Irving Berlin	116	96
Johannes Brahms	6	0
Frederich Chopin	38	9
Walter Donaldson	75	25
George Gershwin	39	2
Ray Henderson	27	2
Scott Joplin	10	0
Jerome Kern	21	23
Franz Liszt	12	3
Wolfgang A. Mozart	2	23
John Philip Sousa	22	143
Verdi	9	120
Albert von Tilzer	46	176

[Tabla 2.1.] Comparativa de grabaciones realizadas en rollos de pianola y en acústico.

La comparativa resulta muy reveladora. Al margen de los 38 rollos de Frederick Chopin (aunque sólo presenta nueve obras en cilindros de cera) el resto de compositores de tradición clásica europea sólo aparecen de forma anecdótica. Recordemos que mientras que los rollos perforados se podían grabar sin llegar a tocar las obras en tiempo real, las grabaciones acústicas no admitían ningún tipo de manipulación. De esta forma, grabar una obra de Chopin en un cilindro de cera implicaba un mayor virtuosismo del pianista que fijar la misma obra sobre un rollo de pianola perforado. Tal vez sea esta la causa del menor número de obras del compositor polaco sobre discos de cera. Por otra parte, en el caso de Verdi, predominan claramente las grabaciones acústicas, lo cual se explicaría

argumentando que la música vocal, operística, no puede ser grabada en un formato no acústico.

Pero lo que más nos sorprende es que los autores más representados en rollos de pianola y en grabaciones acústicas fuesen Irving Berlin y Albert von Tilzer, respectivamente. Además, los compositores europeos, exceptuando a Chopin, sólo aparecen de forma testimonial. Creemos que estos datos reflejan, de una forma bastante adecuada, una realidad musical existente en Norteamérica durante las primeras décadas del siglo XX. Durante esos años, la música popular dominaba los escenarios teatrales y comerciales, en detrimento de la tradición europea. Como veremos más adelante, esta circunstancia no será exclusiva del teatro sino que también será aplicable a las primeras salas cinematográficas.

Pero, volvamos con los hermanos Marx y su representación.

6.3.-*Fun in Hi Skule*

El número de los Marx era el último de los "tres grandes números" del programa y suponemos que el más importante de los tres. Como hemos indicado anteriormente, *Fun in Hi Skule* estaba basada en el exitoso musical *School Days*, escrito por Will Cobb y Gus Edwards, cuyo estreno había tenido lugar el 14 de septiembre de 1908 en el teatro Circle. Mikael Uhlin define *School Days* como un "musical" de Broadway e inscribe la adaptación de los Marx para el vaudeville como una práctica habitual en la época¹⁹⁰.

En *Fun in Hi Skule* podemos encontrar rasgos típicos de los espectáculos de vaudeville, así como los habituales estereotipos étnicos procedentes de los viejos *minstrel shows*. Groucho desarrollaba su humor verbal con un marcado acento alemán, mientras que Gummo representaba a un chico hebreo y Harpo interpretaba el papel de Patsy Brannigan, un irlandés rural vestido de forma muy similar a su posterior personaje cinematográfico. Finalmente, Paul Yale se hacía cargo del personaje afeminado u homosexual, transformando su voz de cantante bajo mediante un falsete¹⁹¹. Por otra parte, siempre según Mikael Uhlin, el decorado de *Fun in Hi Skule* era muy similar al utilizado en posteriores películas como *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, 1932), mientras que algunos diálogos se asemejan a los utilizados en *Los hermanos Marx en el oeste* (*Go West*, 1940)¹⁹².

¹⁹⁰ UHLIN, Mikael: *Fun in Hi Skule*. *Marxology*. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm> [Último acceso: 6/06/2011].

¹⁹¹ UHLIN, Mikael: *Fun in Hi Skule*. *Marxology*. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm> [Último acceso: 3/04/2012].

¹⁹² *Ídem*.

La segunda parte del show consistía en una sucesión de números musicales que se interpretaban a modo de concierto en el mismo decorado de la escuela. En este sentido, volvemos a encontrar una clara referencia a la parte central de los *minstrel shows*, el denominado “olio”. Entre estas canciones, Groucho interpretó, con acento alemán, *Schnitzelbaum* y también *Ist das Nicht Ein Schitzelbank*, una canción que permanecería en su memoria muchos años después cuando la interpretó al piano ante sus invitados, durante la celebración de su 80 cumpleaños.

Por otra parte, el número musical interpretado por Harpo fue todo un éxito, además de "ofrecer un toque elegante al conjunto", según refiere la revista *Variety*¹⁹³. Además, Harpo también mostró sus cualidades musicales interpretando al piano siete variaciones de *The Holy City*, en diferentes estilos, desde el vals hasta el ragtime, concluyendo su intervención tocando la mandolina con Gummo¹⁹⁴. Tampoco faltó la interpretación conjunta de Minnie y Hannah, quienes cantaron a dúo *Two Little Girls in Blue*, acompañándose con sendas guitarras. Finalmente, la sección central de la obra concluía con la interpretación conjunta de todo el grupo de música *dixie*¹⁹⁵. Tras la representación de la escena final, *Fun in Hi Skule* concluía con la canción *Peasie Weasie*, basada en juegos absurdos de palabras, muy en el estilo Marx. En este sentido, *Peasie Weasie* se convertiría en un número muy apreciado por el público y acompañaría a los hermanos Marx durante muchos años.

Fun in Hi Skule en Michigan

Uno de los pocos carteles que se conservan de las actuaciones de los Marx en los primeros años del siglo XX nos ofrece una valiosa información para completar y confirmar los datos presentados con anterioridad. El cartel, publicado a toda página en un periódico, anunciaba la actuación de los Marx, como artistas principales, en el teatro Jeffers de la ciudad de Saginaw, Michigan. En esta ocasión, *Fun in Hi Skule* está presentada con una grafía más americana, convirtiéndose, así, en *Fun in High School*. Desconocemos si ello fue debido al antigermanismo surgido a raíz de la 1ª Guerra Mundial, o si solamente se trata de un 'error' tipográfico.

¹⁹³ *Variety*, 24 de febrero de 1912. CITADO en: UHLIN, Mikael: *Fun in Hi Skule. Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm> [Último acceso: 6/06/2011].

¹⁹⁴ *Ídem*.

¹⁹⁵ *Ídem*.

La actuación de los Marx está fechada en un domingo 18 de junio, pero no aparece ninguna referencia al año en cuestión. Sin embargo, podemos afirmar con rotundidad que sólo existe un “domingo 18 de junio” entre las fechas en que los Marx representaron esta obra, que se corresponde con el año 1911. En este sentido, podemos asegurar que se trata de la misma gira que les llegó a Springfield, Missouri (o a Washington Courthouse, Indiana) aquella velada en la que Harpo “cantó ante las diapositivas ilustradas”.



[Figura 2.4.] Cartel publicitario de la actuación de los Marx en el Jeffers Theatre de Michigan, el 18 de junio de 1911.¹⁹⁶

A partir de la información presentada en el cartel [Figura 2.4], podemos establecer diferentes conclusiones. En primer lugar, el anuncio define el programa como un “enérgico *vaudeville*”, “extremadamente divertido”¹⁹⁷. Por otra parte, nos encontramos ante un cartel de *vaudeville* de segunda categoría (*small-time*) debido a que la obra se representa tres veces en el mismo día, incluyendo una sesión matinal, y que el precio de la entrada es de tan sólo diez centavos. Además, el público femenino es obsequiado con un regalo los lunes por la mañana (“*Ladies matinees souvenir Monday*”), lo cual nos indica que era un espectáculo para todos los públicos, es decir, un *vaudeville* ‘educado’, a la manera de Tony Pastor y Benjamin Keith. Finalmente, la compañía es denominada como “3 Marx Brothers and Co.”, dando un mayor protagonismo a

¹⁹⁶ “Gus Sun Time.” *Mary Miley’s Roaring Twenties*. A Unique Decade in American History. URL: <http://marymiley.wordpress.com/tag/small-time/> [Último acceso: 3/04/2012].

¹⁹⁷ “A highly diverting bill of sprightly vaudeville”.

los tres hermanos (Groucho, Harpo y Gummo), sobre el resto del reparto, y confirmando que Chico todavía no se había incorporado a la *troupe*. En cualquier caso, se indica que la compañía está formada por siete personas, lo cual nos lleva a pensar en *Las seis mascotas* y algún actor más de refuerzo.

Tal y como podemos observar, las obras de los Marx no eran la única actuación del cartel de *vaudeville*. En esta ocasión, el programa estaba conformado por los siguientes números:

3 Marx Brothers and Co. in their original conception of *Fun in High School*. Introducing a company of Seven People in a Condensed Musical Comedy

Three Harris Bros.
Riftner & Cook
Allen Summers
Harmony Singers
The Knickerbocker Trio.

Minnie dominaba a la perfección el negocio del espectáculo. No sólo presentó la obra de sus hijos como una obra “original” y propia, sino que, además, le otorgó los calificativos de “nueva comedia” con canciones “rápidas y chispeantes”. En cualquier caso, aunque sabemos que la primera parte de su afirmación es absolutamente falsa, no tenemos ninguna evidencia para negar lo “chispeante” de la actuación de los Marx.

En lo referente a los demás números del programa, y según se desprende del mismo, sabemos que los hermanos Harris eran unos bailarines con “zapatos de madera” (“*World’s Greatest Soft and Wooden Shoe Dancers*”), suponemos que a modo de claqué. Por otra parte, Riftner & Cook eran conocidos por representar números cómicos intercalados con gags visuales (“*comedy manipulators*”). Finalmente, Allen Summers es presentado como un cómico que utiliza los viejos estereotipos étnicos provenientes del viejo *vaudeville* (“*Special Engagement of the Dialect Comedias*”), lo cual nos confirma la pervivencia de estos elementos en los programas de comienzos de los años 10. Tampoco faltan los números musicales vocales como los *Harmony Singers* o el *Knickerbocker Trio*.

Suponemos que la obra de los Marx era el “gran número” de la noche, o al menos eso es lo que se desprende al ver el anuncio del programa en el periódico con las fotografías de Groucho, Harpo y Gummo, sin que aparezca ninguna otra imagen del resto de los números. Además, nadie del resto de los intérpretes aparece en la extensa enciclopedia de artistas de variedades de Frank Cullen, lo cual confirma su condición de *amateurs*¹⁹⁸.

¹⁹⁸ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006.

Aunque no pretendemos abordar un estudio detallado sobre cada uno de los artistas de esa velada, nos gustaría resaltar lo variado del programa, según la costumbre de la época. Así, encontramos números visuales físicos (bailarines), comedia *slapstick* y tríos o cuartetos vocales (recordemos que los Marx habían comenzado de esta forma). También eran frecuentes los números con animales amaestrados y las proyecciones de noticiarios o cortometrajes cinematográficos, aunque en este caso no figurasen en el programa. El anuncio concluye anticipando algunas de las actuaciones previstas para las próximas semanas, con un contenido muy similar: John y Mae Burke, Bell Boy Quartet, Rogers & Mackintosh Homes, Wells & Fisley y Frank Palmer.

Otro cartel perteneciente a una representación de *Fun in "Hi School"* el 21 de agosto de 1911, apenas dos meses después de su actuación en Jeffers, nos confirma las conclusiones anteriores [Figura 2.5.]. Las obras de los Marx se representaban junto con otras actuaciones (WM. Flemen & Co. y "otros cinco grandes números") dentro de los programas del *vaudeville small-time* (tres sesiones diarias, incluyendo una por la mañana).



[Figura 2.5.] Cartel de *Fun in 'Hi School'* dentro del circuito Pantages.¹⁹⁹

Aunque, una vez más, no está indicada la fecha completa a la que se refiere el cartel, sabemos que el único "lunes 21 de agosto" corresponde al año 1911, por lo que podemos datar esta actuación en esa fecha²⁰⁰. Además, esta representación se encuadraba dentro del circuito de *vaudeville* conocido como *Pantages*, según podemos leer en la cabecera del anuncio. Según Simon Louvish,

¹⁹⁹ "Marx #1." The Pneumatic Rolling-Sphere Carrier Delusión. URL: http://www.cable-car-guy.com/images/blog/2011/marx_tacoma_times_19110819.jpg [Último acceso: 3/04/2011].

²⁰⁰ "1911" *Calendario Perpetuo*. Gábilos. URL: <http://www.gabilos.com/textocalendario.htm> [Último acceso: 3/04/2011].

los Marx fueron contratados por *Pantages* en 1912 pero este último cartel nos llevaría a adelantar unos meses la firma de ese contrato²⁰¹.

En resumen, aunque no existen suficientes referencias sobre cómo eran las músicas de los números de *vaudeville*, las que sí que hemos podido encontrar nos sugieren un claro predominio de las canciones populares sobre cualquier otro tipo de repertorio. Además de las interpretadas por los Marx en *Fun in Hi Skule*, el gran éxito de las canciones ilustradas con diapositivas, en las que Harpo probó fortuna sin éxito, confirman la preferencia del público por ellas.

La música culta de tradición europea estará representada sólo de forma ocasional y muchas veces de manera indirecta, bien como material para improvisar unas variaciones visualmente acrobáticas, o bien como motivo de parodia. Para el público norteamericano la música clásica era algo venido de otra parte del mundo, y de un pasado lejano. Así, no se desprecia pero tampoco se corresponde con el gusto prioritario de los espectadores de *vaudeville*, ni con su realidad cotidiana. La música europea, que había sido un elemento más de la cultura común de mitad del siglo XIX de la que hemos hablado, se acabará convirtiendo en algo demasiado serio y riguroso para un país que se encaminaba hacia los frenéticos y desinhibidos años 20. En este sentido, la tradición europea, con su respetabilidad 'sagrada', no podía asumir ningún papel. La música de los años 20 nacerá del mestizaje entre las canciones popularizadas desde los escenarios del *vaudeville* y los ritmos afroamericanos, cada vez más atractivos y con menos connotaciones negativas para los jóvenes deseosos de bailar.

Por otra parte, el auge de la venta de partituras musicales, la industrialización de las grabaciones fonográficas, y el desarrollo posterior de la radio acabarán convirtiendo a las canciones americanas en un fenómeno de masas que les conferirá una importancia cultural como nunca antes habían alcanzado²⁰².

No nos debe resultar extraño, pues, encontrar numerosas canciones populares en las diversas manifestaciones artísticas de los hermanos Marx, no sólo en el *vaudeville*, sino también en sus musicales y más adelante en sus películas, tal y como estudiaremos en los próximos capítulos de este trabajo. En cualquier caso, para valorar más correctamente estas conclusiones debemos estudiar otros programas, relacionados con los hermanos Marx, en los podamos conocer cómo eran detalladamente todos los números representados. En 1921, Al Shean actuó en un teatro del circuito Keith-Albee. Veamos cómo fue esa representación.

²⁰¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 89 y ss.

²⁰² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 51.

7.- Un programa de Gallagher & Shean

El 12 de septiembre de 1921 Al Shean, el famoso tío de los Marx y hermano de Minnie, actuó junto con su *partenaire* Ed. Gallagher en el teatro Keith's Riverside de Manhattan en una velada de *vaudeville* cuyo programa, de los pocos que se conservan de esas fechas, era el siguiente:

OVERTURE

SANSONE & DELILA.
"Just a Little Different"

BETTY WASHINGTON.
The Sweetheart of the Violin and Her Bow

William B. Friedlander Presents: "DUMMIES"
with Ernest Wood.
A Comedy With Music Book by Harian Thompson.
Music and Lyrics by William B. Friedlander.
Dances Arranged by Seymour Felix.

Casts:
Jerry Ernest Wood
Natalie Evelyn McEvey
Sally Bertha Mann
Billy Dawn Renard
Mary Esther Muir
Irene Florence Carroll

JIM McWILLIAMS
The Pianutist

ROGER IMHOF, MARCELLE COREENE & CO.
Presents the Familiar Character Study
"In a Pest House"
Michael Casey –A Belated Peddler..... Roger Imhof
Violet Rose –The Landlady's Daughter ... Marcelle Coreene & Co.
Hank - An Old Hotel Porter Jerry
Mlme. Margarite –A Viniting Nurse..... Marcelle Coreene
Scene – Room's Hotel

INTERMISSION

"TOPICS OF THE DAY"
AESOP'S FABLES

ETHEL FORDE & LESTER SHEEHAN
In "Footsteps and Fantasies" with Marion Forde.
Dances Arranged by Lester Sheehan
Music Arranged by Arthur Johnston

ED. GALLAGHER & AL SHEAN
As – "Mr. Gallagher" and "Mr. Shean" in "Egypt"

EMMA CARUS
With J. Walter Leopold singing their own songs

RIVERSIDE NEWS PICTORIAL²⁰³

²⁰³ "Program from the Riverside Theatre. September 24, 1921. Oscar Hammerstein II Collection, Music Division (9.1)." Library of Congress. Bob Hope and American Vaudeville. URL: <http://www.loc.gov/exhibits/bobhope/images/s9.1.jpg> [Último acceso: 5/04/2012].

Veamos detenidamente en qué consistía este programa tan variado y extenso y cuáles eran las peculiaridades del cada uno de sus números.

7.1.- Overture

Sólo podemos establecer conjeturas en lo referente a la música que se interpretó para abrir la velada. Suponemos que la *Overture* fue interpretada por la orquesta del teatro pero desconocemos cualquier detalle sobre su autor, procedencia y estilo. En cualquier caso, cumpliría una función estructural, creando una atmósfera adecuada para el comienzo de la velada.

7.2.- Sansone & Delila. “Just a Little Different”

La historia de Sansón y Dalila era muy conocida no sólo en la Europa decimonónica, sino también en la Norteamérica de principios de siglo XX. Sus elementos dramáticos resultaban muy atractivos para el público por cuanto ofrecían un reflejo de las obsesiones propias de una época decadente: asesinato, incesto, sexualidad femenina y un ambientación oriental misteriosa²⁰⁴. Así, tanto la obra de Oscar Wilde de 1892 como la adaptación operística de la misma escrita por Richard Strauss se habían convertido en referentes culturales de esta historia bíblica²⁰⁵. Según Hamberlin, la *Salomé* de Richard Strauss se había estrenado por primera vez en los Estados Unidos el 22 de enero de 1907, en el Metropolitan Opera de Nueva York²⁰⁶. Por otra parte, tenemos constancia de que, unos años antes, también se había representado la ópera del mismo título

²⁰⁴ HAMBERLIN, Larry: “Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920”. Publicado en: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 3. Otoño 2006. Págs. 631-696. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.3.631> [Último acceso: 20/05/2011].

²⁰⁵ KOLODIN, Irving: *The Story of the Metropolitan Opera, 1883–1950: A Candid History*. New York: Knopf, 1953. DIZEKES, John, *Opera in America: A Cultural History*. New Haven, CT. Yale University Press, 1993; CITADO en: HAMBERLIN, Larry: “Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920.” Publicado en: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 3. Otoño 2006. Págs. 631-696. University of California Press on Behalf of the American Musicological Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.3.631> [Último acceso: 20/05/2011].

²⁰⁶ HAMBERLIN, Larry: *Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920*. Publicado en; *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 3 (Otoño 2006), pp. 631-696. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.3.631> [Último acceso: 20/05/2011].

del compositor francés Camille Saint-Saëns, dentro del *III Festival Anual de Mayo* celebrado en la Universidad Ann Arbor de Michigan el 23 de mayo de 1896²⁰⁷.

El interés por Sansón y Dalila no cesó con el cambio de siglo. A comienzos de los años 20 encontramos nuevas representaciones como las que tuvieron lugar en el teatro Greenwich Village de la 7ª avenida de Nueva York entre el 17 de noviembre de 1920 y marzo de 1921, unos meses antes del programa de *vaudeville* que estamos comentando. Sin embargo, en esta ocasión no se trataba ni de la ópera de Saint-Saëns ni la de Richard Strauss, sino de una pieza teatral escrita por Sven Lange protagonizada por Edward G. Robinson. Precisamente, el crítico Alexander Woollcott escribió una reseña entusiasta de la obra en el *The New York Times* del 28 de noviembre de 1920²⁰⁸. Woollcott era uno de los críticos más reconocidos e influyentes de la escena neoyorkina y tres años más tarde, como ya hemos explicado, lanzaría definitivamente la carrera de los Marx, tras el boicot sufrido por parte del circuito Keith-Albee, con su fervorosa crítica de *I'll Say She Is*.

La popularidad de Sansón y Dalila había llegado también a las pantallas cinematográficas. En 1902 Ferdinand Zecca dirigió un cortometraje sobre esta obra al que siguieron no menos de otras tres versiones británicas (Theo Frenkel en 1911, Edwin J. Collins en 1922 y el largometraje de H. B. Parkinson en 1927). También encontramos una producción francesa, fechada en 1908, y otra austríaca, realizada por Alexander Korda en 1922. Todas ellas culminarían años más tarde en la superproducción de Cecil B. DeMille de 1949²⁰⁹.

Pero, volviendo al programa del Keith Riverside del 12 de septiembre de 1921, el sobre título de "*Just a Little Different*" aplicado a *Sansone & Delila* nos indica que se trata de una adaptación de la obra. Teniendo en cuenta que la representación tenía lugar en un teatro de *vaudeville*, esa adaptación fue realizada casi con toda seguridad en un tono cómico o paródico. Como hemos comentado, las parodias o *burlesques* de obras serias muy conocidas eran bastante frecuentes.

²⁰⁷ "UMS Concert Program, May 21 - 22 - 23, 1896: Official Programmes And Libretto Of The Third Annual May Festival Choral Union Series." A History of Great Performances. University Musical Society. URL: http://ums.aadl.org/ums/programs_18960521b [Último acceso: 20/05/2011].

²⁰⁸ WOOLLCOOT, Alexander: "Second Thoughts on First Nights." *The New York Times*. 28 de noviembre de 1920. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=FB0A10FB3D5D14738DDDA10A94D9415B808EF1D3> [Último acceso: 16/05/2011].

²⁰⁹ "Samson and Delilah" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/find?s=all&q=Samson+%26+Delila> [Último acceso: 16/05/2011].

7.3.-Betty Washington. *The Sweetheart of the Violin and Her Bow*

Betty Washington no parece haber sido una estrella del firmamento del *vaudeville* a tenor de la escasa documentación que se puede encontrar referida a ella. Lo poco que sabemos es que era una niña prodigio procedente de Escocia y que fue un artista del *music hall*²¹⁰. En 1915 Gus Edwards había contado con ella para su revista musical *Kid Cabaret*, presentada en el teatro Winnipeg, en la cual la niña tocaba el violín²¹¹.

Por otra parte, el 8 de agosto de 1915 encontramos de nuevo a Betty, definida como la "refinada niña virtuosa del violín", en el elenco de un programa de *vaudeville* del circuito Orpheum en Oakland, California. En esa velada compartía escenario con la proyección de una película de Charles Chaplin (titulada *Work* y producida en 1915²¹²), The Orpheum Players (interpretando *Half an Hour*) y otros números: The Volunteers, Allan Dinehart & Co., Nan Halperin, y la actuación estelar de Gus Edwards con su *New Song Revue of 1915* en la que Betty actuaba con otros 25 niños y niñas. El programa también incluía parodias, de nuevo con el sentido de *burlesque*, de celebridades como Fannie Brice, Charlie Chaplin, Raymond Hitchcock, Al Jolson y Eddie Foy²¹³.

No sabemos qué fue de la joven Betty Washington. Lo único cierto es que no parece existir ninguna información de su vida adulta. Lo más probable es que desapareciera de los escenarios al igual que otros muchos niños prodigios que no sobrevivieron artísticamente a su adolescencia. Sin embargo, el cazatalentos Gus Edwards pasará a formar parte del universo de los Marx porque Groucho también había sido uno de los niños prodigio de Edwards. Como ya hemos comentado, en 1906 (unos años antes que Betty Washington) el niño Julius Marx actuó en la producción: *Gus Edwards' Postal Telegraph Boys*²¹⁴. El propio Groucho se referirá años más tarde a esta experiencia:

²¹⁰ "Betty Washington." The Fiddler's Companion. URL: <http://www.ceolas.org/cgi-bin/ht2/ht2-fc2/file=/tunes/fc2/fc.html&style=&refer=&abstract=&ftpstyle=&grab=&linemode=&max=250&isindex=Betty%20Washington&submit=Search> [Último acceso: 14/05/2011].

²¹¹ "Orpheum." Winnipeg Theatre Listings. URL: <http://members.shaw.ca/winnipegvaudeville/Weekly%20Listings/Jun9-14,1913.html> [Último acceso: 14/05/2011].

²¹² Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0006313/> [Último acceso: 16/05/2011].

²¹³ "Vaudeville: ORPHEUM CIRCUIT Gus Edwards 1915 Program." Worthopedia. URL: <http://www.worthpoint.com/worthopedia/vaudeville-orpheum-circuit-gus-edwards-1915> [Último acceso: 14/05/2011].

²¹⁴ UHLIN, Mikael: "Who was Gus Edwards?" Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/edwards.htm> [Último acceso: 14/05/2011].

Fue después del terremoto de San Francisco. Murieron miles de personas. Nos ofrecimos para juntar fondos para los damnificados. Y yo canté *Enamorado de alguien*. Tenía quince años y estaba haciendo un papel de comediante alemán en la compañía de vodeviles de Gus Edwards. (...) Gus Edwards tenían un espectáculo en el que actuaban ocho personas, y una de ellas era Jessel. Todos hacíamos algo entretenido. Al menos eso pensábamos. No nos pagaban nada. Recuerdo que, una vez tuve que perseguir a Edwards para que me entregara el sueldo²¹⁵.

El título original de la canción interpretada por el joven Julius Marx era *Somebody's Sweet-heart*, tal y como podemos comprobar en la versión original del libro de Groucho²¹⁶. Por otra parte, no parece que Edwards fuese demasiado generoso con sus jóvenes promesas a nivel económico. En este sentido, tampoco los Marx lo fueron con él cuando, unos años más tarde, adaptaron libremente su obra *School Days* (con libreto de Aaron Hoffman) para convertirla en *Fun in Hi Skule*, la obra que interpretaron en el programa de *vaudeville* referido con anterioridad. La obra de Edwards estaba ambientada en una escuela infantil mientras que los Marx, bastante más crecidos en esas fechas, tuvieron que trasladar el argumento a la una escuela superior.

7.4.- *Dummies, a comedy with music book by Harian Thompson.*

La obra *Dummies* parece haberse desvanecido entre las bambalinas de los teatros, al igual que el autor de su libreto Harian Thompson. Tampoco hay demasiada información sobre el compositor musical y productor de la obra, William B. Friedlander, de quien casi sólo sabemos que estuvo casado con la cantante Nan Halperin. Frank Cullen señala que Friedlander era un compositor de comedias musicales que había trabajado también en el *vaudeville*²¹⁷. Aunque no hemos podido encontrar referencias más directas a su música, entendemos que sus obras debían de estar escritas en el estilo de las canciones populares de la época, el estilo que predominaba sobre esos escenarios.

7.5.- Jim Williams, *the Pianutist*

De la misma forma, poco o casi nada podemos decir sobre Jim Williams, al margen de una reseña sobre una de sus actuaciones, publicada en el periódico

²¹⁵ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Tusquets. Barcelona, 2006. Págs. 153 y 154.

²¹⁶ CHANDLER, Charlotte: *Hello, I Must Be Going: Groucho and His Friends*. Simon & Schuster Paperbaks. Nueva York, 2007. Pág 140.

²¹⁷ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 474.

The Tech el 17 de mayo de 1922. Así, lo único que podemos deducir sobre las actuaciones de McWilliams es que parodiaba números de ópera, intercalando pequeñas intervenciones habladas²¹⁸. Suponemos que, en primer lugar, McWilliams utilizaba fragmentos de óperas europeas porque el texto se refiere a ellos como “*grand opera*”. Por otra parte, sus comentarios debían de tener un contenido cómico pero sólo podemos considerarlo como meras conjeturas. En cualquier caso, su sentido cómico queda fuera de toda duda por cuanto su actuación es considerada como *burlesque* y, además, por el juego de palabras que da lugar a su original nombre artístico, construido mediante la unión de “*piano*” y de “*nut*” que literalmente significaría algo así como el “pianista chiflado”.

En el mismo programa en el que actuó McWilliams, reseñado en *The Tech*, encontramos otros números entre los cuales destacan las imitaciones “*burlesques*” que Venita Gould hacía de actores y actrices muy conocidos como Grace La Rue, Julian Eltinge, George M. Cohan e incluso del celeberrimo Al Jolson²¹⁹. Así, una vez más podemos comprobar la prevalencia del elemento paródico en los circuitos del *vaudeville*. La parodia de los grandes personajes de la escena artística parecía ser muy apreciada por el público. Recordemos que Cissie Loftus realizó, en esas mismas fechas, imitaciones de Sarah Bernhardt, Vesta Tilley, Marie Lloyd, Caruso y Sir Harry Laude en la actuación en la que compartió cartel con los Marx en el London Coliseum.

Por otra parte, una de las actrices imitada por Venita Gould, Grace La Rue, compartiría cartel y escenario con los hermanos Marx en un programa de *vaudeville* que vamos a estudiar seguidamente. El resto del programa referido por *The Tech* incluía, además, una comedia en un acto, *Poor Rich Man*, y la habitual proyección cinematográfica, indicada como “*supporting acts*”²²⁰.

7.6.- Roger Imhof, Marcelle Coreene & Co. *The Pest House*

La fama de Imhof y Coreene provenía casi exclusivamente del número que representaron esa noche en el Keith, *The Pest House*. Esta obra se había convertido en una de las más populares y desternillantes de los circuitos del

²¹⁸ “Miss Venita Gould Pleases at Keiht’s.” *The Tech*. 17 de mayo de 1922. URL: http://tech.mit.edu/archives/VOL_042/TECH_V042_S0068_P002.pdf [Último acceso: 14/05/2011].

²¹⁹ “Miss Venita Gould Pleases at Keiht’s.” *The Tech*. 17 de mayo de 1922. URL: http://tech.mit.edu/archives/VOL_042/TECH_V042_S0068_P002.pdf [Último acceso: 14/05/2011].

²²⁰ *Ídem*.

vaudeville y competía en fama y reconocimiento con el número de construcción de una casa sobre el escenario de Willie, West & McGinty. La acción de *The Pest House* transcurría en un manicomio y duraba en torno a los treinta minutos²²¹. Joe Laurie nos confirma el gran éxito de este número cómico y nos ofrece algún detalle más sobre los inicios de Imhof en el circo. Según Laurie, *The Pest House* fue uno de los números más desternillantes del *vaudeville*²²².

Los números de “constructores” reunían elementos provenientes de diversos campos. Por un lado, estaban basados en un contenido visual que permitía un humor a la manera del *slapstick* (caídas, golpes, maderas que se derrumban de forma inesperada, etc.) que en el caso de Imhof provenía de su formación en el circo (de forma similar a la carrera de Buster Keaton). Por otra parte, este contenido visual permitía la incorporación de unos diálogos cómicos entre los diferentes protagonistas que potenciaba el dinamismo del conjunto, así como la diversión del número.

Lamentablemente, desconocemos si esta actuación contaba con un acompañamiento musical o si se desarrollaba sin música. Aunque los números visuales requerían la presencia musical, ésta resulta incompatible con el componente verbal por cuanto imposibilitaba la comprensión de las partes habladas. Años más tarde, Imhof desarrollaría una fructífera carrera cinematográfica, llegando a ser uno de los protagonistas de *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940)²²³.

7.7.- Topics of the Day: Aesop's Fables

Tras el intermedio (“*Intermission*”) la velada continuaba con las “*Fábulas de Esopo*”. La denominación de este número resulta bastante confusa para determinar con exactitud su contenido. En un principio podríamos pensar que se trata de una “lectura”, es decir un texto, perteneciente a las *Fábulas de Esopo*, leído e interpretado por un orador. Sin embargo, a pesar de la poca precisión del título podemos afirmar que, en este caso, se trataba de unas proyecciones cinematográficas animadas. Tras el paso de los Lumière por el Keith's Union

²²¹ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Págs. 547-548.

²²² LAURIE, Joe Jr.: *Vaudeville from the Honky tonks to the Palace*. Henry Holt and Company. New York, 1953. Pág. 22.

²²³ Se puede consultar la filmografía completa de Imhof en IMDB: “Roger Imhof.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0408184/> [Último acceso: 18/05/2011].

Square, en 1896, las proyecciones se habían convertido, en mayor o menor medida, en un número más de los espectáculos de *vaudeville*.

Aesop's Fables era una serie de cortometrajes animados que habían sido creados por Paul Terry y Howard Estabrook. Aunque los primeros capítulos se basaban en las auténticas fábulas creadas por Esopo, la serie continuó con nuevas historias originales que conservaban la idea de una moraleja al final de cada capítulo, a pesar que muchas veces no tenían nada que ver con la narración del mismo²²⁴. Terry y Estabrook consiguieron financiar sus cortometrajes gracias al apoyo financiero del circuito Keith-Albee. De esta forma, Albee conseguía controlar artísticamente el producto final y, a la vez, hacerse con la exclusiva de la distribución²²⁵.

Tal vez nos puede resultar algo extraño que unos dibujos animados se proyectasen entre otras actuaciones pensadas en exclusividad para un público adulto. Sin embargo, el carácter moderno de las proyecciones, así como unas historias protagonizadas por animales, probablemente ofrecían un gran atractivo para los espectadores que podía prevalecer, incluso, sobre su contenido. En este sentido, Chris Buchman afirmaba que eran muy apreciadas por el público y propiciaban una gran diversión²²⁶.

Según Buchman, el extraordinario éxito de las *Aesop's Fables* se debía a la imaginación de los animadores, cuyo estilo despreocupado y algunas veces “surrealístamente brillante” anticipaba el célebre trabajo de cómicos como Tex Avery, Bob Clampett, Max Fleischer y, por qué no, también el de los hermanos Marx²²⁷.

A partir de 1929, tras el abandono de Paul Terry debido a su negativa a sonorizar las fábulas, John Foster se hizo cargo de la serie y esta pasó a manos de la Van Beuren Corporation, bajo el sello Fables Studios, Inc. Las *Fábulas de Esopo* concluyeron finalmente en 1933, tras más de quinientos cortometrajes filmados, cuando Mickey Mouse (el personaje creado por Walt Disney en 1928) comenzó

²²⁴ “Magic Boots Production Information.” The Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoon_info/114065-Magic_Boots.html [Último acceso: 18/05/2011].

²²⁵ “Magic Boots Production Information.” The Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoon_info/114065-Magic_Boots.html [Último acceso: 18/05/2011].

²²⁶ BUCHMAN, Chris. Citado en: “Aesop's Film Fables.” The Bijou Blog. URL: <http://matineeatthebijou.blogspot.com/2008/10/aesops-film-fables.html> [Último acceso: 18/05/2011].

²²⁷ *Ídem*.

a alcanzar altas cotas de popularidad²²⁸. Al contrario de lo que habitualmente se cree, las *Aesop's Fables* fueron los primeros *cartoons* que incorporaron el sonido, anticipándose unos meses a Mickey Mouse, el ratón creado por Walt Disney²²⁹. Dejando a un lado la cuestión sobre quién llegó antes al sonoro, la incorporación de sonido a las *Aesop's Fables* propició la creación de un universo sonoro propio extraño, surrealista y divertido, que evocaba escenarios grotescos, propios de un público adulto. Estas características también eran compartidas por los *cartoons* de Fleischer, llamados *Talkartoons* en referencia a su carácter sonoro²³⁰.

Aunque no sabemos cuál era el recorrido comercial que realizaban los cortometrajes desde su estreno hasta llegar al teatro Riverside, sí que podemos citar cuáles fueron los seis capítulos que se estrenaron un mes y medio antes de la fecha del programa que nos ocupa, el 12 de septiembre de 1921. Suponemos que los cortometrajes proyectados en esa velada serían algunos de los siguientes: *The Country Mouse* (31 de julio), *The Cat and the Canary* (7 de agosto), *The Fox and the Crow* (14 de agosto), *The Donkey in Lion's Skin* (21 de agosto), *Mice at War* (28 de agosto) y *The Fashionable Fox* (11 de septiembre)²³¹.

7.8.-Ethel Forde & Lester Sheehan: *Footsteps and Fantasies*

Lester Sheehan había actuado dos años antes, en 1919, en el New Brightong, uno de los teatros de Brooklyn, formando un dúo con Pearl Regay en la comedia musical *Not Yet, Marie*²³². Además de esta información, no parecen

²²⁸ *Ídem*. Se puede consultar la relación complete de las *Aesop's Fables* en IMDB: "Aesop's Fables Studio" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/company/co0035137/> [Último acceso: 5/04/2012].

²²⁹ BUCHMAN, Chris. Citado en: "Aesop's Film Fables." The Bijou Blog. URL <http://matineeatthebijou.blogspot.com/2008/10/aesops-film-fables.html> [Último acceso: 18/05/2011].

²³⁰ *Ídem*.

²³¹ Se puede ver una relación completa de todos los episodios de la serie original de Paul Terry en la base de datos IMDB. "Aesop's Fables Studio" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/company/co0035137/> [Último acceso: 18/05/2011]. La serie completa de van Beuren se puede consultar en BCDB: "Aesop's Fables Theatrical Cartoon Series Cartoon Series." Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoons/Other_Studios/V/Van_Beuren_Studios/Aesop_s_Fables/index.html [Último acceso: 18/05/2011]. También se puede obtener más información sobre Terry en: "Terry and Fables." Animation in the 1920s. Mick Braverman. URL: <http://www.wix.com/mikbraverman/animation#!paul-terry> [Último acceso: 18/05/2011].

²³² "Brooklyn Theatres." The New York Times. 29 de junio de 1919. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F06E6D81E3BEE3ABC4151DFB0668382609EDE> [Último acceso: 18/05/2011].

existir muchos más datos sobre su vida o su trayectoria artística. Ninguno de los dos actores es mencionado por Frank Cullen en su enciclopedia sobre los intérpretes de variedades. Algunas fuentes indican que Sheehan interpretó la revista musical *The Whirl of the World*, presentada el 10 de enero de 1914, así como la comedia dramática *Pleasure Man*, cuyo estreno tuvo lugar el 1 de octubre de 1928²³³.

The Whirl of the World, estrenada en el Winter Garden Theatre, estaba producida por los Shubert. En ella, Lester Sheehan interpretaba un papel secundario en un elenco muy numeroso de casi 90 personas, incluyendo a las coristas. La revista había sido escrita por Harold Atteridge, autor también de las letras de las canciones, mientras que la música corrió a cargo de Sigmund Romberg. Una vez más, podemos apreciar la importancia de las canciones populares en las obras teatrales: *The Whirl of the World* contenía un total de 27 canciones, repartidas en dos actos²³⁴. Por otra parte, *Pleasure Man*, una obra en la que Sheehan interpretó el papel de Lester Queen, sólo se representó en dos ocasiones, en el teatro Biltmore de la calle 47 de Nueva York. La comedia tuvo que suspenderse tras su segunda representación porque la policía la clausuró debido al uso de “material indecente”²³⁵.

Así, las actuaciones anteriores o posteriores de Lester Sheehan no nos revelan nada sobre su paso por el Keith Riverside. En cualquier caso, si *Footsteps and Fantasies* era una revista o una comedia musical, la presencia de números coreográficos quedaba fuera de toda duda (“Dances arranged by Lester Sheehan”).

7.9.- Ed Gallagher & Al Shean in Egypt

El número principal de la velada estaba interpretado por Ed. Gallagher y Al Shean, el hermano de Minnie Marx. Como ya habíamos avanzado, Shean tenía una excelente voz y muy pronto se aventuró en el mundo del espectáculo formando un grupo vocal con Sam Curtis, George Brennan y Charley Harris llamado *Manhattan Quartet*. Este cuarteto ofrecía canciones románticas y cómicas para las audiencias de las *beer halls* y de los teatros de variedades.

²³³ “Lester Sheehan.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=59799> [Último acceso: 20/05/2011].

²³⁴ Se puede ver la lista completa de canciones de la obra en: “The Whirl of the World (01/10/1914 - 05/30/1914)” Internet Broadway Data Base. <http://www.ibdb.com/production-songs.php?ShowNo=9302&ProdNo=7025> [Último acceso: 20/05/2011].

²³⁵ “Pleasure Man.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10730> [Último acceso: 20/05/2011].

Recordemos que los cuartetos vocales eran un número fijo en los espectáculos de variedades desde los primeros *concert saloons*²³⁶.

En torno a 1895, el *Manhattan Quartet*, tras la marcha de Brennan y Harris, se renovó, incorporando a Ed. Mack y Arthur Williams, denominándose a partir de ese momento *Manhattan Comedy Four*²³⁷. Con este nuevo nombre, el cuarteto interpretó *burlesque* y *vaudeville*, llegando a encabezar los carteles *big-time*. Tras la ruptura del cuarteto en 1900, Shean acabó formando un dúo con Charles L. Warren. El tío de los Marx escribió entonces unos *sketches* cómicos para esta nueva formación, caracterizados por unos juegos de palabras que reducían al absurdo la lógica verbal. Estos números darían lugar a un humor surrealista, desarrollado posteriormente por humoristas como Clark & McCulloch, Burns & Allen y, por supuesto, los hermanos Marx para los cuales Shean escribiría la primera obra genuinamente cómica que éstos representaron: *Home Again*²³⁸.

Unos años después, tras protagonizar diversas comedias musicales en Chicago, Shean regresó a Manhattan y formó un dúo con Ed. Gallagher. Gallagher provenía de los circuitos del *burlesque* donde había trabajado con Joe Barret, interpretado el papel del “*straight man*”, el cómico que daba el pie, a su *partenaire*. Su unión artística con Shean se rompió durante 6 años hasta que, en 1920, volvieron a trabajar juntos con su número de *vaudeville* *Gallagher & Shean in Egypt*, que es, precisamente, el que interpretaron en la velada del Riverside que nos ocupa²³⁹.

El número de Gallagher y Shean era tan famoso que propició la aparición de numerosos imitadores. Estas parodias debieron ser muy frecuentes porque algunos teatros, como los pertenecientes al circuito Keith-Albee, prohibieron expresamente, imitar en más de una ocasión por noche el espectáculo de Gallagher y Shean²⁴⁰. El dúo consiguió llevar su número en Egipto hasta las *Ziegfeld Follies* de 1922. La popularidad de una de sus canciones, *Oh! Mister*

²³⁶ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 427.

²³⁷ *Ídem*.

²³⁸ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 428.

²³⁹ Se puede encontrar el número completo en: UHLIN, Mikael: “Mr. Gallagher and Mr. Shean.” Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/shean.htm> [Último acceso: 18/05/2011].

²⁴⁰ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn, 2009. Citado en: “Mr. Gallagher and Mr. Shean.” Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/shean.htm> [Último acceso: 18/05/2011].

Gallagher, *Oh! Mister Shean*, les perseguiría durante el resto de sus vidas²⁴¹. Esta cita de Cullen hace referencia a las canciones conocidas como “*patter song*”. Una “*patter song*” era una canción en la cual la letra tenía un contenido cómico, pronunciado de una forma muy rápida, que subordinaba la música a un segundo plano²⁴². Las “*patter songs*” eran muy frecuentes en las operetas de Gilbert & Sullivan, el *music-hall*, las variedades y el *vaudeville*. Se caracterizaban por una presentación rápida (“*rapid delivery*”) y la repetición de palabras que sonaban de forma muy parecida. La letra, que nunca se repetía de la misma forma, se construía mediante unos patrones que permitían al público seguir la canción, esperando un giro sorprendente al final de cada estrofa²⁴³.

Tras la ruptura definitiva del dúo con Gallagher, Shean actuaría en algunas comedias musicales y en una treintena de películas. En una de ellas, *Atlantic City* (Ray McCarey, 1944), en la que también actuaban otros músicos de renombre como Louis Armstrong o Paul Whiteman, reconstruyó su famoso número *Mister Gallagher and Mister Shean*, contando como *partenaire* con Jack Kenny. Posteriormente, su sobrino Groucho Marx realizaría su propia versión de esta canción interpretándola con Jackie Gleason, en los años 60, con el título de *Mr. Gleason and Mr. Marx*.

Así, la trayectoria artística de Al Shean recorre, de alguna manera, todos los escenarios que conformaron una forma de entender el entretenimiento, la música y la comedia. Inmigrante de procedencia alemana, escuchamos sus primeras canciones en las viejas *beer gardens*, de forma similar al niño Jackie en *El cantor de Jazz*, pero también en los *concert saloons* y en los demás espectáculos de variedades que dieron origen a los programas de *vaudeville*. Su triunfo en los mismos le abrirían el camino hacia el *vaudeville big-time* y hacia las revistas musicales de Florenz Ziegfeld y, posteriormente el cine.

Al Shean, que falleció el 12 de agosto de 1949 en Nueva York, no sólo fue un modelo a seguir para sus sobrinos. En sus propuestas artísticas desarrolló un tipo de humor absurdo, basado en los juegos de palabras y con una clara presencia musical, que sería la base de la trayectoria artística de los Marx. Definitivamente, sin Al Shean los hermanos Marx no habrían existido.

²⁴¹ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 429.

²⁴² “Patter.” Webster’s Third New International Dictionary. Könnemann. Springfield. Mass. 1993. Pág. 1.657.

²⁴³ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 871.

7.10.- Emma Carus

Antes de terminar el año 1911, Irving Berlín había vendido más de un millón de copias de la partitura de *Alexander's Ragtime Band*. Tan categórico éxito tal vez no hubiese sido posible sin colaboración de Emma Carus quien había contribuido, de una forma muy directa, a popularizar esta obra²⁴⁴.

Emma Carus debutó profesionalmente en 1894. Aunque había nacido en Berlín en 1879, su familia emigró a Estados Unidos donde Monroe H. Rosenfeld, un exitoso escritor de canciones, la descubrió mientras trabajaba en un hotel. Carus había recibido una formación musical en su ciudad natal, donde había estudiado canto. No sabemos con certeza si esta historia de cenicienta es verídica o no, pero el 17 de agosto de 1897 *The New York Times* publicó una reseña sobre la programación semanal de los teatros de la ciudad y en ella encontramos a Emma Carus actuando en el mismo Keith Union Square en el que los Lumière habían estrenado sus cortometrajes apenas un año antes. Algunas fuentes indican que Carus actuó esa semana en el drama bélico *Rally Round the Flag* pero el texto del periódico *The New York Times* desmiente esta información. En realidad, el programa de variedades de esa noche incluía varias actuaciones entre las cuales se encontraba la de Emma Carus, pero ella no participaba en el drama bélico referido. En concreto, el cartel está constituido por los *Manhattan Comedy Four* (el cuarteto de Al Shean), Fields and Lewis, la comedia *Supper for Two*, una contorsionista y otros números menores entre los que se encontraban un humorista alemán, un músico que tocaba dos trompetas a la vez y la cantante Emma Carus, descrita como una “extraordinaria contralto”²⁴⁵.

Una vez más podemos comprobar la gran variedad de estos programas y la equilibrada proporción entre drama, comedia y entretenimiento puramente visual. *The New York Times* no indica cuáles fueron las canciones que Carus interpretó esa velada, pero sí que hace referencia a su registro vocal de 'contralto' a la vez que nos da a entender que existía una gran competencia entre cantantes de esa voz (“another phenomenal contralto”). En este sentido, el empleo de un término proveniente de la tradición musical europea (contralto) parece otorgarle un rango cultural, diferente a los demás cantantes del programa, y nos puede llevar a conjeturar que tal vez su repertorio incluyese algún aria operística, entre otras piezas más populares. Sin embargo, otras

²⁴⁴ “Emma Carus:” Internet Movie Data Base.

URL:

<http://www.imdb.com/name/nm0142262/bio> [Último acceso: 11/05/2011].

²⁴⁵ “The Roof Garden Shows.” *The New York Times*. 17 de agosto de 1897. URL:

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B03E6DE153DE633A25754C1A96E9C94669ED7CF> [Último acceso: 18/05/2011].

fuentes precisan algo más sobre cómo era la voz de Carus y lo apropiada que resultaba para el *vaudeville* por su "voz profunda"²⁴⁶.

Cinco días después, las críticas demostraban la excelente acogida que había tenido *Rally Round the Flag* y que debido a este éxito, el teatro había prolongado sus representaciones. Esta información no dejaría de ser irrelevante si no fuera porque nos ofrece nuevos datos: aunque esta obra se mantiene en cartel, los otros números que conforman el programa son diferentes a los de la semana anterior²⁴⁷. Así, ya no encontramos ni rastro de Emma Carus en la nueva programación semanal. De todos los artistas del primer programa sólo continúa en escena Hayes. Nos parece interesante resaltar que entre ambos programas sólo hay cinco días de diferencia, lo cual nos muestra un excelente ejemplo de los programas *big-time*, mencionados con anterioridad, cuya renovación era semanal.

Por otra parte, la permanencia en cartel de una de las obras principales y la renovación de los números menores nos puede indicar que los programas se elaboraban en función de esta representación más importante. En este sentido, los números secundarios podían ser reemplazados por otros, similares en contenido, sin que el programa se viese alterado en su esencia. Estos números estarían presentados por artistas menores y su permanencia en cartel dependería del éxito obtenido, su adecuación moral a las exigencias del teatro o la constante itinerancia de estos intérpretes que, difícilmente, permanecían demasiado tiempo en una misma ciudad. Desconocemos si Emma Carus no obtuvo el éxito esperado, si siguió su gira por otros teatros o si simplemente pasó a formar parte de esos "muchos otros" artistas no mencionados en la reseña del día 22 de agosto.

En cualquier caso, lo que queda fuera de toda duda es la gran meticulosidad a la hora de construir los programas de *vaudeville*. Si observamos detenidamente las diferencias entre los dos carteles propuestos, vemos como cada número del estreno se sustituye por otro equivalente. De esta forma la actuación vocal de Emma Carus es reemplazada por Florie West, "una soubrette inglesa que vuelve con una colección de nuevas canciones". El término *soubrette*, de procedencia francesa, es utilizado aquí con el significado de "soprano cómica"²⁴⁸. De igual

²⁴⁶ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 202.

²⁴⁷ "KEITH'S UNION SQUARE THEATRE." *The New York Times*. 22 de agosto de 1897. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B0CE3DE153DE633A25751C2A96E9C94669ED7CF> [Último acceso: 18/05/2011].

²⁴⁸ "Soubrette: A soprano who sings supporting roles in comic opera." según la definición del diccionario online Merriam Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/soubrette> [Último acceso: 18/05/2011].

forma, el monologuista Ray L. Royce sustituye al cómico alemán Dan Manson y las hermanas Allison reemplazan a otras hermanas, las Clement.

Aunque sólo hemos comentado unos cuantos programas de *vaudeville*, lo cual no es una muestra suficientemente significativa, podemos afirmar que parece existir una clara similitud entre ellos, relacionada con el contenido de los números representados. Cada programa se construye en torno a una obra principal que suele tener un carácter teatral y que se representa en la segunda parte de la velada. En torno a esta obra se incorporan otros números variados de menor calidad artística que van desde los monólogos cómicos hasta las canciones, pasando por las acrobacias y los gags visuales.

En este sentido, los hermanos Marx comenzaron su trayectoria artística presentando números menores vocales antes de acaparar la atención del número principal del programa. De esta forma, podemos plantear dos cuestiones que estudiaremos más adelante, cuando abordemos cómo eran musicalmente sus películas. En primer lugar, deberíamos valorar cuántas de sus secuencias fílmicas pueden ser consideradas como un número independiente de un programa de *vaudeville*. Y, por otra parte, comprobaremos si alguna de sus películas puede ser considerada como un programa completo de *vaudeville*, es decir, como una colección de números, más o menos independientes entre sí, en torno a una obra dramática principal. Resolveremos estas preguntas más adelante.

Pero volviendo con Emma Carus, esta contralto había reemplazado con gran éxito, en 1900, a May Yohe en la obra *The Giddy Throng*, lo cual supondría un importante impulso a su carrera artística²⁴⁹. Bordman nos ofrece una información algo más detallada sobre *The Giddy Throng*, la obra con la que Carus obtuvo su primer gran éxito. Según Bordman esta obra, con música escrita por Sloane y diálogos de Rosenfeld, era una revista "*burlesque*" que se presentó como número principal dentro de un programa que incluía otros tres números más: una comedia, un ballet y un *sketch* musical. Pero, lo que más nos interesa es que esos cuatro números del programa estaban pensados de forma que se podían englobar dentro de un mismo argumento o de una "historia común"²⁵⁰.

Los comentarios de Bordman resultan muy jugosos por las conclusiones que podemos obtener a partir de ellos. En primer lugar, la obra que protagonizó Emma era una revista *burlesque*, lo que significa que se trataba de una parodia de alguna obra, personaje o situación anterior, todo ello revestido de un fondo

²⁴⁹ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 202.

²⁵⁰ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. (3ª ed.). Oxford University Press. Nueva York, 2001. Pág. 199.

musical. Por otra parte, además de la revista, encontramos otros tres números (parodia, comedia, ballet y *sketch* musical) unidos por un argumento común que, en conjunto, nos ofrecen un completo entretenimiento. Por último, Bordman incide en que en esa época era muy habitual que todos los números del programa estuviesen unificados a partir de una idea general o “argumento común” aunque esta idea parecía estar perdiéndose en esos años.

La necesidad de un elemento temático que unificase todos los números del programa parece más propia de los selectos espectáculos *big-time*. A grandes rasgos, significa que los números menores debían de guardar alguna relación argumental o temática con el número principal del programa. En este sentido, ¿acaso no podríamos considerar a las películas de los hermanos Marx como un conjunto de números cómicos relacionados con un argumento más o menos dramático a partir del cual se construye la película? Desarrollaremos esta hipótesis más adelante, de igual forma que las planteadas con anterioridad.

Entre 1900 y 1901, Emma Carus actuó en otras dos revistas *burlesques*: *Nell-Go-In* y *The King's Carnival*, esta última escrita también por Rosenfeld y Sloane. Un año después, la cantante interpretó un importante papel en la comedia musical *The Defender*²⁵¹, catalogada según otras fuentes como una *extravaganza*²⁵². En 1904, Carus protagonizó en Broadway *The Medal and the Maid* y al año siguiente *Woodland*, que aparece catalogada como una “*musical fantasy*”²⁵³. Unos años después, trabajó para el circuito Shubert en la obra *Up and Down Broadway* (1910), producida por Lew Fields. Su última obra para Broadway fue *The Wife Hunters*, estrenada en 1911. A partir de esa fecha sólo trabajó en programas de *vaudeville* hasta su retiro en la década de 1920²⁵⁴.

Como podemos comprobar, Carus alternaba sin demasiados problemas sus actuaciones en operetas, musicales de Broadway y programas de *vaudeville*. Pero no lo hizo a modo de trayectoria ascendente, en la que el *vaudeville* suponía un primer paso para llegar a Broadway, sino que fue capaz de alternar los diferentes escenarios teatrales de su tiempo. Incluso, en algunas ocasiones, trabajó simultáneamente en un elenco de *vaudeville* y en una glamurosa revista musical de Florenz Ziegfeld, *The Follies of 1907*²⁵⁵. En este sentido, la trayectoria de Emma Carus nos confirma que, pese a la fragmentación entre lo culto y lo

²⁵¹ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. (3ª ed.). Oxford University Press. Nueva York, 2001. Págs. 202 y 211, respectivamente.

²⁵² “Emma Carus.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0142262/bio> [Último acceso: 11/05/2011].

²⁵³ *Ídem*.

²⁵⁴ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 203.

²⁵⁵ *Ídem*.

popular producida en los últimos años del siglo XIX, algunos intérpretes no se acababan de decantar hacia ninguno de los dos extremos y continuaban cohabitando ambos mundos, en un eclecticismo carente de prejuicios culturales.

Emma Carus murió en la ciudad de Nueva York, el 18 de noviembre de 1927, cinco semanas después del estreno de *El cantor de Jazz*, la película que revelaba esa fractura, la que mostraba más claramente ese conflicto entre la tradición 'culto', proveniente de la vieja Europa, y la bulliciosa energía popular propia de los años 20.

7.11.- Riverside News Pictorial

Finalmente, el extenso programa del Keith Riverside, perteneciente al 12 de septiembre de 1921, finalizaba con un noticiario cinematográfico mediante el cual el público asistente podía conocer algunas informaciones relativas a los últimos acontecimientos.

Una vez que hemos estudiado en detalle algunos programas de *vaudeville*, relacionados directamente con los hermanos Marx, podemos establecer unas conclusiones generales que nos permitan determinar cómo era su estructura y qué influencia tuvieron en las películas de los Marx.

8.- La estructura del *vaudeville*

Según Frank Cullen, la estructura de los programas del *vaudeville* 'educado' de Keith estaba dividida en dos partes, separadas por un intermedio. La primera parte se abría con uno o dos números 'mudos' ("*dumb act*"), es decir, números sin contenido verbal, tales como animales amaestrados o acróbatas. Estas actuaciones permitían la entrada de los espectadores rezagados, sin impedir con ello el disfrute por parte del público que ya se había acomodado en sus localidades. El segundo número era mucho más animado y pretendía despertar a la audiencia, mientras que el tercero producía el primer gran impacto de la noche. Antes del descanso, un nuevo número superaba la expectación creada por el anterior, manteniendo el interés durante la pausa, en espera de la reanudación del programa²⁵⁶. Después del intermedio llegaba la estrella principal de la noche, y el programa concluía con una proyección cinematográfica de cortometrajes o noticiarios²⁵⁷.

²⁵⁶ *Ídem.* Pág. 663.

²⁵⁷ *Ídem.*

Además de los números musicales y cómicos, podíamos encontrar otros de diferentes tipos como: mímica, ventrílocuos, virtuosos musicales, acróbatas, malabaristas, imitadores, miniaturas musicales, monologuistas, animales amaestrados, prestidigitadores, demostraciones de nuevos inventos, e incluso famosos criminales hablado sobre su escabroso pasado²⁵⁸.

La estructura de los programas de *vaudeville* definida por Frank Cullen coincide, plenamente, con los programas estudiados con anterioridad. En todo caso, seguidamente vamos a comentar con mayor detalle algunos de los programas de los hermanos Marx en el *vaudeville* a partir de esta estructura formal.

9.- Otros programas de los Marx en el *vaudeville*

Como ya hemos observado con anterioridad, no se conservan demasiados carteles o programas del paso de los hermanos Marx por el *vaudeville*. Al margen de las contadas e incompletas referencias en las memorias de Groucho y Harpo, como la actuación referida anteriormente, sólo podemos comentar un par de ejemplos más que nos puedan ayudar a valorar qué tipo de obras y músicas presentaron los Marx y cómo eran los otros números del programa.

Tal y como ya habíamos estudiado, tras las primeras experiencias de Groucho como niño prodigio con Gus Edwards, los Marx habían formado un primer grupo artístico encuadrado dentro de la escuela de *vaudeville* de Ned Wayburn. Groucho y Gummo junto con la cantante Mabel O'Donell conformaron *The Wayburn Nightingales*. Según Louvish, este trío vocal debutó en Atlantic City, en junio de 1907, con un programa de *vaudeville* que incluía los siguientes números, en un orden no precisado²⁵⁹:

(THE WAYBURN NIGHTINGALES)

AERIAL ROGERS

BLANCHE BISHOP

LAS TRES HERMANAS GILDEN

LAS MARIONETAS DEL MANTEL

LOS PERROS Y PONIES DE CLARK

²⁵⁸ *Ídem*. Ver también: BORROF, Edith: "Vaudeville, variety show. A Glossary of American Musical Theater Types, in Approximately Chronological Order." *Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History*. American Music, Vol. 2, N° 4. Music of the American Theater. Invierno, 1984. Pág. 101-112.

²⁵⁹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 65.

Aunque no podemos decir mucho de los números de este programa, sí resulta evidente lo variado de un cartel que incluía desde el trío vocal de los Marx hasta marionetas y números *dumb* con animales. Podemos suponer que los Aerial Rogers eran acróbatas, pero no sabríamos decir nada de las Gilden Sisters o de la desconocida Blanche Bishop. En cambio, sí que podemos comentar alguna cosa referida a la calidad artística del trío vocal conformado por Groucho, Gummo y Mabel. El periódico *New York Dramatic Mirror* hace referencia a una actuación posterior del grupo, conocido entonces como *The Three Nightingales* (una vez que Minnie se hizo cargo del mismo), en el *Tony Pastor* de la calle 14²⁶⁰.

Dos impecables chicos de buen aspecto y una niñita con una voz que parece diez veces más grande que ella forman un trío de cantantes de lo más agradable (...). El número fue un auténtico éxito en el *Pastor* y gustará a cualquiera gracias a la juventud y lo bien que canta el trío²⁶¹.

9.1.- *The Marx Brothers* en el *Providence Keith-Albee*

La inexperiencia de Minnie en el mundo del espectáculo, unida a la incierta calidad musical de *The Three Nightingales*, llevó al grupo vocal, en muy poco tiempo, desde las actuaciones en el teatro de *Tony Pastor* de la calle 14 hasta los teatros de segunda categoría propios del *small-time vaudeville*²⁶². Minnie intentó reflotar el grupo incorporando a Harpo y aumentando la formación, desde los cuatro integrantes de *The Four Nightingales* hasta los seis de *The Six Mascots*. A pesar de todo, Minnie no encontraba la fórmula del éxito y la familia acabó trasladándose a Chicago en 1910 en busca de una mayor fortuna y de unos espectáculos más acordes con sus limitadas dotes artísticas.

Así, no sería hasta 1915 cuando los Marx regresaron triunfalmente a Nueva York y al *big-time vaudeville*, interpretando *Home Again* en el *Palace Theatre*, perteneciente al circuito *Keith-Albee*²⁶³. Según Cullen los Marx estuvieron representando esta obra entre 1914 y 1918²⁶⁴. Según S. J. Perelman, el guionista

²⁶⁰ “The Three Nightingales, 1907.” *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=3 [Último acceso: 10/05/2011]. Y también: CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 730.

²⁶¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 65-66.

²⁶² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 731.

²⁶³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 104.

²⁶⁴ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 731.

de *Pistoleros de agua dulce* (*Monkey Business*, 1931), los Marx representaron también esta obra en 1916 en el Teatro Providence (del circuito Keith-Albee), situado en Rhode Island. No podemos considerar el texto de Perelman, publicado en *The New Yorker*²⁶⁵, como una referencia absoluta porque, como él mismo reconoce, lo escribió en 1952, cuando ya habían pasado 36 años de los hechos relatados. Además, en 1916 Perelman sólo contaba con 12 años de edad, lo cual tampoco es una garantía de una memoria experimentada. En cualquier caso, podemos suponer que Perelman, tal vez, completase sus recuerdos en las largas conversaciones que mantuvo con los Marx durante la producción de *Monkey Business*, en torno a 1931. En cualquier caso, a pesar de que Perelman no indica cuál es la obra que los Marx representaron esa noche, podemos afirmar, sin ninguna duda, que se trataba de *Home Again* porque, según él mismo reconoce, la acción estaba ambientada en los muelles de la Cunard, en Nueva York²⁶⁶. Y, según Mikael Uhlin, la primera escena de *Home Again* transcurría precisamente en esos muelles²⁶⁷.

Los Marx representaron, pues, *Home Again*, en una fecha indeterminada del año 1916, en el teatro Providence del circuito Keith-Albee, compartiendo cartel y escenario con los otros números descritos por Perelman:

MULAS AMAESTRADAS DE FINK (Fink's Trained Mules)

WILLIE WEST & MCGINTY

Con su inmortal número de la construcción de una casa

TENIENTE GITZ-RICE

Recitando "Mandalay"

GRACE LA RUE

El más vivaracho de los ruseñores

THE MARX BROTHERS

ORQUESTA

Obertura de la *Caballería Ligera* de Suppé

Para dar paso a los acróbatas

(ACRÓBATAS)

No parece probable que Perelman cite los números del programa en el mismo orden en el que se representaron. Sin embargo, si aplicamos la estructura de los programas de *vaudeville* descrita por Frank Cullen, explicada con anterioridad,

²⁶⁵ Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 103-104.

²⁶⁶ Ver: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 103.

²⁶⁷ UHLIN, Mikael: "The Marx Brothers Home Again". Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/home.htm> [Último acceso: 5/04/2012].

podemos intentar encontrar un orden más acorde con la realidad. Tras la obertura, los números *dumb* iniciales podrían ser perfectamente las mulas amaestradas o los acróbatas, a quienes seguiría el teniente Gitz-Rice. El cuarto número, antes del intermedio, pudo recaer tanto en West & McGinty, como también en Grace La Rue, provocando el primer “impacto” de la noche. Después de la pausa, los Marx representarían el “gran número” de la velada, *Home Again*. Y, probablemente, el programa concluiría con un pase cinematográfico, que Perelman no menciona, o con el número de Grace La Rue, en el caso de que no hubiese intervenido en la primera parte.

Sin embargo, el texto de Perelman contradice esta disposición porque nos indica que la *Obertura* se interpretó después del número de los Marx, para dar paso a los acróbatas.

Los que se quedaron [tras el número de los Marx] se unieron en un elegante coro titulado “Over the Alpine Mountains E'er So Far Away” y, cuando la orquesta atacó la “Obertura de la Caballería Ligera” de Suppé para dar paso a los acróbatas, bajé al drugstore de Farther a tomarme un banana Split doble con guindas²⁶⁸.

En este sentido, parece existir una confusión entre la obra musical que da comienzo a la velada (obertura) y la 'Obertura' de la opereta de Franz von Suppé. Es probable que la función contase con una introducción orquestal y que la pieza musical descrita por Perelman sirviese para presentar a los acróbatas a mitad de la velada. De ser así, la obra de Suppé perdería su sentido 'estructural' (dejaría de ser una 'obertura'), y se utilizaría únicamente por su gran contenido rítmico o cinético, muy apropiado para unos acróbatas.

En cualquier caso, veamos cómo eran los números que se interpretaron esa velada, en el orden descrito por Perelman, y cuáles son sus posibles relaciones con los contenidos musicales.

9.2.- Fink's mules

Las mulas amaestradas de Fink era uno de los típicos números *dumb* que solían situarse al comienzo de los programas de *vaudeville*. La *Cambridge Guide to American Theatre* nos indica que el *vaudeville* era un lugar muy propicio para los números de animales como las mulas de Fink o las *ratas* y *gatos* de Swain. Suponemos que los animales de Fink realizaban algún tipo de coreografía sobre el escenario a partir de las indicaciones dadas por su amaestrador.

²⁶⁸ PERELMAN, S. J.. Publicado en The New Yorker en 1952. CITADO en LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 104.

Paradójicamente, no deja de ser sorprendente el hecho de animales tan dados a deposiciones inesperadas, como las mulas, frecuentasen los escenarios del *vaudeville* 'educado' de Keith-Albee. En cualquier caso, animales de todo tipo solían frecuentar estos teatros, exceptuando aquellos que resultaban peligrosos como los elefantes o los leones²⁶⁹. Así, las mulas amaestradas de Fink eran una atracción tan apreciada por el público que incluso las encontramos en el Keith Palace, junto a las grandes estrellas del firmamento *vaudeville* como Sarah Bernhardt, W. C. Fields, o Eva Tanguay, según podemos comprobar en un cartel del citado teatro²⁷⁰.

9.3.- Willie West & McGinty (Willie, West & McGinty)

Según Marion Spitzer, el número de Willie West & McGinty estaría situado entre las diez mejores atracciones del programa ideal de *vaudeville* para el Palace. Su actuación era infalible y consistía en ensamblar una casa, utilizando movimientos más propios del ballet que de la construcción, para ajustar las piezas de la forma más inepta posible. West & McGinty llegaron a estar activos durante más de cincuenta años, entre 1900 y 1955²⁷¹.

El número de West & McGinty debía de ser muy similar al de Roger Imhof, comentado anteriormente cuando nos referíamos al programa en el que participaron Shean y Gallagher. Cullen, por su parte, también encuentra semejanzas con los números de los Keatons por cuanto éstos representan un humor físico y visual. Para Cullen existen tres tipos diferentes de humor: monologuistas, *sketches comedians* (de actividad física) y *clowns*²⁷². Volveremos más adelante con esta distinción para perfilar los diversos tipos de humor que encarna cada uno de los hermanos Marx.

No parece casualidad que Buster Keaton realizase una película, titulada *Una semana* (*One Week*, 1920), basada en un argumento muy similar al número de West y McGinty. En este film, una pareja recién casada recibe como regalo de boda una casa para montar embalada en diferentes cajas de madera. Keaton, que

²⁶⁹ WILMETH, Don B. (ed.) y MILLER, Tice L. (Ed.): *The Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993. Pág. 72.

²⁷⁰ "B. F. Keith's Palace Theatre" Flickr. URL: <http://www.flickr.com/photos/confetta/3202153026/sizes/o/in/photostream/> [Último acceso: 5/04/2012].

²⁷¹ URL: http://www.vaudeville.org/profiles_Q_Z/index_files/Page2457.htm [Último acceso: 13/05/2011].

²⁷² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 254 En las páginas 1216 a 1218 puede seguirse el perfil biográfico así como la descripción detalla de alguno de sus números.

interpreta el papel del joven esposo, ensambla las piezas de una forma muy surrealista e inestable debido a que alguien ha manipulado la numeración de las cajas.

Por otra parte, West & McGinty también llegaron a filmar sus números. Los cortometrajes *One on the House* (Lloyd French, 1937) y *Plastered* (Norman Taurog, 1930), así como las películas *The Big Broadcast of 1936* (Norman Taurog, 1936) y *Beautiful But Broke* (Charles Barton, 1930) son una muestra de ello. La trayectoria de West & McGinty llegó incluso a la televisión, en la que fueron invitados a varios programas, para representar una vez más su número: *The Colgate Hour* (20 de enero de 1951) y *Cavalcade of Stars*, (17 de diciembre de 1949) en el que aparecen citados como un número de pantomima de vaudeville (*vaudeville pantonime*)²⁷³.

West y McGinty todavía seguían en activo en 1950, tal y como podemos leer en el periódico *The Billboard* publicado 20 de mayo de ese año. Apenas unos meses después compartirían cartel con Judy Garland²⁷⁴.

9.4.- Lieutenant Gitz Rice

El número del teniente Gitz Rice sería probablemente el primer “número fuerte” de la noche. Gitz Rice fue un personaje muy conocido en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Una reseña, publicada en *The New York Times* el 16 de junio de 1918, nos informa sobre su heroico pasado militar y su abnegada vocación caritativa que cultivaba interpretando canciones patrióticas sobre los escenarios del vaudeville²⁷⁵.

Una biografía más objetiva nos revela que Gitz Rice había nacido en Glasgow, Nueva Escocia, en 1891. A una edad no precisada se trasladó a Montreal para estudiar música en el Conservatorio McGill y, posteriormente, ingresaría en el ejército como oficial de artillería. Una vez en el frente, organizó diferentes shows para entretener a los soldados entre diferentes escaramuzas. Rice fue uno de los

²⁷³ Todos los datos referidos a las películas de Willie West & McGinty proceden de la página IMDB: “Willie West and McGinty.” Internet Movie Data Base: URL: <http://www.imdb.com/name/nm1775152/> [Último acceso: 14/05/2011].

²⁷⁴ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Págs. 1.218.

²⁷⁵ “The Story of Gitz Rice.” *The New York Times*. 16 de junio de 1918. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10815FE3C5A11738DDDAF0994DE405B888DF1D3> [Último acceso: 12/05/2011].

primeros músicos en grabar para la Herbert Berliner, lo cual nos revela su importancia social y su consideración artística²⁷⁶.

No sabemos cuál fue la formación musical que recibió Gitz Rice en el Conservatorio McGill. De hecho, ni siquiera sabemos si llegó a concluir sus estudios musicales. Tras alistarse en el ejército y participar en la Primera Guerra Mundial, Rice volvió a casa como veterano de guerra y se dedicó a escribir e interpretar canciones patrióticas por los escenarios americanos. Así, en 1921 escribió, junto con B. C. Hilliam, un “stage” musical titulado *Princess Virtue* que, a pesar de todo, sólo consiguió permanecer dos semanas en cartel.

Bordman menciona también otra obra, *Nin Nax of 1926*, escrita por Rice y Werner Janssen, que fue estrenada el 2 de agosto de 1926. Bordman describe a Rice como un compositor menor y *amateur*, y encuentra en esta obra una influencia afroamericana así como de las canciones populares²⁷⁷. Aunque esta obra está fechada diez años más tarde que la actuación de los hermanos Marx a la cual nos referimos, no sabemos si el estilo musical de Rice se mantuvo estable o cuánto pudo cambiar durante ese tiempo.

La base de datos *Internet Broadway Data Base* confirma las obras y fechas mencionadas por Bordman y añade dos obras más a su catálogo: *The Maid of The Mountains* (1918), con música, letra y libreto de Rice, y *Getting Together* (1918), un “play with music” escrita en su totalidad e interpretada por Rice, cuya última función se representó el 31 de agosto de ese mismo año. Por otra parte, Gitz Rice no sólo grabó para Berliner en 1916, sino que también lo hizo para otros sellos. En 1918, realizó algunos registros sonoros para Victor y a finales de los años 20 perforó rollos de pianola para la serie Ampico y para Pathé²⁷⁸. Sus canciones más conocidas fueron: *Dear Old Pal of Mine*, *On the Road That Leads to Home*, *Til the world is Free*, *Keep Your Head Down*, *Fritzie Boy* y *Fun in Flanders*.

En cuanto a la obra que presentó en la velada de 1916, en la que compartió escena con los Marx, podemos precisar que se trataba de un poema de Rudyard

²⁷⁶ “Lieutenant Gitz Rice, singer, entertainer, songwriter and pianist (1891-1947).” Library and Archives Canada. URL: <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-1027-e.html> [Último acceso: 11/05/2011].

²⁷⁷ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. (3ª ed.). Oxford University Press. Nueva York, 2001 Pág. 464.

²⁷⁸ Se pueden consultar algunas de estas grabaciones en: “Songs by Lieutenant Gitz Rice. Keep Your Head Down "Fritzie Boy." Inspired by a Brave Tommy and written at the Battle of Ypres 1915.” Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/20019> (Última visita: 11/05/2011) y <http://amicus.collectionscanada.gc.ca/gramophone-bin/Main/RouteRqst> [Último acceso: 11/05/2011].

Kipling titulado *Mandaly*, que recitó sobre el escenario. O al menos eso es lo que se desprende de la cita de referida a esta actuación de Sidney Joseph Perelman, publicada en *The New Yorker*²⁷⁹. Sin embargo, la cita es incorrecta en lo referente al autor de *Mandaly*. Unos años después se volvió a publicar el artículo de Perleman, en una recopilación de sus textos para *The New Yorker*, y en esta reedición no encontramos ninguna referencia a Kipling. La frase exacta que Perleman escribió fue la siguiente: El "teniente Gitz-Rice declamó 'Mandalay' con una faringe hinchada por la emoción y el catarro"²⁸⁰.

Esta precisión en la cita no excluye que, efectivamente, se trate de la obra del escritor británico nacido en La India, pero también deja abiertas otras posibilidades. Aunque la cita de Louvish es correcta, no lo es la referida en la citada página web. En cualquier caso, no hay ninguna duda de que Gitz Rice recitó esa noche un texto llamado *Mandalay* de una forma muy expresiva, a pesar de no encontrarse muy bien de salud.

Gitz-Rice moriría el 16 de octubre de 1947, en la ciudad de Nueva York²⁸¹.

9.5.- Grace Larue (Grace La Rue)

Otro de los números fuertes del programa, tal vez el 'primer impacto' de la noche, era el de la cantante Grace La Rue, descrita como un vivaz "ruiseñor"²⁸². La carrera de Grace La Rue, al igual que la de Emma Carus (con la que había coincidido en 1907 en las *Ziegfeld Follies*) resulta sorprendente por cuanto es extremadamente polifacética y por cuanto discurre por manifestaciones musicales muy diversas y variadas que confirman, una vez más, un revelador eclecticismo.

²⁷⁹ PERELMAN, Sidney Joseph: *I'll always call you a Schnorrer, my African explorer. --The most of S.J. Perelman*. Simon and Schuster, New York, 1958. Págs. 624-631. Citado en: <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-1027-e.html> [Último acceso: 11/05/2011].

²⁸⁰ "(...) Lieutenant Gitz-Rice declaiming "Mandalay" through a pharynx swollen with emotion and coryza (...)" PERELMAN, S. J: *I'll Always Call You Schnorrer, My African Explorer*, publicado en: *Most of the Most of S.J. Perelman (Modern Library Humor and Wit)* Modern Library. Nueva York, 2000. Págs. 522.

²⁸¹ "Gitz Rice." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=5916> [Último acceso: 10/05/2011].

²⁸² Ver: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 103. En la edición original: "(...) and that liveliest of nightingales, Grace Larue." Ver: PERELMAN, S. J: *I'll Always Call You Schnorrer, My African Explorer*, publicado en: *Most of the Most of S.J. Perelman (Modern Library Humor and Wit)* Modern Library. Nueva York, 2000. Págs. 522.

La Rue había nacido como Stella Gray en Kansas City, Missouri, el 23 de abril de 1880, aunque otras fuentes citan el año 1882. En 1906 apareció en el Casino de Nueva York en el elenco de la obra *The Blue Moon*, una adaptación o un plagio de *London* de Billie Burke. Posteriormente actuó en las *Ziegfeld Follies* de 1907 y 1908, así como en las obras *The Troubadour* (1910) y *Betsy* (1911). En 1913 realizó una gira, con una corta estancia en Londres, en la que alcanzó un gran triunfo cantando *You Made Me Love You (I Didn't Want to Do it)* escrita por James V. Monaco y Joseph McCarthy y que había sido presentada por Al Jolson en el musical *Honeymoon Express* en el teatro Winter Garden en 1913. La Rue también participó, en el Lyric Theatre de Londres, en el musical *The Girl Who Didn't*, obteniendo un éxito extraordinario con la canción *A Tango Dream*, interpolada en la obra y que grabó para el sello *His Master's Voice* de The Gramophone Company Ltd. el 6 de febrero de 1914²⁸³.

En 1914, la cantante regresó a Estados Unidos y apareció en números de *vaudeville*, musicales y revistas en Nueva York y en Chicago. Unos años más tarde, en 1922, actuaría con un gran éxito en la revista musical de Irving Berlin, *Music Box*²⁸⁴. En 1924, La Rue volvió a Londres, aunque en 1928 realizó una de sus últimas actuaciones en *The Greenwich Village Follies*, en el Winter Garden de Nueva York. Finalmente, la cantante se retiró a principios de los años 30, tras aparecer en la película de Mae West, *Lady Lou* (Lowell Sherman, 1933)²⁸⁵.

Según otras fuentes, La Rue fue una artista polifacética que también escribió canciones, actuó en el teatro Alhambra en Harlem y compartió escenario con Emma Carus, Anna Held y Lilian Lee en las *Ziegfeld Follies* de 1907. También protagonizó la obra *Nearly a Hero* en el teatro Star de Broadway en 1909²⁸⁶.

Por otra parte, durante los años de la 1ª Guerra Mundial, La Rue participó en dos eventos vinculados con el ejército, en el teatro Hippodrome, así como en la Metropolitan Opera House²⁸⁷. Como podemos comprobar, no solo el teniente Rice interpretaba números patrióticos. La Gran Guerra despertó los sentimientos más chauvinistas y numerosos artistas incluyeron en sus shows canciones

²⁸³ Catálogo n. 03373. Se pueden escuchar algunas grabaciones de Grace La Rue en: "Does Anybody Here Know Nancy (1910)." Internet Archive. URL: <http://www.archive.org/details/GraceLaRue> [Último acceso: 12/05/2011].

²⁸⁴ "Grace La Rue." Biographicon. URL: <http://www.biographicon.com/view/m4xs4> [Último acceso: 12/05/2011].

²⁸⁵ Elaborado a partir de la reseña biográfica de IMDB.: "Grace La Rue." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0479010/bio> [Último acceso: 12/05/2011].

²⁸⁶ "Grace La Rue." Biographicon. URL: <http://www.biographicon.com/view/m4xs4> [Último acceso: 12/05/2011].

²⁸⁷ *Ídem*.

patrióticas para recaudar fondos, llegando incluso a desplazarse al frente para animar a los soldados.

9.6.- *Home Again. The Marx Brothers.*

En cualquier caso, la obra representada por los hermanos Marx, *Home Again*, es la que más nos interesa de esa velada en el Providence Keith-Albe²⁸⁸. *Home Again* había sido escrita por Al Shean a partir de una obra anterior de los Marx, *Mr. Green's Reception*, y supondría un trampolín para sus sobrinos desde los circuitos de *vaudeville* hasta los escenarios de Broadway²⁸⁹. En esta obra podemos encontrar los típicos estereotipos étnicos propios del *vaudeville*, pero también la concreción de los personajes arquetípicos que los Marx encarnarían durante su carrera artística, así como otros elementos recurrentes. Así, en esta época, Groucho ya se había deshecho de su acento alemán, Harpo ya perseguía a las chicas y hacía desaparecer las cuberterías de plata hasta que se precipitan desde la manga de su gabardina.

La escena inicial de la obra discurre en los muelles de la Cunard, en Nueva York. El *Britannia* acaba de atracar y los Marx desembarcan del mismo, en una escena que nos recuerda mucho a una secuencia similar perteneciente a *A Night at the Opera*, pero también a *Monkey Business*. Gummo, durante la travesía marítima, se había enamorado de una joven soprano, que viajaba también en el mismo barco. El segundo acto transcurre, unas semanas después, en la villa de Groucho, situada al lado del río Hudson. En realidad, este segundo acto consiste en varios números musicales, a modo de “*olio*”, introducidos por un maestro de ceremonias interpretado por Paul Yale²⁹⁰.

Las canciones del show podían ser diferentes cada noche. Sabemos que Groucho cantaba *Get Out and Get Under*, *Won't You Be My Little Bumblebee* y *Somebody's Coming to My House*, mientras que Gummo interpretaba *Villa on the Hudson*. Además, tanto Chico como Harpo presentaron sus habituales números cómicos al piano y al arpa, respectivamente. Según Perelman, Harpo tocó *The World is Waiting for [the] Sunrise* de una forma un tanto “espesa” mientras que Chico hizo lo propio con *Chopsticks* con una “penosa socarronería”. Por otra parte,

²⁸⁸ Mikael Uhlin nos ofrece una descripción detallada de esta obra en: UHLIN, Mikael: *The Marx Brothers Home Again*. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/home.htm> [Último acceso: 6/06/2011].

²⁸⁹ *Ídem.*

²⁹⁰ *Ídem.*

Milton Marx aportaba una escena bailada a la obra²⁹¹. Al final de show, los protagonistas se introducían en un barco de cartón piedra que se alejaba mientras ellos cantaban a coro. Según Perelman, la canción que se interpretó en este número final fue *Over the Alpine Mountains E'er so Far Away*.

Algunas de las canciones de la obra se fueron sustituyendo, de forma paulatina, por otras escritas por los miembros de la compañía. Chico escribió *Do Not Say Good-Bye*, registrada en 1915, y *Walking Thru Lovers Lanes*, compuesta en colaboración con Harry De Costa. Además, se incluyeron nuevas canciones como *The Little Grey Mother Who Waits All Alone*, escrita por De Costa.

Los hermanos Marx recuperaron *Home Again* en 1919, tras el desastre que supuso su siguiente show *Street Cinderella*. Así, reelaboraron alguno de los números, incluyendo nuevas canciones y cambiando el título de la obra por el de *The Four Marx Brothers Revue*. Unos meses después, volvieron a rebautizarla con el título de *N'Everything*. En esta nueva versión incluyeron canciones de Gus Kahn y Egbert van Alstyne como *Sailin' Away on the Henry Clay*, publicada en 1917. Esta fue, precisamente, la obra que representaron en Londres en 1922, en la velada que compartieron con Cissie Loftus, la actriz con la que habíamos comenzado este capítulo dedicado al *vaudeville*.

10.- La era del *vaudeville*.

En definitiva, el entretenimiento americano propio del siglo XIX se construyó en torno al alcohol. Los *concert saloons* ofrecían pequeños espectáculos de variedades con la finalidad de captar una mayor clientela y aumentar el consumo etílico. Cualquier lugar era apropiado para montar una barra de bar y un escenario, en el que se presentaban unos números, en los que la música estaba muy presente, que no se caracterizaban por su calidad artística. Con el tiempo, y sobre todo con la llegada masiva de la inmigración procedente de Europa, estas salas se irán especializando en un tipo concreto de espectáculos, como es el caso de los *minstrel shows* (enfocados desde un punto de vista racial) o también en función de la bebida que servían de forma casi exclusiva: whisky en los *concert saloons* y cerveza en las *beer halls*. Esta diferenciación práctica implicará, a su vez, diversas formas de contemplación artística, desde la escucha atenta de los inmigrantes alemanes (cuya cerveza no les impedía disfrutar de unas músicas procedentes de su tradición), hasta la embriaguez etílica ofrecida por el whisky

²⁹¹ Columbus Daily Dispatch. 1 October 1916, CITADO en: UHLIN, Mikael: "The Marx Brothers Home Again." Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/home.htm> [Último acceso: 6/06/2011].

que distorsionaba no sólo la percepción de los números, sino también la noción de tiempo y lugar. La mayor parte de estas salas en Nueva York se abrirán en uno de los barrios pobres de inmigrantes más representativos, el Bowery, que se convertirá así en el opuesto exacto del lujoso Broadway y también del Carnegie Hall. Algunos de los artistas nacidos en el Bowery invertirían gran parte de su vida y de sus esfuerzos en atravesar esa gran distancia social y económica para conseguir triunfar en los musicales de Broadway.

Frente a esta diversión meramente ética, surgieron otros recintos, como los *Dime Museum*, que pretendían ofrecer un espectáculo más educativo, donde las mujeres y los niños estuviesen a salvo de los excesos de otras salas en las que el sexo estaba a flor de piel y remojado en whisky, como es el caso del *burlesque*. Tony Pastor interpretó, con una gran visión de futuro, el contenido potencial de unos programas de variedades concebidos desde unos criterios artísticos de calidad y con una moral intachable, de sesgo victoriano, que agrupaba los mejores números surgidos de esas salas un tanto perniciosas. Pastor nunca llamará *vaudeville* a sus espectáculos pero su sucesor, B. F. Keith, junto con Albee, entenderá el *vaudeville* bajo un prisma industrial e impondrá su férrea dictadura a través de la *United Booking Office*, incluyendo en una lista negra a todos los actores contrarios a sus normas. Así, los artistas 'señalados' se verán obligados a trabajar en los teatros de segunda categoría, en los circuitos *small-time*, en los cuales tenían que representar hasta seis sesiones diarias. Keith no sólo industrializó el *vaudeville*, sino que secuestró su energía vital, una energía proveniente del pueblo y de las clases más humildes, que se había desarrollado de una forma irrefrenable en los escenarios anteriores al Keith y que será cercenada en nombre del beneficio económico y de la corrección moral. De esta forma, Keith sentará las bases para el final de una cultura común, propia de los años centrales del siglo XIX. Esta cultura común sería reemplazada por una inminente confrontación entre lo 'culto' y lo 'popular', entre lo educado y la energía vital, que se convertirá en el motor, en la fuerza dinamizadora, que desembocará en los locos años veinte, pero también en los subversivos hermanos Marx.

Así, el *vaudeville* se convirtió, a finales del siglo XIX, en el primer espectáculo de masas, en la definición cultural de una forma de vida. Su presencia era tan incontestable que cualquier teatro de la calle 14, por ejemplo, podía programar números de *vaudeville*, al margen de su denominación como teatro de ópera, sala de conciertos, o teatro de variedades. El eclecticismo, pues, era la norma y nadie de la época habría sabido explicar la diferencia entre dos términos tan concluyentes hoy en día como culto y popular. Incluso las arias de ópera se confundían entre los números cómicos de una forma tan natural como impensable para nuestros días.

Los diferentes números del programa de *vaudeville* se fueron estructurando, cada vez más, en torno a un argumento o idea común a todos ellos que servía como elemento cohesionador de un programa elaborado a partir de una estructura muy precisa y funcional. En una gran parte de estos números, la música asumía un papel decisivo acompañando los movimientos de los artistas, facilitando la comprensión de los contenidos, o, incluso, convirtiéndose en el centro de atención. Además, tal y como hemos demostrado, en estos números encontramos una fuerte presencia de canciones populares que se asumen un papel protagonista no sólo debido a su popularidad y a la participación del público, sino también como generadoras de significados expresivos. Los hermanos Marx, precisamente, comenzaron cantando en pequeñas agrupaciones familiares, como un número más del programa. Con el tiempo, llegarían a convertir esas canciones en la base de sus comedias musicales, organizadas en torno a un argumento cohesionador y dejando siempre un espacio en el segundo acto para un despliegue musical, a modo del “*olio*” de los *minstrel shows*, que permitía incluir los habituales números de Harpo y Chico, con sus respectivos instrumentos.

Por otra parte, Al Shean, el tío de los hermanos Marx, realizará durante su vida artística el trayecto completo que va desde los *concert saloons* hasta el cine, pasando por las cervecerías, los programas de *vaudeville small-time* y *big-time*, así como las revistas musicales de Ziegfeld. En esa trayectoria Shean encontrará un estilo propio, basado en los juegos absurdos de palabras, que sus sobrinos explotarán hasta sus últimas consecuencias. Los Marx crecerán escuchando y cantando todas las canciones de moda que, de una u otra forma, pasaban por los escenarios del *vaudeville*. Estas canciones les llevarán a Broadway y después al cine.

Pero antes, en 1922 los Marx tendrán el dudoso honor de entrar a formar parte de la lista negra del circuito Keith-Albee. Será un paso atrás en su carrera profesional y les obligará a retroceder de nuevo a los escenarios *small-time*. Sin embargo, lejos de desanimarse, los Marx utilizarán ese paso atrás para tomar un impulso definitivo que no les detendrá en su empeño de reconquistar la energía vital de quienes hacían el *vaudeville* y lo defendían de los abusos de los productores y de los grandes circuitos teatrales. Para ello, encontrarán en el cine un medio que les ofrecerá la oportunidad de desarrollar su humor absurdo y vital, en el que la música era algo esencial, y que les permitirá llegar hasta el último rincón de Norteamérica.

El *vaudeville* se muestra, pues, como un espectáculo en contacto directo con su realidad social y cultural. Por eso, será patriótico cuando necesite serlo, y olvidará sus personajes alemanes arquetípicos cuando el *Lusitania* sea hundido

por el ejército alemán. Del mismo modo, también potenciará las canciones patrióticas cuando América entre en la Primera Guerra Mundial. Sus artistas harán giras para recaudar fondos y animarán a los soldados en el frente. Esta inmediatez con su entorno sociológico le permitirá convertirse en un punto de referencia artístico y comunicador, todo lo contrario que sucedía con los conciertos de música culta, que seguirán anclados en un pasado idealizado e irreal.

En este sentido, será en el *vaudeville* dónde se presentarán también los últimos y fascinantes inventos como los pianos mecánicos o el cinematógrafo de los Lumière, con quienes Keith firmó un contrato de exclusividad para toda Norteamérica. El cine se presentó en Nueva York en un programa del Keith's Union Square, el 29 de junio de 1896, y, en apenas treinta años, acabará con el *vaudeville*, convirtiéndose en la forma de entretenimiento masivo por excelencia de todo el siglo XX.

El cine no desarrollará una música plenamente cinematográfica hasta la llegada de la estandarización motivada por el cine sonoro. En esos años de transición, que coinciden con el ascenso de los Marx en los circuitos del *vaudeville* y su llegada a Broadway, el cine utilizará las músicas propias de los escenarios en los cuales se proyecta. Si acabamos de ver cómo eran las músicas de los teatros de *vaudeville*, veamos ahora como eran las músicas del cine en el cambio del mudo al sonoro, una transformación que modificó radicalmente un lenguaje expresivo pero que permitió a los Marx filmar su primera película conocida.

III.- Las músicas de los cines mudos

1.- Introducción. Harpo y Chico pianistas de cine

Tras la luctuosa experiencia con el perro de Cissie Loftus, el adolescente Harpo siguió intentando ganarse la vida, desempeñando los más variopintos trabajos en las calles de Nueva York. Unos años después, en torno a 1907, continuaba sin encontrar su vocación y en cinco meses le despidieron doce veces de otros tantos trabajos ocasionales¹. Harpo vendió cigarrillos en un club alemán de la calle 79, recogió retales en una industria de confección y repartió trajes para otra. Trabajó en unos grandes almacenes, fue recadero de un cajero y también de una empresa de aduanas hasta que, tras entregar unas flores en un velatorio, acabó sentándose al piano para tocar ante una audiencia más ebria que apenada, la canción popular *Waltz me around again, Willie* como ya habíamos referido con anterioridad. Tras esa reconfortante experiencia, recompensada generosamente con las monedas que le arrojaron los asistentes al velatorio, Harpo decidió reorientar su carrera profesional hacia el mundo de la música y pidió consejo a su hermano Chico que en esas fechas trabajaba tocando el piano en una *Beer Garden* de Yorkville.

Los conocimientos pianísticos de Harpo eran prácticamente nulos en lo referente a los aspectos técnicos, y su repertorio se reducía a dos canciones tocadas con poco más que una sola mano. Sin embargo, Chico accedió a ayudar a su hermano y le propuso trabajar en la cervecería mientras él aceptaba un trabajo que le habían ofrecido como pianista en un cine *nickelodeon*. Los dos hermanos eran muy parecidos físicamente y nadie iba a notar las diferencias físicas, al menos hasta que la parte musical entrase en juego.

(...) nadie notó la diferencia hasta que toqué mi repertorio de dos números en el mismo tono por sexta vez consecutiva, ignorando todas las piezas que me solicitaban. (...) Allí fue Troya. El gerente me pagó lo que me debía y me pidió que abandonara el local. No podía imaginarse cómo había degenerado de la noche a la mañana para convertirme en tan pésimo pianista².

No sabemos si la experiencia de Chico en el *nickelodeon* fue más positiva, pero la ausencia de comentarios de Harpo al respecto nos lleva a pensar que se

¹ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 62. Edición inglesa: MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 77.

² *Ídem* Págs. 67 y Pág. 83, respectivamente.

mantuvo dentro de la normalidad. Hipótesis que queda confirmada cuando Harpo nos relata la nueva propuesta de su hermano.

Él [Chico] haría las pruebas solicitando trabajos; si obtenía alguno me lo pasaría, nuevecito. Esto funcionó muy bien hasta cierto punto: el punto en que los gerentes y los clientes que pagaban descubrían que sólo podía tocar dos piezas en una clave. Chico conseguía los empleos; yo me presentaba para tocar y me despedían³.

A pesar de su resignación, Harpo acabó consiguiendo un empleo estable en un *nickelodeon* de la calle 34, después de una surrealista experiencia como pianista del burdel de Madame Chang que había acabado con la detención de ésta en agosto de 1907. Harpo sólo abandonaría ese empleo para unirse al trío que formaban Groucho, Gummo y Louis Levy para formar así *The Four Nightingales*.

Una tarde, en medio de la película, mi madre bajó por el pasillo del cine hasta el piano. Me ordenó que dejara el piano inmediatamente y fuera con ella. El rostro de Minnie expresaba desesperación y determinación. (...) No creo que el público se diera cuenta de que la música se había detenido. Siguieron hablando, atracándose, durmiendo y dando el pecho a los bebés⁴.

No resulta demasiado difícil situar cronológicamente estos momentos de la vida de Harpo, a pesar de que él no menciona en ningún momento cuándo sucedieron y, por otra parte, confunde ciertos acontecimientos.

Mientras yo trabajaba en el cine⁵, Gummo se unió a Groucho en sus números de vodevil. Con un chico llamado Lou Levy, se estrenaron en Henderson's una cervecería⁶ al aire libre de Coney Island, como trío de cantantes⁷.

Gummo se incorporó a *The Three Nightingales* en 1907⁸ pero, en esas fechas, el grupo lo completaban Groucho y Mabel O'Donnell y no Lou Levy, como afirma Harpo. De hecho, Levy había sustituirá a O'Donnell 1908 cuando Harpo se incorpore a la *troupe*. El lapsus de Harpo es comprensible y más teniendo en cuenta los años transcurridos desde los hecho cuando él redacta sus memorias. En todo caso, podemos afirmar que Harpo trabajó como pianista de cine en un *nickelodeon* de la calle 34 entre 1907 y 1908 y que el episodio anterior, sucedido en la *Beer Garden* se podría situar a finales de 1906 o comienzos de 1907.

³ *Ibidem*. Págs. 67 y Pág. 84, respectivamente.

⁴ *Ibidem*. Págs. 75 y Pág. 94, respectivamente.

⁵ "Nickelodeon" en el original inglés.

⁶ "Beer Garden" en el original inglés.

⁷ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 75. Edición inglesa: MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 94.

⁸ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 230.

Estas anécdotas esconden mucha más información de lo que en un principio podríamos esperar, pero también demasiadas preguntas relacionadas con las características de la música de acompañamiento del cine en sus primeros años de explotación comercial, que son también los años de formación de los Marx y el mundo en el cual se movían y trabajaban ocasionalmente.

En el capítulo anterior veíamos cómo el cinematógrafo se había presentado en los teatros de *vaudeville* como un número más del programa, situándose, cuando la expectación inicial desapareció, hacia el final de la velada, mientras que los espectadores comenzaban a marcharse. Sin embargo, Harpo nos revela indirectamente que en 1907 la situación había cambiado, porque ahora el cine se proyectaba en lo que podemos considerar como las primeras salas cinematográficas propiamente dichas, conocidas como *nickelodeon*. Su nombre se debía a que el precio de la entrada era de cinco centavos, es decir, una moneda de *nickel*. Estas salas estaban frecuentadas, como vemos, por una audiencia muy heterogénea y ruidosa que solía hablar, comer y amamantar a los bebés durante las proyecciones. Mientras, las viejas cervecerías, las *Beer Garden* seguían siendo frecuentadas mayoritariamente por inmigrantes, no demasiado lejos de los estos cines.

Por otra parte, no podemos considerar a Chico como un pianista experimentado o virtuoso, y mucho menos a Harpo, quien sólo sabía tocar dos canciones. A pesar de ello Chico tenía una gran facilidad en encontrar trabajo en los *nickelodeons* y Harpo consiguió trabajar acompañando películas durante al menos unos meses. No parece que las exigencias musicales de estas salas fuesen muy elevadas o, en todo caso, no debían de existir suficientes pianistas para satisfacer la creciente demanda de las nuevas salas de cine y los gerentes se conformaban con cualquier cosa. Incluso con un pianista *amateur* que sólo repetía hasta la saciedad las mismas dos canciones: *Waltz me around again*, *Willie y Love me and the world is mine*.

En este sentido, las preguntas más interesantes que podríamos plantear serían las siguientes: ¿Qué relación dramática o expresiva tenían esas dos canciones con los argumentos de las películas o con las imágenes de la pantalla? ¿Las usaba Harpo indistintamente para las comedias y para los dramas? ¿Por qué utilizaba canciones populares y no música instrumental? ¿Era esta la práctica habitual o sólo se debe a la condición de *amateur* de Harpo? ¿Es una excepción marxiana? ¿Qué consideración tenían los Marx sobre el cine? ¿Eran unos espectadores habituales o sólo se interesaron por él cuando lo utilizaron para ganarse la vida?

También nos surgen otras preguntas, referidas a la 'ruidosa' audiencia. Hemos visto cómo Tony Pastor y Benjamin F. Keith habían conseguido imponer un

modelo de *vaudeville* educado y respetuoso pero las nuevas salas de cine parecían estar muy lejos de una contemplación silenciosa y de una abstinencia en la ingesta de alimentos. Lo cual no es demasiado extraño si pensamos que la entrada era mucho más barata que en el *vaudeville* y que ni siquiera hacía falta ir bien vestido. El cine, como medio de expresión narrativa, era un fenómeno nuevo y como tal reorientó la forma de percibir de los espectadores, unos espectadores que tardaron un tiempo en encontrar una actitud colectiva, una forma de ver y comprender las películas. ¿Qué tipo de músicas reclamaban estos nuevos espectadores a los que Harpo acusa de ignorarle? ¿Era necesaria la música durante las proyecciones o podían presentarse las películas sin música?

Durante los primeros años del siglo XX, el cine dejó de ser un número más de los programas de *vaudeville* y se convirtió en un producto en sí mismo con aspiraciones artísticas. En este sentido, el cine tuvo que buscar su propio lenguaje, sus músicas, sus audiencias y sus salas, encontrando un equilibrio entre las fuerzas económicas representadas por las productoras, los exhibidores, las editoras musicales y los moralistas. Además, el cine también tuvo que debatirse entre un pretendido afán artístico y, por otro lado, los gustos de unas audiencias de clase media y baja faltas de prejuicios. En ese trayecto, que coincide con la formación y los primeros años en el *vaudeville* de los Marx, el cine experimentará con múltiples soluciones musicales de las cuales sólo una, y tal vez no la mejor, nos llevaba al cine sonoro tal y como lo entendemos hoy en día. Pero no podemos comprender el mundo en el que crecieron los Marx sin estudiar el paisaje sonoro de los *nickelodeons* y la importancia que tuvieron las canciones populares en la conformación de la música cinematográfica, así como en la posterior trayectoria artística de los propios hermanos Marx.

De esta forma, volvamos a esa velada en la que Harpo reemplazó a Chico en la *Beer Garden*, mientras él tocaba en un *nickelodeon*, para conocer algunos detalles más sobre estos trabajos pianísticos de los dos hermanos. Lo primero que nos llama la atención es que Chico fue contratado porque el pianista del cine había sido despedido fulminantemente "porque los clientes se quejaban de que su música les dañaba los oídos"⁹.

¿Qué clase de música puede "dañar los oídos" de una audiencia que podía soportar a Chico, o a Harpo, tocando las mismas obras una y otra vez y que hablaba y comía durante la proyección? ¿Se trataba de un pianista todavía más amateur que Chico? ¿O era un profesional que tocaba obras 'inadecuadas'? Harpo nos aporta más información, revelándonos incluso el nombre de este

⁹ MARX, Harpo: *Harpo habla*. Montesinos editor. Barcelona, 2001. Págs. 67. Edición inglesa: MARX, Harpo y BARBER, Rowland: *Harpo Speaks!* Limelight Editions. New Jersey, 2010 (16ª ed.) Pág. 83.

pianista en sus memorias. Se trataba de un niño de apenas nueve años de edad quien, al igual que los Marx, era hijo de inmigrantes judíos y se ganaba la vida en las calles. Igualmente, este joven también había comenzado a estudiar música de forma autodidacta pero, al contrario que los Marx, con el tiempo llegaría a ser considerado como uno de los músicos americanos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Chico, que por aquel entonces contaba con veinte años, había sustituido a un jovencísimo George Gershwin cuya música no parecía ser apropiada para los *nickelodeons*.

Según la biografía publicada por Howard Pollack, a esa edad Gershwin todavía no había comenzado a recibir clases de piano, por lo que debemos de entender que su primera formación tuvo que ser autodidacta¹⁰. Así, los espectadores cuyos oídos resultaron 'dañados' tuvieron que escuchar, probablemente, los primeros torpes intentos del joven Gershwin por dominar el teclado.

¿Debemos suponer que Chico tocaba mejor que aquel niño? ¿O que el dominio del teclado de Harpo era más 'profesional'? Una cita de David Ewen nos revela qué tipo de música podía haber en la cabeza del joven Gershwin en esos días y las verdaderas razones por las que su música 'dañaba los oídos del público'. Según Ewen, Gershwin estaba fascinado desde muy temprana edad por el jazz, por los ritmos excitantes y estridentes de Jim Europe y su banda, así como por los *rags*, el blues y los espirituales negros. Y esa música todavía quedaba lejos de la práctica habitual en el *vaudeville* y en las salas *nickelodeon*, en los cuales predominaban las canciones populares conocidas por los espectadores¹¹.

Por otra parte, Walter Rimler nos describe al joven Gershwin como un chico de diez años, hiperactivo y pendenciero, que no solía ir mucho a clase y cuyo futuro más probable discurriría entre rejas¹². Esta opinión coincide con la expresada por Edward Jablonski quien, además, afirma que Gershwin, al igual que Chico y Harpo en un principio, no parecía estar muy interesado por la música. Según el propio Gershwin afirma, "la música nunca me interesó realmente y empleaba la mayor parte de mi tiempo con los chicos en la calle, patinando y, en general, molestando a los demás"¹³. Rimler nos revela que la familia había decidido que sería su hermano Ira quien estudiase piano, de la

¹⁰ POLLACK, Howard: *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press Ltd. Londres, 2006. Pág. xiv.

¹¹ EWEN, David: *The Story of George Gershwin*. H. Holt, Rinehart & Winston. 1966. Citado en: POLLACK, Howard: *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press Ltd. Londres, 2006. Pág. 52 (Pollack no indica la página de Ewen de la cual toma la cita).

¹² RIMLER, Walter: *George Gershwin: An Intimate Portrait*. Board of Trustees of the University of Illinois. 2009. Pág. 1.

¹³ JABLONSKI, Edward: *George Gershwin: an Intimate Portrait*. University of Illinois. Urbana y Chicago, 2009. Pág. 3.

misma forma que la familia Marx había designado a Chico por ser el mayor. Sin embargo, siempre según Rimler, Gershwin habría practicado en secreto, aprendiendo algunas canciones populares con su mano izquierda balanceándose a ritmo de *rag*, antes de asistir regularmente a clases de piano a partir de los diez años¹⁴.

En este sentido, con apenas siete años, Gershwin no parecía tener un repertorio muy diferente al de los hermanos Marx, basado en las canciones de moda. A pesar de todo, acabaron despidiéndole como pianista de cine. Así, la única diferencia existente, aquello que resultaba 'dañino' para los oídos de los espectadores era su marcado estilo *rag*, proveniente de una música, el jazz, que estaba asociada a los prostíbulos en particular y a los suburbios en general.

Así, el jazz se verá marginado durante demasiado tiempo y este será otro de los conflictos, otra *querelle*, que condicionará el desarrollo musical y cultural de los Estados Unidos. No será hasta muchos años después, cuando el jazz comenzará a ser considerado con un hecho cultural, y cuando se reconocerá su importancia en la configuración de la cultura norteamericana. Así, el 11 de junio de 1937, un mes exacto antes de la muerte de Gershwin, los Marx estrenarían su película *A Day at the Races* que concluirá con un gran número musical que discurre, a modo de reivindicación, entre los espirituales negros y el swing. Sin embargo, en 1907 Gershwin parecía resultar incómodo, incomprendido para el gusto musical predominante de la época.

La formación de Gershwin también nos revela la confrontación entre tres formas de entender la realidad cultural de su tiempo. Así, frente a la tradición europea (base de cualquier estudio musical occidental hasta esas fechas) emergía una música popular producida industrialmente y, por otra parte, la música y los ritmos afroamericanos comenzaban a salir de la marginación para convertirse en algo atractivo para las nuevas generaciones. Cada uno de estos estilos musicales tenía sus escenarios y su propio público, desde las salas 'consagradas' como el Carnegie Hall, hasta los teatros de *vaudeville* y las calles de los barrios más pobres. El cine también vivirá este conflicto, y tardará muchos años en resolverlo¹⁵.

De la misma forma en la que las músicas de los espectáculos de *vaudeville* condicionaron la formación artística de los Marx, los contenidos musicales presentes en los *nickelodeons* (en los que Chico y Harpo trabajaron), así como la

¹⁴ RIMLER, Walter: *George Gershwin: An Intimate Portrait*. Board of Trustees of the University of Illinois. 2009. Pág. 2.

¹⁵ *Ídem*. Pág. 3.

utilización de la música en estas salas, permitieron a los Marx conocer la realidad musical de su tiempo y las bases de una práctica musical muy cercana a los espectadores. En este sentido, necesitamos conocer cómo eran las músicas que acompañaban estas proyecciones cinematográficas y cuáles eran los preceptos que motivaban la elección de esas músicas, en detrimento de otras. En este sentido, los estudios tradicionales sobre la música en el cine mudo han estado condicionados durante muchos años por una visión eurocentrista que pretendía encontrar en los *nickelodeons* las bases de la posterior música sinfónica característica del cine clásico norteamericano. Sin embargo, los últimos estudios realizados sobre las músicas del cine mudo nos revelan una realidad musical proveniente de la tradición popular, con unas manifestaciones mucho más ricas y variadas. En esos años, el cine estaba inventando sus códigos narrativos y su propia identidad, buscando un equilibrio entre las fuerzas económicas que lo sustentaban y la energía de la nueva clase media que frecuentaba las salas y que demandaba una música alejada de los parámetros culturales europeos. La confrontación de esas fuerzas será un elemento decisivo en la posterior evolución del cine pero, también, será la base del lenguaje expresivo y estilístico de los hermanos Marx. Una confrontación que enfrentará a un cine de atracciones derivado de los espectáculos *vaudeville* (del cual eran partidarios los Marx) con las aspiraciones artísticas y realistas de otro cine, entendido como un producto comercial, realizado por la industria hollywoodiense. Y, como no podía ser de otra forma, los contenidos musicales desempeñarán un papel fundamental en la configuración de la identidad y de los modos expresivos de cada uno de estos tipos de cine. Así, antes de proceder al análisis de la música en el primer cine de los Marx necesitamos comprender cómo eran las músicas de los cines mudos.

2.- Mitos y polémicas

2.1.- ¿Un cine mudo?

Irving Thalberg

Uno de los mitos del cine, relacionado directamente con nuestro tema de estudio, es una frase pronunciada por Irving Thalberg (el productor de la Metro Goldwyn Mayer que llevaría a los Marx a la cumbre de su carrera cinematográfica) que se ha convertido en un axioma de la historia del cine. Según Thalberg "nunca hubo una película muda"¹⁶. Así, esta afirmación se ha considerado verídica en la mayoría de los estudios realizados sobre la historia del

¹⁶ VIEIRA, Mark A.: *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. University of California Press. London, 2010. Pág. 90.

cine, los cuales han intentado justificar la presencia de la música desde la primera proyección de los hermanos Lumière como si la música fuese algo inherente al cine.

Pero para valorar correctamente la veracidad de la frase pronunciada por Thalberg deberíamos hacernos unas preguntas muy básicas. ¿En qué año la pronunció? ¿Cuántos años tenía en ese momento? ¿Hasta qué punto fue testigo de las primeras proyecciones cinematográficas? Las respuestas a estas cuestiones nos revelan, de una forma bastante precisa, que se trata más de una opinión personal que de una conclusión extraída a partir de una detallada y contrastada investigación o experiencia personal. Según Mark Vieira, Thalberg pronunció esa frase en 1928, durante una visita al Capitol Theatre de Nueva York. Edward Bowes, el manager del teatro, le propuso al joven productor hacer una película con canciones para inaugurar así la siguiente temporada en el Capitol y establecer el dominio de la Metro Goldwyn Mayer en el mercado sonoro¹⁷.

Thalberg había nacido en 1899¹⁸ y, por lo tanto, en la fecha referida contaba con 29 años. Lo que equivale a decir que nació 3 años después del estreno de los Lumière en Nueva York y, probablemente, nunca asistió a ninguna proyección cinematográfica antes de que la música se convirtiese en algo necesario para el cine. Así, no podemos considerar, pues, como válida la opinión de Thalberg a no ser que la circunscribamos a su realidad, a su presente. Probablemente, esa frase era cierta a finales de los años 20, cuando la música de cine comenzaba a estar muy estandarizada y empezaba a ser influenciada por la tradición musical culta europea. Sin embargo, no parece ser representativa de todo el periodo mudo en el que no existía, como vamos a ver, una práctica común de proyección fílmica, ni tampoco un único acompañamiento musical. A pesar de todo, las palabras de Thalberg se han aplicado de forma indiscriminada a todo el cine anterior a él, creando una falsa premisa que ha sido utilizada para justificar el acompañamiento musical del cine a partir de una supuesta tradición operística y melodramática.

Veamos algunos ejemplos de ello. Vicente J. Benet afirma que la música es "un componente esencial del espectáculo cinematográfico desde sus inicios"¹⁹ y que una proyección sin sonido era algo inconcebible.

¹⁷ VIEIRA, Mark A.: *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. University of California Press. London, 2010. Pág. 90.

¹⁸ *idem*. Pág. 3.

¹⁹ BENET, Vicente J.: *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2004. Pág. 254.

El sonido había sido, de todos modos, una parte esencial del espectáculo cinematográfico en su etapa muda. Si había algo inconcebible en una proyección de cine hasta 1927 era el silencio²⁰.

En este mismo sentido, Mervyn Cooke comienza su libro sobre la historia de la música de cine afirmando que el cine nunca fue mudo²¹. Sin embargo, unas líneas después se contradice, admitiendo (citando a Rick Altman) que entre 1895 y 1913 se podía proyectar cine sin ningún componente sonoro²². Así, los rigurosos estudios de Rick Altman al respecto se muestran de una forma muy categórica, demostrando que en la investigación sobre la música en el cine se han aplicado ciertos criterios de una forma retroactiva y errónea²³. Altman critica que la frase de Thalberg se haya tomado siempre como indiscutible debido a la relevancia de quien la pronunció y no porque fuese una verdad comprobada. Así, Altman nos revela cómo esa idea pasó de generación en generación y ha sido defendida por estudiosos como Alberto Cavalcanti, Allardyce Nicoll, Gaylord Carter, Charles Hoffmann, George Pratt, Kevin Brownlow, Raymond Fielding, Gillian Anderson entre otros²⁴.

Las palabras de Thalberg, pues, no nos aclaran mucho sobre cómo era la música en los primeros años del llamado cine mudo. Por otra parte, la música y especialmente todo lo sonoro, suelen pasar completamente desapercibidos en los estudios sobre la historia del cine, como si no tuviesen ninguna importancia dentro del lenguaje audiovisual o de la estética cinematográfica. Muy acertadamente, Vicente J. Benet incide sobre este tema cuando defiende "que el espacio dedicado a la reflexión sobre la banda sonora suele ser infinitamente menor que el dedicado al montaje o a la puesta en escena"²⁵.

De esta forma, vamos a comenzar nuestro estudio sobre la gran variedad de músicas que formaban parte del universo sonoro del cine mudo cuestionando otro de los mitos musicales admitido durante muchos años, el referido a la primera presentación pública de los Lumière.

²⁰ *ídem*. Pág. 252.

²¹ "As has often been remarked, the cinema has never been silent". COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008. Pág. 1.

²² COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008. Pág. 1.

²³ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 193.

²⁴ *ídem*.

²⁵ BENET, Vicente J.: *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2004. Pág. 253.

Un pianista fantasmagórico

El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière presentaron su cinematógrafo al público parisino. Kathryn Kalinak, siguiendo la opinión general, menciona la existencia de un acompañamiento pianístico para esta primera proyección pública²⁶. Kalinak asegura, siguiendo las teorías de Kurt London y de Frederick Converse entre otros, que este acompañamiento tuvo la misión de "cubrir el ruido del proyector"²⁷. De hecho, muy pocos autores cuestionan la presencia de un pianista que, supuestamente, improvisó un acompañamiento durante la proyección²⁸.

En este sentido, Martin M. Marks ni siquiera reflexiona sobre los datos que ofrece y se limita a presentarlos a partir de un recurrente "como es sabido". Aún así, Marks, cita como fuente a teóricos tales como Kenneth MacGowan, Roger Manvell, John Huntley, así como a un posible testigo ocular llamado René Jeanne (un actor francés que en ese momento apenas contaba con ocho años de edad, lo cual no le inhabilita para ser testigo pero sí que compromete su testimonio, recordado muchos años después). La tesis de Marks no parecen ser demasiado sólidas y otros autores, como James Wierzbicki, la cuestionan, interrogándose además sobre qué tipo de música pudo interpretar y de qué forma²⁹.

Mervyn Cooke, en un alarde de precisión, nos indica incluso el nombre del pianista que acompañó esa primera proyección cinematográfica: Emile Maraval³⁰. Así, esta categórica afirmación de Cooke parece indiscutible. Sin embargo, esta aseveración, al igual que la de otros muchos autores, se basa en un cartel que anunciaba una proyección de los Lumière, en el cual también aparece referido Emile Maraval y un piano de la marca *Gaveau*. El problema es que Cooke considera que la presencia del pianista en la sala implicaba, de forma indiscutible, que éste tocó 'durante' la proyección de los cortometrajes. Y esta es la tesis que se ha considerado válida en los estudios sobre los inicios de la música de cine. Evidentemente, la presencia confirmada de un pianista en la sala no implica que éste acompañase los cortometrajes de los Lumière. Peter Larsen, profesor de la Universidad de Bergen en Noruega, nos revela nuevos datos que cuestionan el razonamiento de Cooke y que nos muestran la ligereza con la cual

²⁶ KALINAK, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. The University of Wisconsin Press. Madison, Wisconsin, 1992. Pág. 41.

²⁷ LACK, Russell: *La música en el cine*. Cátedra Signo e imagen. Madrid, 1999. Págs. 13-14
Edición original: LACK, Russell: *Twenty Four Frames Under*. Quartet Books. Londres, 1997. P. 3.

²⁸ *ídem*. Pág. 3.

²⁹ WIERZBICKI, James: *Film Music: A History*. Routledge. Nueva York, 2009. Pp. 18-19.

³⁰ COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008. Pág. 7.

se ha tomado a veces el estudio de la música en el cine. Según Larsen, el historiador fílmico Gianni Rondolino demostró en 1991 que el cartel en cuestión no pertenecía a esa primera proyección pública, sino que tendría que ser fechado en 1896 o incluso más tarde³¹. Así, según Larsen el cartel en el que se han basado las suposiciones sobre la presencia de Emile Maraval en la sala no se corresponde con la fecha del estreno de los Lumière, lo cual nos arroja nuevas dudas sobre esa velada. ¿Se proyectaron los films de los Lumière en completo silencio? Se trata de una posibilidad muy válida y en absoluto descartable que demostraría, de alguna forma, que la música no es tan inherente al cine como podíamos pensar en un principio.

Por otra parte, los estudiosos suelen utilizar el testimonio de Félix Mesguish (un proyeccionista que trabaja en esas fechas para los Lumière) para confirmar la presencia de la música en las presentaciones de las obras de los realizadores franceses en Norteamérica. Sin embargo, una lectura atenta de sus palabras demuestra que la orquesta interpretó *La Marsellesa* no durante la proyección, sino cuando está concluyó, a modo de un homenaje personal al origen francés del encargado de la proyección. Así, el testimonio de Mesguish nos confirma que, al menos en esta ocasión, los films fueron proyectados en silencio³².

Finalmente, Kalinak opina que el cine y su música tienen como precursores al teatro griego e isabelino, la ópera, el melodrama del siglo XIX y el espectáculo teatral³³. Así, Kalinak considera, erróneamente, que el cine nació con una vocación artística y que era el heredero natural de las manifestaciones culturales europeas. En ningún momento, esta autora considera la deuda que el primer cine norteamericano tuvo con los espectáculos de variedades y con las músicas populares, presentes en todos los ámbitos y escenarios del panorama artístico a comienzos del siglo XX.

De esta forma, hemos comprobado cómo, partiendo de suposiciones erróneas y de una visión cultural eurocentrista, habíamos llegado a considerar que el cine mudo siempre se proyectó acompañado con música y que esa música procedía de una tradición cultural muy prestigiosa. Sin embargo, un análisis exhaustivo de los datos de los que disponemos desmienten por completo estas hipótesis. Afortunadamente, los estudios recientes han tomado un cariz más científico e

³¹ RONDOLINO, Gianni: *Cinema e musica*. Breve storia della musica cinematografica. Utet Universitat, 1991. Pág. 15. Citado en: LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007. Pág. 14.

³² *idem*. Pág. 15. Citado en: LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007. Pág. 14.

³³ KALINAK, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. The University of Wisconsin Press. Madison, Wisconsin, 1992. Pág. 41.

intentan cotejar y demostrar cada uno de los supuestos en los que se basan para establecer sus conclusiones. En este sentido, queremos reseñar que la propia Kathryn Kalinak ha corregido, en una reciente publicación, sus apreciaciones anteriores, cuestionando ahora, incluso, la presencia de un pianista en el estreno de los hermanos Lumière³⁴.

A partir de este peculiar ejemplo, pretendemos aplicar unos criterios de investigación más exhaustivos a nuestro tema de estudio, intentando discernir cuáles fueron verdaderamente las músicas que sonaban en los *nickelodeons* en la época en la que Harpo y Chico trabajaron como pianistas de cine. Así, nuestro propósito consiste en revisar estas músicas a partir de la práctica propia de los teatros *vaudeville* y de otras representaciones habituales en esas fechas, evitando, en la medida de lo posible, los prejuicios culturales y admitiendo otras realidades sonoras frecuentemente olvidadas en la historia del cine.

3.- Las salas del cine mudo

Otro de los clichés habituales en el estudio del primer cine sonoro es la consideración de la música que le acompañaba como algo estable y uniforme, dentro de unos parámetros muy concretos. Así, la música sinfónica del posterior cine sonoro es considerada como una consecuencia lógica de la evolución de un estilo musical presente desde el cine mudo. Esta es la opinión defendida por Kathryn Kalinak quien afirma que, aunque los primeros acompañamientos eran improvisados, muy pronto apareció una música que buscaba una relación más directa con las imágenes y que, a partir de 1909-1912, se llegó a una estandarización del acompañamiento musical. Esta estandarización musical se caracterizaría por la continuidad, la correspondencia con las imágenes y la unificación de la música mediante la técnica del *Leitmotiv*³⁵.

Según Kalinak, todos los acompañamientos tenían en común un único propósito, que no era otro que "absorber al espectador dentro de la realidad ficcional"³⁶. En cualquier caso, estas hipótesis de Kalinak parecen ser correctas si la aplicamos a los últimos años del cine mudo, cuando éste se estaba convirtiendo en un producto institucionalizado, muy dependiente y controlado cada vez más por la llamada industria cinematográfica. Pero ¿qué pasó musicalmente en el cine hasta 1909-1912?

³⁴ KALINAK, Kathryn: *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Nueva York, 2010. Pág. 34.

³⁵ *Ídem*. Págs. 48-49.

³⁶ *Ibidem*. Pág. 48.

Las nuevas investigaciones al respecto están constatando la presencia de una gran variedad de músicas que provocaban una multiplicidad de significados que, desde nuestra visión actual, tal vez calificaríamos de sorprendentes. Así, las hipótesis de Kalinak resultan inapropiadas (por cuanto se muestran incompletas y limitadas) si las aplicamos a los primeros quince años de la historia del cine. En este sentido, James Wierzbicki nos alerta sobre el peligro de una visión reduccionista basada en "dogmas sagrados"³⁷. Así, Wierzbicki cita al compositor de origen alemán Hans Eisler para hacer hincapié en que la estandarización del sonido, es decir, la adquisición de una práctica común, sólo pudo llegar después de la estandarización industrial. Por lo tanto, debemos considerar que el primer cine era completamente libre para utilizar cualquier práctica sonora³⁸.

Además, Wierzbicki nos hace reflexionar sobre la ausencia de precedentes musicales directos, pero también narrativos y técnicos, que el primer cine tuvo que compensar mediante la experimentación, con el método de prueba y error³⁹. En este sentido, unos de los experimentos pioneros que pretendían integrar imagen y sonido es el llamado Kinetófono de Thomas Edison, un aparato que combinaba los avances en la grabación y reproducción del sonido en cilindros de cera con una proyección en bucle de unas imágenes que sólo podían ser visionadas de forma individual. La primera explotación comercial de este invento tuvo lugar en los almacenes comerciales de A. O. Tate, situados en el número 1155 de Broadway, el 14 de abril de 1894⁴⁰. Sin embargo, el carácter individualizado del Kinetófono lo aleja de nuestro campo de estudio, al no tratarse de un espectáculo colectivo. De hecho, el cine ni siquiera tuvo unas salas específicas de proyección hasta 1905, ni tampoco se definió como un producto artístico hasta la segunda década del siglo XX. Durante esos años de indefinición cualquier música era posible. Sin embargo, hemos necesitado casi un siglo (y la pérdida de ciertos prejuicios culturales) para poder tener una idea de la realidad sonora de esos años.

³⁷ WIERZBICKI, James: *Film Music: A History*. Routledge. Nueva York, 2009. Pág. 13.

³⁸ *Ídem*. Pág. 14.

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 78-83.

3.1.- Las músicas del cine mudo

Rick Altman ha publicado recientemente un riguroso estudio sobre el sonido en el cine mudo. En esta obra intenta desmontar todos los falsos clichés, los recuerdos sin verificar o las extrapolaciones sin fundamento que han rodeado gran parte de las investigaciones referidas a la música del primer cine mudo⁴¹.

Altman también nos demuestra cómo los datos se han transmitido muchas veces teniendo en cuenta sólo la autoridad de quien las pronunciaba y no su acreditada evidencia. Un perfecto ejemplo de ello sería la afirmación de Irving Thalberg que hemos comentado previamente, así como cualquier intento de aplicar de manera retroactiva los criterios propios de la época actual⁴². Así, las palabras de Altman no pueden ser más contundentes. En lugar de investigar con rigor cuán fascinante podía ser la gran variedad sonora del primer cine mudo, nos hemos dejado llevar por unos criterios posteriores que limitaban las funciones musicales al único propósito de "absorber al espectador hacia la ficción realista". En este sentido, esta función es propia del cine de industria hollywoodiense pero no revela en absoluto cuáles eran los usos musicales de la época anterior.

Así, para conocer la gran variedad de opciones sonoras que implicaba la exhibición cinematográfica antes de la llamada 'estandarización' propia del cine sonoro, debemos investigar cómo eran las salas en las cuales se presentaban las películas y qué músicas eran las habituales en esos recintos.

3.2.-Tres tipos de salas de proyección y sus músicas

Las proyecciones cinematográficas durante la época del cine mudo son un fenómeno extremadamente variado y cambiante. Antes de que las productoras se apropiaran también de los métodos de exhibición, se podría decir que había tantas formas de presentar las películas como salas de proyección. El cine era un fenómeno local y cada pequeño propietario completaba las proyecciones con diversas atracciones, entre las cuales la música siempre jugaba un papel muy importante, del gusto de su audiencia, para conseguir llenar la sala a diario.

Podemos distinguir tres épocas claramente diferenciadas en función del tipo de sala en la cual se realizaban las proyecciones. El cambio de modelo de exhibición responde tanto a criterios económicos como a pretensiones artísticas y a los gustos de una audiencia cada vez más numerosa. La primera época, que abarca

⁴¹ *Ídem*. Pág. 181.

⁴² *Ibidem*. Pág. 193.

entre 1895 y 1905, se correspondería con las proyecciones que se desarrollaban principalmente en los teatros de *vaudeville* (de los que ya hemos hablado en el capítulo anterior y que ahora retomaremos brevemente para establecer una correlación con los siguientes periodos) pero también en ferias, museos exposiciones y cualquier otro tipo de sala acondicionada para la proyección. La segunda etapa es la que discurre en los teatros *nickelodeon* (también conocidos como *storefronts theatres*), los primeros recintos pensados para explotar comercialmente el cine. Por último, las películas se trasladarán a los lujosos *Picture Palace* (entre 1905 y 1915), en los cuales asistiremos a una forma desconocida hasta entonces de presentación cinematográfica, acompañada por grandes orquestas y con una pretensión artística y socialmente elitista.

Así, cada sala representaba unas particulares condiciones de representación, audiencia y consideración artística. Sería un error considerar que en todas ellas la música jugaba el mismo papel o que el repertorio musical estuviese limitado a unas obras determinadas dentro de un mismo estilo. Como vamos a ver, algunas de las experiencias musicales que tenían lugar en esas salas están relacionadas directamente con el tratamiento de la música que realizarían los hermanos Marx en sus películas. Es el mundo en el cual ellos se formaron y comenzaron a trabajar, interactuando con él. Por eso, creemos necesaria una exposición adecuada y rigurosa que será el punto de partida junto con los capítulos dedicados al *vaudeville* y a los musicales, para abordar en condiciones el estudio de las músicas del primer cine de los hermanos Marx.

4.-El primer cine: 1895-1905. *Vaudeville*

Cualquiera puede cantarlo, y si lo cantas
tal y como está escrito no podrás
escapar de las películas.

Biograph Bulletin⁴³

4.1.- Los shows

Ya hemos hablado anteriormente sobre cómo eran los espectáculos de *vaudeville* y sobre cómo estaban contruidos en torno a una estructura funcional muy precisa. Las proyecciones cinematográficas se integrarán como un número más de

⁴³ Biograph Bulletin N° 57, Pág. 15 citado en NIVER, Kemp R.: *Biograph Bulletins. 1896-1908*. Locare Research Group. Los Ángeles, 1971, Pág. 231. Citado a su vez en ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 112.

esa estructura, situándose en la parte final de la velada, a modo de conclusión⁴⁴. A pesar de ser consideradas como un número secundario las proyecciones fílmicas se convirtieron en un número estable a partir de los programas de 1899 y se extendieron hasta el auge de las salas *nickelodeon*, en torno a 1906⁴⁵. A partir de esa fecha el *vaudeville* se fue extinguiendo paulatinamente y muchos teatros acabaron reconvertidos en salas de proyección.

Tras una gran expectación inicial, los cortometrajes (en torno a los 15 minutos de duración) quedaron relegados al final del programa y pasaron desapercibidos tanto para la prensa como para los gerentes. En cualquier caso, cada ciudad tenía unas peculiares prácticas de proyección. Mientras que en algunas salas las películas podían ser acompañadas musicalmente por bandas o sólo con efectos de sonido, en otras el acompañamiento provenía de un fonógrafo accionado mecánicamente. Además, también era posible encontrar un narrador que iba comentando la película durante la proyección para ayudar así a comprender un lenguaje visual al que el público todavía no se había acostumbrado⁴⁶. Y, por supuesto, también existían las proyecciones en completo silencio, como veremos a continuación.

En algunas ocasiones, las filmaciones desplazaban a otros números del programa debido su actualidad. Este es el caso del cortometraje realizado por los Lumière que refleja el estado en el cual quedó la ciudad de San Francisco tras el terremoto de 1906. En cualquier caso, la consideración del cine estaba lejos todavía de una connotación artística por lo cual sólo era apreciado en función de su espectacularidad o por su capacidad de asombro. Un cortometraje, proyectado con las limitaciones técnicas de la época, difícilmente podía competir en espectacularidad con el resto de los números del programa de *vaudeville*, ante una audiencia que ya no se sorprendía con la novedad de las imágenes en movimiento. Sin embargo, cuando esas imágenes mostraban algo inaudito que superaba la realidad más inmediata, las películas pasaban a ser el centro de atención. Los empresarios tardaron un tiempo en descubrir que esa espectacularidad también se podía conseguir con medios sonoros que, añadidos a las proyecciones, mejoraban considerablemente el impacto visual. Así, lo sonoro, y no nos referimos exclusivamente a la música, propició unas proyecciones más atractivas visualmente. Pero no fue algo inmediato, ni tampoco inherente a las primeras proyecciones.

⁴⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 113.

⁴⁵ *idem*. Pág. 102.

⁴⁶ *Ibidem*. Págs. 321-322.

4.2.- El acompañamiento musical

Hay un silencio muy extraño.

Maxim Gorky (1896)⁴⁷

Silencio

Lo que más nos interesa de las proyecciones cinematográficas en los teatros *vaudeville* es cómo se acompañaban musicalmente estos cortometrajes. Los estudios en torno a esta cuestión hasta hace pocos años se limitaban a suponer que las proyecciones contaban con la misma música que el resto de los números en vivo del programa. Sin embargo, los rigurosos estudios de Rick Altman han constatado algunos datos que deberían ser tenidos en cuenta para valorar correctamente la cuestión. En los primeros años, el *vaudeville* no parece mostrar un excesivo interés por el acompañamiento sonoro de los films. En primer lugar, no se tiene constancia de la existencia de ningún documento anterior a 1908 que describa cómo eran esos acompañamientos musicales, lo cual nos lleva incluso a dudar de su existencia⁴⁸. Por otra parte, entre 1902 y 1908 sólo encontramos tres referencias que publiciten lo que podríamos considerar como proyecciones sonoras⁴⁹. Además, algunos datos nos confirman que no todos los números llevaban música. En algunos casos, los músicos de la orquesta del teatro llegaban, incluso, a abandonar el foso siempre que una actuación no requiera música⁵⁰. Y, lo que es más significativo, estos músicos solían esperar con ansiedad el momento de las proyecciones para poder abandonar el escenario para salir "a fumar o a beber"⁵¹. En este sentido, Rick Altman concluye que el cine tardó mucho tiempo en ser considerado como "una forma legítima de entretenimiento merecedora de la atención de una orquesta"⁵². Según Altman, hay razones para creer que "los films se proyectaban en silencio durante la hora de la cena"⁵³.

⁴⁷ Comentario del escritor ruso tras su asistencia a una proyección de los Lumière al comienzo de 1896 en Nizhni-Novogrod. TOULET, Emmanuelle: *Birth of the Motion Picture*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1995. Pág. 133. Citado en: WIERZBICKI, James: *Film Music: A History*. Routledge. Nueva York, 2009. Pág. 21.

⁴⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 103.

⁴⁹ *ídem*. Pág. 102.

⁵⁰ RENTON, Edward: *The Vaudeville Theatre: Building, Operation, Management*. Gotham Pres. Nueva York, 1918. Pág. 295. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 106.

⁵¹ "The Office Boy on Orchestras". *Variety*, 27 de enero de 1906. Pág. 9. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 106.

⁵² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 322.

⁵³ *ídem*.. Pág. 113.

Aunque esta argumentación no implica que todas las películas se proyectasen en silencio, sí que nos revela la existencia de una práctica de proyección que no contemplaba ningún acompañamiento musical.

Por otra parte, el tamaño de las orquestas variaba según la categoría o prestigio de la sala. Así, oscilaban entre una agrupación camerística (piano, violín y un percusionista) hasta las más numerosas que incluían incluso instrumentos de viento como clarinetes y flautas, con un refuerzo de la sección de cuerda que incluía un segundo violín y un contrabajo. Las orquestas más grandes, por su parte, contaban con no más de unos 15 instrumentos, combinando una banda de metales con una orquesta de cuerda.

En lo referente al repertorio musical que podíamos encontrar en los teatros de *vaudeville*, algunas fuentes de la época, como Caroline Caffin, nos confirman que no eran precisamente salas de conciertos para "*connaisseurs*" que buscasen músicas del "más alto rango"⁵⁴. Lo más sorprendente es que, en el *vaudeville*, las orquestas no eran las protagonistas de lo sonoro, sino que este papel recaía en los efectos de sonido.

Efectos de sonido

La importancia de los llamados efectos sonoros en el *vaudeville* queda reflejada en las opiniones que encontramos sobre su gran potencial para realzar el valor del film⁵⁵. Así, podemos establecer que lo más importante de la parte sonora de las proyecciones no era la música, sino los efectos de sonido. Una música que acompañase las proyecciones no llamaba tanto la atención, ni era tan espectacular, como toda una batería de sonidos y ruidos producidos desde el foso orquestal, o desde la parte posterior de la pantalla, que realizase una puntuación sonora y descriptiva de las imágenes. Como ya hemos comentado previamente, los testimonios de la época inciden en que estos efectos sonoros ya estaban presentes en las primeras proyecciones de los Lumière en Nueva York.

En este sentido, parece evidente que la música predominaba en los escenarios teatrales en los cuales se representaban los melodramas, mientras que la puntuación sonora, y los efectos de sonido, prevalecían en los espectáculos cómicos presentados en el *vaudeville*. Así, en estos últimos teatros la función de

⁵⁴ En francés en el original. CAFFIN, Caroline: *Vaudeville*. Kennerie. Nueva York, 1914. Pág. 77. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 104.

⁵⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 102.

la orquesta quedaría reducida a las oberturas y al acompañamiento ocasional de algunos números⁵⁶. Es decir, no todas las actuaciones eran acompañadas por la orquesta del teatro. Grandes figuras vocales, como Grace La Rue o Nora Bayes, venían acompañadas de su propio pianista para evitar así posibles sorpresas desagradables, mientras que otros números se presentaban sin música. Por otra parte, a partir de 1870 la plantilla orquestal fue reduciéndose paulatinamente en muchos teatros hasta llegar a ser sustituida, en torno a 1900, por un solitario pianista.

En cualquier caso, los efectos sonoros eran realizados, principalmente, por un percusionista aunque también podían participar otros instrumentos, como por ejemplo el piano o un trombón. Los instrumentos de percusión eran tan necesarios que en las diferentes agrupaciones orquestales (incluso cuando se llama 'orquesta' a un trío) nunca faltaba un percusionista. Así, la función principal de los efectos de sonido, aunque no la única, era la de puntuar, de una forma sincrónica, las caídas de los cómicos para realzar así su efecto. Es el llamado *catch the fall*, el equivalente a lo que posteriormente se llamará *mickeymousing* en la música de los cortometrajes de animación y también en algunas películas.

En este sentido, un artículo publicado en noviembre de 1910 y citado por Rick Altman⁵⁷, nos explica todas las tareas que debía realizar un percusionista para un programa concreto. Durante la obertura, este músico asumía las funciones musicales habituales, según la obra interpretada, tocando los timbales, el tambor, el bombo, los platillos o las campanas. Sin embargo, en los siguientes números utilizaría las castañuelas para crear una atmósfera española, unas campanitas para ofrecer un sentido dramático o unas maderas para puntuar las caídas de los cómicos. Además también debía de imitar el sonido de una botella de champán al descorcharse o crear una atmósfera sonora rural incluyendo los cantos de diversos pájaros como un cucú, una codorniz, un gallo, una gallina y un pato. También debía recrear el sonido de una herrería, el susurro de los pasos de una bailarina sobre la arena, el de unos zuecos sobre madera y el estruendo de los cascos de unos caballos y del carruaje que arrastran, finalizando con la imitación de un tren de vapor saliendo de una estación.

Se trata, pues, de un mundo sonoro muy rico donde lo meramente musical resulta secundario y el sonido se trata como un valor en sí mismo, con un sentido claramente espectacular. Aunque estamos ante un caso aislado resulta no menos que sorprendente que no haya ninguna indicación en este artículo sobre qué es lo que tenía que hacer el percusionista durante las proyecciones cinematográficas. Todas las instrucciones están referidas a los números realizados

⁵⁶ *Ídem*. Pág. 105.

⁵⁷ *Ibidem*. Págs. 104-105.

en vivo, sobre el escenario. Lo cual no quiere decir que las películas no pudiesen participar también de esa experiencia sonora.

En cualquier caso, los efectos sonoros requerían una gran precisión e inventiva y no todos los teatros disponían de especialistas adecuados por lo que los circuitos de *vaudeville* preparaban sus programas contratando a agrupaciones itinerantes. La orquesta pertenecía al teatro pero los demás artistas recorrían toda América presentando sus números. Así, algunas compañías se especializaron en los efectos de sonido que presentaban sobre los escenarios del *vaudeville*. El pionero en este tipo de espectáculos fue Lyman H. Howe (1856-1923)⁵⁸. Las compañías de Howe se especializaron en espectáculos itinerantes que combinaban números cómicos, grabaciones sonoras y números musicales pensados para mostrar las habilidades del instrumentista. Lo más interesante de estas grabaciones no residía en el hecho de que reprodujesen sonidos de la naturaleza (como pájaros y aves de corral), sino en que también presentaban la voz de dignatarios locales, bebés llorando, organillos o, incluso, a la banda local y a los propios espectadores. Lyman H. Howe había inventado, pues, la banda sonora del cine antes incluso del propio cine⁵⁹.

Los espectáculos y los conciertos de fonógrafos de Howe se representaban no sólo en teatros de *vaudeville*, sino también en otras salas, incluidos los teatros de ópera. En este sentido, es una muestra más del eclecticismo artístico del que habíamos hablado y de la falta de prejuicios culturales de esos días. Además, las características de los números de Howe nos revelan un mundo artístico muy familiar a los hermanos Marx: números cómicos intercalados con partes recitadas, así como la utilización de la música para mostrar las habilidades de los instrumentistas⁶⁰.

Por otra parte, los efectos sonoros grabados de Howe eran muy diferentes a los que producían los percusionistas del *vaudeville* que trataban de sincronizar, en vivo, los movimientos y caídas de los cómicos. Las grabaciones sonoras de Howe, en un sentido contrario, eran un fin en sí mismas. La captura y reproducción del sonido se mostraba como algo tan fascinante que Howe extendió su práctica más allá del mero registro de los instrumentos musicales. Howe sabía que lo fascinante era reproducir sonidos tan cotidianos como el llanto de un bebé o la banda de música local. Así, detrás de las actuaciones de

⁵⁸ Para un estudio completo sobre Lyman H. Howe consultar: MUSSER, Charles y NELSON, Carol: *High-class moving pictures: Lyman H. Howe and the forgotten era of traveling exhibition, 1880-1920*. Princeton University Press, 1991.

⁵⁹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 145.

⁶⁰ *ídem*.

Howe subyace un sentido de lo espectacular, con un componente casi mágico. En este sentido, el que Howe se encontrase con el cine era simplemente una cuestión de tiempo. Disponía de todo un arsenal de material sonoro y sus espectáculos se representaban también en las mismas salas de *vaudeville* en las cuales se proyectaban las películas. Así, los primeros acompañamientos sonoros de films realizados por Lyman H. Howe surgieron como fruto de su colaboración con Edwin J. Hadley. La sonorización de la producción de Thomas Edison *Black Diamond Express* (James H. White, 1896)⁶¹ le proporcionó un éxito sin precedentes al reproducir durante la proyección todos sonidos producidos por una locomotora: desde el rugido de las ruedas y del vapor, hasta las campanas.

Aunque la sincronía de Howe no era tan lograda como la de los percusionistas, debido a los inconvenientes propios de la reproducción fonográfica de los efectos sonoros, este hecho no parecía ser un inconveniente para las escenas en las cuales no era necesaria la puntuación sonora, como por ejemplo el sonido del vapor de un tren. Howe advirtió este hándicap y optó completar su espectáculo con efectos sonoros producidos en vivo para las secuencias que exigían una gran precisión sincrónica (como combates de boxeo o disparos en las películas de guerra) que se convirtieron, de esta forma, en los films preferidos por los espectadores. Ampliaremos este tema de una forma más detallada cuando hablemos de los efectos de sonido en las salas *nickelodeon*, porque los espectáculos y la tecnología empleada por Lyman H. Howe tendrán una muy marcada influencia en el desarrollo del cine sonoro⁶².

Canciones ilustradas y films ilustrados

Ya hemos hablado anteriormente de la importancia de las canciones ilustradas dentro de los programas de *vaudeville*. Sin pretender ser reiterativos, queremos llamar la atención sobre el desarrollo de un género que resultará decisivo en la transición hacia el cine sonoro.

Si el *vaudeville* de finales del siglo XIX había popularizado la proyección de diapositivas alusivas a la letra de las canciones populares más conocidas mientras éstas eran interpretadas, las nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por el cinematógrafo perfeccionaron esta técnica, sustituyendo esas imágenes proyectadas por una filmación. Así, en los primeros años del nuevo siglo se

⁶¹ "Black Diamond Express" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0204902/> [Último acceso: 06/09/2011].

⁶² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 145.

rodaron algunos films para servir de soporte visual a estas canciones. Se suele considerar que la primera película de este género es el cortometraje *The Sidewalks of New York* (William Heise, 1896), producido por James H. White y a día de hoy perdido⁶³. Jack Burton afirma que, probablemente, este cortometraje se proyectó acompañando a la canción del mismo título de Charles B. Lawlor y James W. Blake. El film mostraba imágenes de las calles humildes del Bowery, en las cuales aparecía un organillo callejero que, según Altman, se habría incluido en la filmación para justificar así, de forma diegética, la fuente sonora⁶⁴.

Parece evidente que la función de las imágenes estaba subordinada a la música y, sobre todo, al texto de las canciones. Es decir, la parte musical era la más importante ya que las imágenes se construían en torno a la letra de la canción, buscando las localizaciones más idóneas e incluso llegando a construir unos decorados específicos.

De alguna forma, el ilustrar visualmente las canciones populares de cada temporada se convirtió en algo muy habitual y exitoso, lo cual no pasaría desapercibido por mucho tiempo a la industria editora musical, la cual llegó a producir un film ilustrado para cada nuevo éxito musical⁶⁵. Así, la gran importancia de estas canciones en la conformación de la música cinematográfica reside en el hecho de que estaban ayudando a construir una línea narrativa visual a partir de un texto, conectando imágenes que sin la música estaban completamente separadas entre sí. Es decir, estaban enseñando a los espectadores a 'ver' el cine. Le estaban enseñando a comprender un lenguaje en el cual las historias se contaban con imágenes que había que relacionar entre sí, a partir de un soporte musical. Un soporte que, a su vez, ayudaba a superar las posibles elipsis temporales, espaciales o narrativas, cuya dificultad de comprensión se nos escapa a los espectadores de hoy en día, por cuanto estamos habituados a ellas y también al más directo equivalente de los films ilustrados: los videoclips musicales.

En este sentido, los propios catálogos de diapositivas revelaban esta narratividad, tal vez de una forma inconsciente, cuando aseguraban que las canciones ilustradas nos llevarían a comprender "la forma en la cual un film trata la acción completa de los versos y estribillos"⁶⁶. Un buen ejemplo de ello sería la

⁶³ "Sidewalks of New York, 1896" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0286100/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁶⁴ BURTON, Jack: *The Blue Book of Tin Pan Alley*. Century House. Watkins Glen, Nueva York, 1951. Pág. 134. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 107.

⁶⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 112. Podemos ver un cartel publicitario con las canciones ilustradas en 1899 en la pág. 107.

⁶⁶ *idem*. Págs. 104-105.

descripción que hace el catálogo de Edison de su película *Love and War*: "una canción ilustrada que cuenta la historia de un héroe que se marcha a la guerra"⁶⁷.

Otro aspecto, no menos importante, es la capacidad que ofrece la música, las canciones en este caso, para otorgar credibilidad a las imágenes, convirtiéndolas en algo 'real'. Así, cuando las películas eran proyectadas en la pantalla, acompañadas por los músicos "todas las escenas y sucesos parecían naturales y verdaderos"⁶⁸.

Otros films que, según Altman, ilustraban canciones fueron⁶⁹ los producidos por Thomas Edison y James H. White: *Astor Tramp (1899)*⁷⁰, *Tenderloin at Night (1899)*⁷¹, *Down Where the Wurzburger Flows (Edwin S. Porter, 1903)*⁷². También lo fueron otros, pertenecientes al catálogo de F. M. Prescott (*She was Bred in Old Kentucky, 1899*), así como los producidos por Siegmund Lubin: *The Holy City (1903)*, *Dear Old Stars and Stripes Good-bye (1903)*⁷³, *Every Day is Sunshine When the Heart Beats True (1903)*⁷⁴, *Outcast and Bride (1903)*⁷⁵ y *Only a Soldier Boy (1903)*⁷⁶.

La importancia de un cine pensado y realizado a partir de canciones populares tuvo su momento decisivo con la filmación de una serie de cortometrajes

⁶⁷ Catálogo de F. M. Prescottm 1899. Reel I, F-041. Citado en MUSSER, Charles (ed.): *Thomas A. Edison Papers: A Guide to Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors. 1894-1908. A Microfilm Edition. Frederick, Md: Unversity Microfilms, 1985.* y citado a su vez en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound. Columbia University Press. Nueva York, 2004.* Pág. 108. Las cursivas son nuestras.

⁶⁸ Catálogo de Edison nº 105. Julio de 1901. Reel I, G-058. Citado en MUSSER, Charles (ed.): *Thomas A. Edison Papers: A Guide to Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors. 1894-1908. A Microfilm Edition. Frederick, Md: Unversity Microfilms, 1985.* Citado a su vez en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound. Columbia University Press. Nueva York, 2004.* Págs. 108-111.

⁶⁹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound. Columbia University Press. Nueva York, 2004.* Pág. 108.

⁷⁰ "The Astor Tramp, 1899" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0262245/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁷¹ "Tenderloin at Night, 1899" URL: <http://www.imdb.com/title/tt0264088/fullcredits#cast> (Última visita: 07/09/2011).

⁷² "Down Where the Wurzburger Flows, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0474633/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁷³ "Dear Old Stars and Stripes, Goodbye, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0212909/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁷⁴ "Every Day Is Sunshine When the Heart Beats True, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0212938/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁷⁵ "Outcast and Bride, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0795562/> [Último acceso: 07/09/2011].

⁷⁶ "Only a Soldier Boy, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0216053/> [Último acceso: 07/09/2011].

agrupados bajo el título de *Havez and Youngson's Spook Minstrels*, estrenados el 9 de enero de 1905 en Harry Davis's Grand Opera House en Pittsburgh⁷⁷. Estos films configuraban en su conjunto un auténtico espectáculo *minstrel show*. La filmación no sólo representaba los números musicales, sino también otras características propias del show como las partes habladas o la disposición de los intérpretes sobre el escenario. Lo sorprendente es que eran los mismos actores, los protagonistas originales del film, quienes interpretaban en directo la parte sonora de la proyección, representando los mismos números musicales y efectos sonoros detrás de la pantalla. Además, al acabar la proyección, todos ellos saludaban al público e interpretaban unas piezas, a modo de bises, en directo. Así, los films concebidos para ilustrar canciones tuvieron un impulso definitivo dentro del mundo del entretenimiento a partir del éxito de *Havez and Youngson's Spook Minstrels* en 1905.

Los *Spook Minstrels* trabajaban para el circuito Keith-Albee y triunfaron en el teatro Union Square, a pesar de que, unos años después, fracasarían cuando regresaron al mismo escenario. En cierta forma, podemos considerar a esta serie de cortometrajes, que representan un show al completo, como los antecesores directos de los musicales cinematográficos.

Las músicas del primer cine en el *vaudeville*

En definitiva, durante su paso por los circuitos del *vaudeville*, las proyecciones cinematográficas pasaron de ser un número más del programa (incluso sin ningún tipo de acompañamiento musical) a convertirse en un medio muy apropiado para experimentar los efectos sonoros creados, inicialmente, como una atracción en sí misma. De igual manera, la puntuación sonora de las imágenes facilitó la comprensión de los movimientos fílmicos, a la vez que potenciaba el contenido cómico de esas secuencias.

Por otra parte, gracias a las canciones ilustradas (con diapositivas o con imágenes filmadas) los espectadores de *vaudeville* estaban aprendiendo a comprender un nuevo lenguaje visual que el cine estaba comenzando a desarrollar y que será la base de la posterior narrativa cinematográfica. Como vemos, la música estaba jugando un papel determinante, en un

⁷⁷ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 111.

mundo sonoro caracterizado, principalmente, por las canciones populares de moda, convertidas en grandes éxitos.

A pesar de todo, en lo que respecta al acompañamiento netamente musical de las películas, el *vaudeville* no reconoció el potencial del film musical como atracción hasta 1908. En esa fecha se estrenó la película muda *The Merry Widow* (1907), producida por la Kalem,⁷⁸ cuya proyección era completada por las orquestas de los teatros, interpretando en vivo la obertura de la ópera de Franz Lehar⁷⁹.

En cualquier caso, los teatros de *vaudeville* comenzarán su declive mientras que las nuevas salas cinematográficas, conocidas como *nickelodeons*, asumirán la función de dar a conocer los nuevos estrenos filmicos a un precio muy económico. Así, como veremos a continuación, las prácticas de exhibición de estas salas modificará la forma de presentar el cine, llegando a influenciar, incluso, a los teatros que todavía presentaban cortometrajes en sus programas. Así, los viejos teatros de *vaudeville* comenzaron a ofrecer números musicales que podríamos definir como la primera música incidental cinematográfica⁸⁰. Veamos, pues, cómo eran esas nuevas salas y cómo se proyectaban las películas en ellas.

5.- Nickelodeon: 1905-1915

5.1.- Las salas *nickelodeon*

Los modos de exhibición cinematográfica cambiaron sustancialmente a partir de 1905. Los grandes teatros de *vaudeville*, con su clientela selecta y educada y sus extensos programas, dejaron paso a unas pequeñas salas denominadas *nickelodeons* en las cuales las proyecciones cinematográficas, en torno a la media hora de duración, se habían convertido en las protagonistas de unas sesiones continuas. Estas nuevas salas (llamadas también *storefront theatres* porque utilizaban locales adaptados a partir de pequeñas tiendas situadas en zonas comerciales) fueron las primeras que explotaron el cine de una forma comercial. Así, los *nickelodeons* ofrecían la gran ventaja de ser unas salas mucho más económicas (sólo 5 centavos) que el *vaudeville* (cuyo precio oscilaba entre 25 y

⁷⁸ "The Merry Widow, 1907" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1985240/> [Último acceso: 0709/2011].

⁷⁹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 114.

⁸⁰ *ídem*.

50 centavos). Su estrategia comercial no buscaba que sus espectadores pasaran toda la velada en ellos, sino ofrecer un descanso entre compras o una distracción momentánea antes de volver a casa después del trabajo. Mientras que los extensos programas de *vaudeville* se explotaban los fines de semana, los *nickelodeons* renovaban su programación casi a diario, de forma que sus clientes podían volver todos los días con la seguridad de encontrarse nuevas películas. Es en estos cines donde trabajaron Chico y Harpo Marx acompañando películas.

Los *nickelodeons* tenían, además, la particularidad de estar administrados por pequeños emprendedores que habían apostado por el cine en su búsqueda de un negocio rentable. De hecho, no era necesario invertir una gran suma de dinero para abrir uno de estos cines. Con una pequeña cantidad cualquier persona podía poner en marcha un rentable *nickelodeon*⁸¹.

Esta nueva situación, en la que hasta un granjero podía montar una sala de cine sin necesidad de vender su granja, propició sustanciales cambios en los modos de exhibición cinematográficos. El más importante de los cuales fue la independencia de los circuitos teatrales y de las productoras cinematográficas. Esta situación implicaba una libertad absoluta a la hora de elegir tanto la programación fílmica como los acompañamientos sonoros. De esta forma, el acompañamiento musical de las películas se acabó convirtiendo en una experiencia única y diferenciada en cada sala⁸².

Por otra parte, a pesar de tratarse de las primeras salas cinematográficas propiamente dichas, no sólo se proyectaba cine en ellas, sino que también se representaban diapositivas de canciones ilustradas y números de *vaudeville*⁸³. Los *nickelodeons*, pues, estaban muy alejados de los modos de exhibición actuales, lo cual nos obliga a valorar con atención todo lo relacionado con ellos, y especialmente todos los aspectos sonoros.

Los *nickelodeons* se convirtieron, así, en el entretenimiento por excelencia no sólo de las clases más humildes, sino también de curiosos y cinéfilos de cualquier segmento de la población que se mezclaban sin demasiados prejuicios. El crecimiento de los *nickelodeons* fue tan espectacular que de las aproximadamente 5.000 salas existentes en 1906 se pasó a 12.000 en apenas un año. Las productoras cinematográficas se vieron desbordadas y no podían cubrir toda la demanda existente, tal y como refleja un artículo del New York Dramatic

⁸¹ HOTALING, Arthur: "Good Old Days". Publicado en *Moving Picture World*. 15 de Julio de 1916. Pág. 381. Citado en ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 119.

⁸² LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007. Pág. 26.

⁸³ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 181.

Mirror de 1908 titulado “*Not enough New films*”⁸⁴. En cualquier caso, el éxito de los *nickelodeons* llegó a influenciar, incluso, la forma de exhibición fílmica de los teatros de *vaudeville* obligándoles a reconvertirse en salas de cine para sobrevivir económicamente.

Otro de los aspectos que revela el crecimiento exponencial de los *nickelodeons* es el aumento en la fabricación de instrumentos. Así, la construcción de pianos en América experimentó un crecimiento paralelo igual de importante. Mientras que a mediados del siglo XIX se construían unos 20.000 instrumentos al año, el número ascendió hasta las 171.000 unidades en torno a 1900, y durante la era del cine mudo la producción llegó hasta los 350.000 pianos anuales⁸⁵. Una cifra superior en número incluso a la producción del Ford T que, en 1914 por ejemplo, sólo producía 300.000 vehículos anuales⁸⁶. De esta forma, podemos afirmar que en esas fechas la proporción de pianos por habitante en Norteamérica superaba a la de los famosos modelos de Henry Ford. Los pianos estaban en todas partes, en salones, salas de lectura, teatros de *vaudeville* y de melodrama y también en los *nickelodeons*, lo cual no significa, necesariamente, que se utilizasen siempre para acompañar las proyecciones, como hemos justificado anteriormente

Este crecimiento exponencial en la fabricación industrial de pianos nos recuerda a una situación equivalente en la Europa de mitad del siglo XIX. Sin embargo, mientras que, en esos años, el piano estaba asociado a la música romántica en Europa, en los Estados Unidos de comienzos del siglo XX, por el contrario, el piano era un instrumento también relacionado con la interpretación de las músicas populares en los *nickelodeons*.

5.2.-La exhibición

Los empresarios de *vaudeville* se mostraron incapaces de competir con los económicos *nickelodeons*, a los que denominaban, de forma despectiva, como “teatros baratos”. Según estos empresarios, las películas se estaban proyectando en lugares inapropiados⁸⁷. Pero lo que más nos interesa para nuestra investigación es conocer cómo era la práctica musical en estas primeras salas cinematográficas. En este sentido, tal y como ya habíamos anticipado, existe tal

⁸⁴ *Ídem*. Pág. 120.

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 322.

⁸⁶ "Model T Facts" Media Ford. URL: http://media.ford.com/article_display.cfm?article_id=858 [Último acceso: 07/09/2011].

⁸⁷ *Keith-Albee Managers' Reports*. Detroit. 3 de septiembre de 1906. Citado en ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 121.

variedad musical que resulta imposible cualquier intento de catalogación. Así, mientras que en algunas ciudades los *nickelodeons* estaban inscritos como salas de conciertos, en otras se definían como teatros eléctricos, o incluso circos. Esta ambigüedad afectaba también a lo concerniente a los derechos de autor de las películas, que en algunos casos se registraron como fotografías, considerando como tal cada uno de los fotogramas de los films, los cuales no serían reconocidos legalmente como categoría artística hasta 1912⁸⁸.

En cualquier caso, los nuevos exhibidores idearon todo tipo de estrategias para captar clientes, colocando letreros luminosos en la fachada o realizando incluso pequeños shows en la calle. Un buen ejemplo de ello serían los shows presentados en el interior de vagones de tren, habilitados como sala de proyección, que simulaban el recorrido de la locomotora proyectado sobre la pared frontal del vagón. Sin embargo, las estrategias más efectivas eran las que involucraban un contenido sonoro. Como ya hemos mencionado, las películas se completaban con números de *vaudeville* y con canciones ilustradas pero también se incluían otros números como narradores (*lecturers*), instrumentos automáticos o fonógrafos parlantes. Tampoco faltaban los llamativos y espectaculares efectos de sonido ni los sistemas automáticos de reproducción sonora sincronizada con las imágenes. Como podemos ver, se trata de un mundo sonoro muy rico cuyas manifestaciones formaron parte del desarrollo de lo que unos años más tarde se llamaría banda sonora. Es decir, no todos los films estaban acompañados musicalmente, ni todas las músicas que sonaban en los *nickelodeons* tenían la finalidad de servir de soporte sonoro a las imágenes. Veamos cómo eran esas experiencias musicales en las salas *nickelodeon*.

5.3.- Las músicas de los *nickelodeons*

Buscaban a un pianista para tocar mientras el operador cambiaba las bobinas.

Carl Stalling⁸⁹

En los primeros años de la segunda década del siglo XX hubo un marcado punto de inflexión en lo relacionado con la práctica musical de los *nickelodeons*. En este sentido, incluso podemos hablar de dos épocas diferenciadas, en lo referente al grado de relación entre el acompañamiento musical y las imágenes proyectadas. Aunque no es posible establecer una separación cronológica exacta

⁸⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 125.

⁸⁹ Citado en: *ídem*. Pág. 197.

entre estas dos prácticas (debido a que fue un cambio paulatino y a que ambas convivieron simultáneamente casi desde los primeros años hasta la etapa final), sí que podemos hablar de una forma predominante de proyección sobre las demás en cada uno de estos periodos.

A grandes rasgos, la primera etapa abarcaría entre 1905 y 1911 y estaría caracterizada por la presencia en las salas de diversas manifestaciones musicales, al margen de los acompañamientos musicales de las películas (las cuales también podían exhibirse en silencio). Así, en esta etapa inicial el principal cometido de la música quedaba al margen de las proyecciones y abarcaba ámbitos muy diversos en los que la música era un fin en sí mismo. En este sentido, podemos citar desde canciones ilustradas y números de *vaudeville* hasta música publicitaria, entre otras muchas prácticas. Este periodo es, pues, extremadamente variado y ecléctico. Además, aunque la música popular predomina de una forma clara, no parece haber ningún reparo hacia cualquier otro tipo de música. Todavía no parecen existir los prejuicios culturales (que serán más propios de la segunda etapa) y cada propietario o cada intérprete decidían qué músicas debían sonar en su sala. Es así, precisamente cómo debemos entender y valorar el trabajo de Chico y Harpo acompañando películas en la época en la que trabajaron en los *nickelodeons*. En este mismo sentido, Marks defiende que "cualquier tipo de acompañamiento era aceptable"⁹⁰. Sin embargo, recordemos que un jovencísimo Gershwin había sido despedido por que la música que interpretaba "dañaba" los oídos de los espectadores. Así, aunque en este primer periodo no parece existir ninguna limitación musical, no es menos cierto que algunos tipos de música, cercanos al jazz (y por lo tanto alejado de las canciones populares) no son demasiado bien recibidos.

Por otra parte, a partir de 1911 las productoras cinematográficas comienzan a vislumbrar el gran mercado potencial en el que puede convertirse el cine y encaminan sus esfuerzos hacia un control cada vez más exhaustivo de su producto. Así, hacia 1915 se comenzarán a abrir unas nuevas salas más lujosas que ofrecerán un entretenimiento más espectacular y refinado a cambio de una entrada bastante más cara. De esta forma, el cine se convierte en una industria próspera y comienza a anhelar un estatus artístico para el cual ya no vale cualquier música. Las productoras, la prensa especializada (nacida en 1911) y también ciertos moralistas, iniciarán una feroz campaña propagandística para imponer un tipo de proyección, adecuado a sus criterios estéticos y morales, en los cuales la música tendrá una función mucho más precisa y también más secundaria. Este proceso, ya es reconocible durante los últimos años de los

⁹⁰ MARKS, Martin Miller: *Music and the Silent Film. Context & Cases Studies 1895-1924*. Oxford University Press. Nueva York, 1997. Pág. 27.

nickelodeons, en los que podemos apreciar un tipo de una exhibición más o menos estandarizada.

Así, la música cinematográfica comenzó a gestarse en los *nickelodeons*, bajo la influencia de todas estas variadas manifestaciones musicales. De esta forma, las hipótesis manejadas por teóricos como Martin Marks, quien defiende que "el melodrama del siglo XIX (...) es comúnmente considerado el antecedente histórico más directo de la música cinematográfica"⁹¹, nos parecen demasiado reduccionistas e inexactas⁹². Igualmente, otros teóricos, como María de Arcos, afirman que la música cinematográfica procede de "la música clásica del siglo XIX, especialmente la que se entendía por ligera" y también de "la música programática y todo el material operístico"⁹³. Como acabamos de demostrar, esta hipótesis tampoco refleja toda la riqueza musical propia de la época, en la cual las canciones populares norteamericanas, y no la herencia europea, eran el elemento predominante.

En este sentido, si considerásemos que la música cinematográfica proviene verdaderamente del melodrama, las interpretaciones musicales de los Marx estarían completamente desconectadas de la práctica habitual en las proyecciones fílmicas de su tiempo. Pero, si por el contrario, admitimos la realidad musical de los *nickelodeons* (en los cuales trabajaron Chico y Harpo), descrita por Rick Altman, los Marx no hacen sino continuar una tradición musical cuyas raíces provienen de los espectáculos de *vaudeville*, así como de la vigencia (artística y económica) de las canciones populares. Es más, tal y como estudiaremos cuando analicemos sus películas, muchas de las prácticas musicales de los Marx se revelan como dignas herederas del paisaje sonoro nacido en los *nickelodeons*.

5.4.- Música *Ballyhoo*

Uno de los elementos sonoros más característicos de los cines nickelodeon es la llamada música *ballyhoo*, una música que ha sido ignorada, de forma sistemática, en los libros de música de cine. Aunque se trata de un fenómeno extremadamente variado y rico, podemos asignar el término *ballyhoo* a cualquier tipo de música (en vivo o incluso grabada) que se escucha desde las afueras de los cines cuyo propósito consistía en captar la atención de los espectadores potenciales. Estas músicas partían de la tradición norteamericana de

⁹¹ ARCOS, María de: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2006. Pág. 30.

⁹² *Ídem*. Pág. 30.

⁹³ *Ibidem*. Pág. 31.

utilizar bandas de metales para publicitar cualquier evento mediante ruidosas fanfarrias⁹⁴.

No sabemos hasta qué punto esta música cumplía su objetivo pero estamos completamente convencidos de que no pasaba desapercibida. De hecho, en Filadelfia se produjo una batalla campal cuando en la temporada 1906-1907 la abrieron, en la misma calle y de forma simultánea, seis o siete cines con sus correspondientes ruidosas fanfarrias. Así, los comerciantes de esa zona presentaron numerosas reclamaciones porque habían tenido que cerrar sus negocios⁹⁵. Además, las quejas también llegaron desde algunos sectores moralistas que consideraban el ruido de los gramófonos de la *ballyhoo* como algo escandaloso, e incluso algunas ciudades acabaron prohibiéndolos⁹⁶.

Una de las formas de *ballyhoo* más extendidas era la reproducción de discos a través de unos gramófonos cuyos pabellones estaban situados en el exterior de las salas. Estos aparatos repetían una y otra vez la misma música para desesperación de los transeúntes ocasionales. Sin embargo, la forma más funcional de *ballyhoo* parece haber sido la relativa a los instrumentos automáticos. Estos instrumentos podían 'tocar' durante mucho tiempo, sin ningún tipo de supervisión, aunque sufrían el hándicap de ser demasiado caros para las salas más pequeñas.

Pero el hecho más llamativo es que las músicas *ballyhoo* seguían sonando en el exterior del cine durante las proyecciones, y lo hacían con tanta potencia que también se podía escuchar en el interior de la sala. Así, esa ruidosa música se acoplaba, de alguna forma, a las imágenes, convirtiéndose en su banda sonora⁹⁷. De esta forma, los espectadores no habrían encontrado nada extraño en la superposición de diferentes elementos sonoros sobre cualquier tipo de imágenes. Por muy sorprendente que nos parezca, los fonógrafos de la *ballyhoo* sólo se

⁹⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 126.

⁹⁵ "Crusade Against Picture Show" *Variety*, 26 de octubre de 1907. Pág. 7. Citado en ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 128.

⁹⁶ "Nickel Theatres Crime Breeders", *Chicago Tribune*, 13 de abril de 1907. Pág. 3. Citado en ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 130.

⁹⁷ BEYNON, George: "The evolution of Picture Music" en *Musical Presentation of Moving Pictures*. Schirmer. Nueva York, 1921. Págs. 3 y 4. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 197.

detenían cuando se representaban las canciones ilustradas, y no cuando se proyectaba cine⁹⁸.

Unos años más tarde, a partir de 1911, el acompañamiento fílmico se convirtió en la norma habitual durante la que hemos denominado segunda etapa de los *nickelodeons*. En esta nueva fase, se instalaron pianos en el interior de las salas y estos instrumentos se adueñaron del paisaje sonoro, por lo que la música *ballyhoo* fue desapareciendo de manera progresiva. Sin embargo, su presencia seguía siendo requerida y algunos propietarios llegaron a contratar a percusionistas para que acompañasen las películas desde la sala, permitiendo que el sonido se escuchase también desde el exterior⁹⁹.

En este sentido, la música *ballyhoo* nos muestra cómo una música no pensada inicialmente para acompañar las imágenes se acabó integrando en el discurso fílmico. La música no pretendía acompañar el film ni la película tenía una finalidad publicitaria, pero resultaba imposible separar lo visual de lo sonoro en la sala y los dos medios acabaron integrándose. Salvando las distancias, en la actualidad podemos encontrar una práctica musical equivalente cuando en salas de baile o disco bares se escucha una música excesivamente amplificada mientras que en algunas pantallas o monitores se proyectan una imágenes sin sonido alusivas a otros contenidos. Evidentemente, no existe una sincronía entre ambos medios pero cada de ellos tiene una función determinada que se integran, de una forma aleatoria, en una experiencia dual imposible de planificar.

En cualquier caso, Rick Altman no duda sobre la importancia que tuvo esta música *ballyhoo* para la configuración de la música cinematográfica. De hecho, Altman considera que la "prevalencia de la música *ballyhoo* durante los primeros años del *nickelodeon* proporciona la clave para comprender el sonido fílmico contemporáneo"¹⁰⁰.

⁹⁸ GARDETTE, L. "Conducting the Nickelodeon Program" en *Nickelodeon*, marzo de 1909. Pág. 79. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 130.

⁹⁹ SINN: "Music for the Picture" *Moving Picture World*. 20 de diciembre de 1913. Pág. 1396 Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 131.

¹⁰⁰ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 130.

5.5.- Efectos de sonido y voces detrás de la pantalla

Hoy en día se cree que la música representa más cosas y eventos que emociones.

Horace M. Kallen¹⁰¹

Los efectos de sonido encontraron al cine en el *vaudeville* y siguieron con él durante la etapa del *nickelodeon*. La gran importancia de los efectos sonoros, dentro de las prácticas de exhibición, queda de manifiesto, por ejemplo, cuando comprobamos cómo el piano adquiere funciones propias de los instrumentos de percusión (en lugar de su habitual cometido más melódico) para conseguir puntuar sonoramente las acciones de las películas¹⁰².

En esos años, no parece existir demasiada diferencia entre música y efecto de sonido y muchos films se diseñan para explotar al máximo unos efectos sonoros que son utilizados también para la construcción, y diferenciación, de los espacios narrativos¹⁰³. Así, a partir de 1908 los espectadores tendrán que aprender a ser también oyentes, porque lo sonoro y los efectos musicales estaban cambiando los métodos de procesar la información¹⁰⁴.

Por otra parte, los avances tecnológicos (en lo referente a la grabación, reproducción y sincronización mecánica del sonido) garantizaban un repertorio siempre renovado y sorprendente. En muchos casos, los efectos de sonido se completaban con las voces de unos actores que, desde detrás de la pantalla de proyección, pronunciaban los diálogos de los personajes de la película de una forma más o menos sincronizada. Siguiendo los pasos de los grandes espectáculos itinerantes que habían nacido en el *vaudeville* (como los de Lyman H. Howe), así como las experiencias de Charles E. Blaney y Georges Kleine, entre otros, a partir de 1908 las voces detrás de la pantalla se produjeron según un criterio industrial. Así, Adolph Zukor creó la *Humanovo Producing Co.* que llegó a tener hasta 22 compañías itinerantes que representaban lo sonoro desde detrás de la pantalla.¹⁰⁵

¹⁰¹ KALLEN, Horace M.: "The Dramatic Picture versus the Pictorial Drama: A Study of the Influences of the cinematograph on the Stage". Harvard Monthly. Marzo de 1910. Pág. 29. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 217.

¹⁰² "Exhibitions with Sense" Views and Films Index. 4 de enero de 1908. Pág. 11. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 209.

¹⁰³ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 209.

¹⁰⁴ *ídem*. Pág. 216.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Págs. 166-173.

Al margen de estas compañías itinerantes, cuya gran calidad estaba sólo al alcance económico de ciertas salas, o de los cada vez más perfeccionados y costosos sistemas de sincronización, la mayoría de los *nickelodeons* contaban con un percusionista encargado de proporcionar una puntuación sonora y descriptiva a los films¹⁰⁶. En este sentido, mientras que la función de estos músicos se asemejaba más a la de sus homólogos del *vaudeville*, Lyman H. Howe se especializó en encontrar el sonido exacto para cada manifestación sonora visual, orientándose de una forma casi obsesiva, hacia la utilización del sonido con un sentido realista¹⁰⁷. Lyman H. Howe consideraba que el éxito de una película residía en su valor artístico y que éste sólo podía conseguirse mediante un correcto planteamiento de todo lo sonoro. Además, Howe parece criticar veladamente los efectos sonoros conseguidos mediante instrumentos de percusión porque no son "naturales", y no se corresponden directamente con su fuente sonora, una peculiaridad que no representaba ningún problema en el *vaudeville*. Mientras que en el *vaudeville*, y en muchas salas *nickelodeon*, un movimiento visual se podía representar mediante un oportuno y sincrónico golpe de platillos, en una película sobre 'ostras' es necesario mostrar el sonido exacto que producen estos moluscos al caer en la cesta mediante su oportuna grabación. No sería válido, pues, representar ese sonido mediante alguna argucia instrumental. Según la opinión de Howe, sin esta técnica realista el film estaría muerto. En este sentido, si el espectáculo funcionaba correctamente, los espectadores experimentaban esos sonidos 'reales' como si fueran una auténtica experiencia física¹⁰⁸.

Las conclusiones de Howe revelan la existencia de una confrontación entre dos estéticas sonoras, diametralmente opuestas, que se corresponden con dos formas diferentes de entender el lenguaje cinematográfico. Así, la música *ballyhoo*, propia de la primera etapa del *nickelodeon*, representa a un cine de atracciones construido a partir de los espectáculos *vaudeville*, del cual se muestra como un heredero natural. Por otra parte, el cuidadoso realismo sonoro de Howe constata las aspiraciones artísticas del cine, vehiculadas a través de una representación realista. Esta confrontación no se resolverá hasta muchos años después, con la consolidación del cine sonoro. En este sentido, tal y como

¹⁰⁶ *Ibidem*. Págs. 153-54.

¹⁰⁷ SMITH, Frederick James: "The Evolution of the Motion Picture: XI –The Traveling Exhibitor –An interview with Lyman H. Howe of Wildes-Barre, PA" *New York Dramatic Mirror*. 24 de septiembre de 1913. Pág. 41. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 148.

¹⁰⁸ SMITH, Frederick James: "The Evolution of the Motion Picture: XI –The Traveling Exhibitor –An interview with Lyman H. Howe of Wildes-Barre, PA" *New York Dramatic Mirror*. 24 de septiembre de 1913. Pág. 41. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 152.

estudiaremos más adelante, el cine de los hermanos Marx (y especialmente las películas producidas por la Metro Goldwyn Mayer) todavía mostrarán este conflicto, enfrentando un lenguaje filmico realista, impuesto por la productora, con una estética visual y sonora, representada por los Marx, propia del cine de atracciones y de su lenguaje 'no-realista'.

En cualquier caso, las ideas sobre el realismo sonoro acabarían imponiéndose. Howe había llegado a las salas *nickelodeon* con un reconocimiento unánime conseguido con sus actuaciones en escenarios tan importantes como la Grand Opera House de Detroit y otros teatros igual de selectos. Además, la prensa especializada tuvo un papel decisivo en el triunfo de este realismo. No sólo difundió las ideas de Howe, sino que también realizó una fuerte y prolongada campaña exigiendo un mayor detallismo sonoro, y advirtiendo de los peligros de cualquier práctica sonora no realista. La publicación *Moving Picture World* exigía, por ejemplo, la diferenciación del sonido de los cascos de los caballos al trote en función de la superficie que éstos pisaban¹⁰⁹. Así, la prensa hablaba muy bien de Lyman H. Howe, considerándolo como el modelo a seguir en lo referente al tratamiento de los efectos sonoros, y citándolo siempre que existía una controversia al respecto¹¹⁰. En este sentido, las películas sonorizadas por Lyman adquirirían la consideración de "vivas, reales y entretenidas"¹¹¹.

Las fechas de publicación de los artículos que estamos citando, entre 1909 y 1913, coinciden con la segunda época del *nickelodeon* que hemos descrito previamente y confirman la dirección hacia la cual se encaminaba el cine. Ya incluso a partir de 1907, el año en el que Harpo y Chico tocaron en salas *nickelodeon*, los exhibidores exigían el uso regular de efectos sonoros, aunque todavía con una consideración no realista, por lo que en esos años hubo una gran demanda de percusionistas, que se convirtieron en el centro de atención de las proyecciones. En muchos casos, en lugar de intentar pasar desapercibidos durante la proyección estos músicos se hacían notar, saturando las películas de efectos, buscando dobles sentidos humorísticos e interactuando con la complicidad del público. A pesar de todo, la prensa especializada los criticó duramente al considerar que distraían la

¹⁰⁹ "Sound Effects: Good, Bad, and Indifferent". *Moving Picture World*. 2 de octubre de 1909. Pág. 441. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 150.

¹¹⁰ MARTIN, Clyde: *Working the Sound Effects*. *Moving Picture World*. 2 de septiembre de 1911. Pág. 873. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 150.

¹¹¹ "Lessons from Lyman Howe". *Motography*. Julio 1911. Págs. 4-5. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 150.

atención de la película, porque los espectadores no percibían los efectos sonoros, sino la presencia del percusionista¹¹².

En cualquier caso, si a los espectadores no parecía molestarle demasiado la ruidosa música *ballyhoo* mucho menos debería incomodarles un percusionista que realizase su trabajo desde el interior de la sala. En este sentido, la crítica periodística que hemos comentado se basaba en la consideración del cine como una categoría artística superior a cualquier manifestación musical. Una consideración que sólo se impondría muchos años después. Así, tanto los efectos sonoros desmedidos como la música *ballyhoo* son unos claros exponentes de un cine de atracciones, donde lo fundamental no es asistir a una ceremonia artística contemplada con un riguroso silencio, sino disfrutar del espectáculo e incluso participar de esa energía. Y ¿acaso no es esto lo que hace Harpo en *A Night at the Opera* cuando subvierte la elitista representación operística del *Il Trovatore*, transformando el escenario en un espectáculo de atracciones?

Sin embargo, no sólo podemos encontrar música *ballyhoo* y efectos de sonido, más o menos realistas, en los *nickelodeons*. La verdadera atracción musical residía en las llamadas canciones ilustradas.

5.6.-Canciones ilustradas

A pesar de su corta existencia, las canciones ilustradas ejercieron una importante influencia, frecuentemente ignorada, en la práctica cinematográfica.

Rick Altman¹¹³

Las canciones ilustradas, nacidas en el *vaudeville*, fueron adoptadas por los salas *nickelodeon*, convirtiéndose en la atracción preferida de los espectadores, incluso por encima del propio cine. En 1909 la prensa estimaba que estas canciones se representaban en, al menos, 10.000 teatros del todo el país¹¹⁴. La gran importancia que tuvieron estos números se refleja en el hecho de que los pianistas de estas salas no eran contratados para tocar durante las proyecciones, sino para acompañar a los intérpretes de las canciones ilustradas¹¹⁵.

¹¹² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 155.

¹¹³ *ídem*. Pág. 191.

¹¹⁴ "Song Slide Departament" Film Index. 18 de diciembre de 1909. Pág. 18. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 186.

¹¹⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 194.

Vaudeville vs. nickelodeon

Los propietarios de los *nickelodeons* comprendieron rápidamente que las canciones ilustradas eran un producto muy adecuado y llamativo para sus salas y las programaron, alternándolas con las proyecciones, mientras el proyccionista cambiaba las bobinas de los films¹¹⁶. Así, las canciones ilustradas triunfaron también en el *nickelodeon*, sentando las bases de una forma de acompañamiento fílmico propia de la fase inicial de estas primeras salas de proyección.

Las empresas editoriales explotaron todo el potencial económico de las canciones ilustradas. Fomentar la creación de unas diapositivas para una determinada canción implicaba multiplicar las ventas de su partitura, que incluso se podía adquirir en la misma sala de proyección¹¹⁷.

De esta forma, además de ser muy apreciadas, las canciones ilustradas también resultaban muy rentables y su presentación fue haciéndose cada vez más atractiva. Los cantantes llegaron incluso a disfrazarse, según el contenido de la canción, o se escondían detrás de la pantalla, mientras que las salas se adornaban con decorados temáticos alusivos.

Los intérpretes

La calidad de los intérpretes de canciones ilustradas era muy desigual y estaba directamente relacionada con el potencial económico de la sala. Mientras que en el *vaudeville* los cantantes eran siempre itinerantes y llevaban consigo sus propias diapositivas, en los *nickelodeons* estos intérpretes se establecían en determinadas salas. Además, en muchas ocasiones eran los propios pianistas quienes cantaban sobre las diapositivas alquiladas para esa semana. Así, en una reseña del *St. Louis Times* del 22 de septiembre de 1909, podemos constatar la presencia, en algunas de las salas, de los que suponemos eran cantantes profesionales. Sus tesituras vocales estaban definidas, utilizando la nomenclatura propia de la música culta, como *contralto*, *tenor* o *barítono*¹¹⁸. Este hecho nos sugiere no sólo una mejor calidad vocal de los intérpretes, sino también que el mundo de las canciones

¹¹⁶ Cartel anunciador que se proyectaba regularmente en un *nickelodeon*. HULFISH, David S.: *Cyclopedia of Motion Picture Work*. Vol. 2. American School of Correspondence. Chicago, 1911. Págs. 207-208 Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 185.

¹¹⁷ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 183.

¹¹⁸ *St. Louis Times*. 22 de septiembre de 1909. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 186-187.

ilustradas era una opción profesional muy válida para los cantantes formados en el repertorio operístico, tal y como Rick Altman defiende¹¹⁹.

Un antiguo empleado de la publicación *Moving Picture World* nos confirma esta hipótesis, refiriéndonos que las canciones ilustradas no sólo podían ser interpretadas por los propios pianistas de la sala, sino también por cantantes profesionales¹²⁰.

De esta forma, en los *nickelodeons* podíamos encontrar desde pianistas *amateurs* que cantaban a su manera por muy poco dinero, hasta cantantes provenientes del mundo de la ópera (que suponemos interpretarían las canciones con una técnica más depurada y una afinación más precisa) en aquellas salas con más recursos económicos. En cualquier caso, lo que sí que resulta evidente es que estos intérpretes vocales no cantaban ópera. O al menos eso es lo que podemos apreciar, en este caso, viendo la relación de obras interpretadas por esos cantantes, citadas en el *St. Louis Times* en 1909¹²¹.

De esta forma, en torno a 1909 no parecía existir ningún tipo de prejuicio cultural que impidiese a los cantantes formados en el mundo operístico interpretar canciones populares en los cines *nickelodeon*. Aunque esta situación cambió por completo con la consolidación del cine sonoro, no deja de ser significativo que en una de las películas de los hermanos Marx, *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935), Allan Jones interprete el papel de un tenor que no sólo canta ópera, sino que también entona canciones populares muy de moda en esos años como *Alone* (escrita por Nacio Herb Brown y Arthur Freed) o *Così, cosa* (compuesta por Bronislay Kaper y Walter Jurmann). En este sentido, los Marx nos devuelven a una práctica musical proveniente del pasado, a un eclecticismo cultural que en 1935, debido a la consolidación del cine sonoro, era más un recuerdo del pasado que una realidad tangible.

Censura y decadencia

Con la nueva década todo empezó a cambiar muy rápidamente. En algunas ciudades como Chicago las canciones ilustradas se prohibieron en 1910 al ser

¹¹⁹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 188-189.

¹²⁰ MARION, Harry S.: "Illustrated Songs" en *Moving Picture World*. 26 de marzo de 1927. Pág. 332. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 188.

¹²¹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 186-188.

consideradas como algo "insinuantes"¹²². Ese mismo año, también desaparecieron de los teatros de *vaudeville*, unos teatros que se consagraron por entero a las proyecciones cinematográficas o que cerraron sus puertas definitivamente. Tres años después, en 1913, cesó la producción de diapositivas y en unos meses las canciones ilustradas acabaron desapareciendo definitivamente de los *nickelodeons*.

Pero ¿por qué desaparecieron las canciones ilustradas si eran uno de los números preferidos por el público y un próspero negocio para las editoriales de música? La respuesta a esta pregunta nos revela, de nuevo, la existencia de una confrontación entre dos formas opuestas de entender las proyecciones cinematográficas. Una confrontación en la que cada una de las partes implicadas defendía su parcela de negociación o su forma de entender el comportamiento moral. Así, tanto las productoras cinematográficas, como los moralistas, la prensa especializada cinematográfica (nacida en 1911) y el auge del fonógrafo contribuyeron a la desaparición de las canciones ilustradas.

Así, las productoras comprendieron que sólo podrían obtener los máximos beneficios posibles si controlaban también el proceso de exhibición. Durante la primera etapa de los *nickelodeons*, tal y como hemos descrito, las condiciones de proyección eran tan variadas que una misma película podía fracasar o triunfar dependiendo de su presentación sonora. En este sentido, las productoras y la prensa especializada iniciaron una campaña para implantar su modelo de exhibición, eliminando todos los contenidos accesorios. Por otra parte, ciertas corrientes moralistas emprendieron una cruzada contra los contenidos 'inmorales', según ellos, de muchas de las letras de las canciones ilustradas y contra el comportamiento del público que cantaba esos estribillos indecentes a pleno pulmón.

Por otra parte, según defiende Rick Altman, el principal factor de esta desaparición fue el extraordinario auge del fonógrafo que en 1910 se convirtió en el 'instrumento' preferido por los americanos, incluso por encima del piano. Así, la venta de grabaciones fonográficas acabaría reemplazando al negocio de venta de partitura¹²³. Sólo en 1914, por ejemplo, se vendieron 31 millones de discos.

Otro agente, no menos importante, responsable de la desaparición de las canciones ilustradas fue el hecho de que la mayoría de las salas *nickelodeon*

¹²² En ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 190. En esta misma fuente se puede encontrar una relación de las canciones prohibidas en Chicago en el año 1910.

¹²³ *idem*. Pág. 191.

adquirieron un segundo proyector para evitar así la interrupción de las películas durante el necesario cambio de las bobinas. De esta forma, las películas pudieron aumentar su duración y ser proyectadas de una forma ininterrumpida, lo cual que fomentaba también la prevalencia de un sentido narrativo cada vez más elaborado. De esta forma, la ausencia de intermedios hizo imposible la presentación de las canciones ilustradas, una presentación que no reportaba ningún tipo de beneficio a las productoras.

La influencia cinematográfica

Antes de continuar con nuestra investigación queremos incidir en la gran importancia que tuvieron las canciones ilustradas en el nacimiento de la música cinematográfica, así como en el primer cine de los hermanos Marx.

Ya hemos comentado que estas canciones fueron determinantes para establecer ciertos códigos expresivos y de significación en el lenguaje visual. Así, las letras de las canciones conectaban narrativamente las imágenes proyectadas y enseñaban a los espectadores una lógica visual y sonora que en muy pocos años sería adoptada por el cine¹²⁴. Veamos un ejemplo de ello. Si uno de los versos de la canción decía, con un sentido amoroso figurado, “*My honey lamb*” (“mi dulce corderito”) la diapositiva correspondiente podía mostrar perfectamente un rebaño de ovejas¹²⁵. En este sentido, la imagen de los corderos se asocia a un significado amoroso preciso que se traslada, de manera simbólica, a otras canciones en las cuales el texto no alude, en ningún caso, a estos animales. Así, estas correspondencias se ampliaban cada vez más hasta crear toda una red de significados que seguiría actuando mucho tiempo después de la desaparición de las canciones ilustradas y que conformaría la base de la primera música cinematográfica. Así, no es casual que la obertura de *The Jazz Singer* comience con la canción popular *The Sidewalks of New York* mientras vemos en la pantalla unas imágenes del Bowery.

De esta forma, los músicos de los *nickelodeons* debían de aprender cada semana nuevas canciones de moda para interpretarlas con las diapositivas alquiladas para esos días¹²⁶. Teniendo en cuenta las sesiones continuas de los *nickelodeons*, podemos afirmar que cada canción se interpretaba no menos de veinte veces al

¹²⁴ *Ibidem*. Pág. 192.

¹²⁵ Altman se refiere a las diapositivas creadas por Leo Feist en 1913 para la canción “*My Lovin’ Melody Man*”. ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 192.

¹²⁶ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 191.

día. Lo cual significa que en unos años, un pianista que trabajase en estas salas dominaba un repertorio muy extenso, basado en la música popular en los grandes éxitos de su época. Así, cuando las canciones ilustradas desaparecieron en 1913 los pianistas habían adquirido un gran repertorio musical de canciones que seguirían utilizando instrumentalmente, sin la parte vocal, para los acompañamientos de las películas. Es así, precisamente, como se presenta *The Sidewalks of New York* en *The Jazz Singer*. En este sentido, una música popular que no había sido pensada para el cine se integró en él de una forma muy natural por cuanto conservaba unas prácticas y unos códigos narrativos creados durante los años de *nickelodeon* a partir de un sustrato musical proveniente en gran parte del *vaudeville*.

Es en este momento, cuando podemos responder a una de las preguntas que formulábamos al comienzo de este capítulo dedicado a la música del cine mudo. Cuando Harpo (o también Chico), desempeñando su trabajo como pianista de *nickelodeon*, interpretaba dos canciones populares durante la proyección de los films, no hacía sino respetar una práctica musical habitual en esos años. Una práctica que respetaba un lenguaje expresivo que, al margen de la mayor o menor coincidencia con la narración fílmica, los espectadores comprendían a la perfección. Lo extraño hubiese sido que Harpo, o cualquier otro pianista, utilizase músicas provenientes de la tradición europea para acompañar esas películas. En 1907 esa música era casi inexistente en los *nickelodeons*, de la misma forma que era desconocida para la gran mayoría de jóvenes de todo el país que, sin embargo, coreaban alegremente los éxitos de cada temporada en los *nickelodeons*.

Por otra parte, la influencia de las canciones ilustradas también resulta evidente en lo relativo a la jerarquización de los elementos visuales. Es decir, el contenido textual de la música dirigía la atención de los espectadores hacia aquella porción de la pantalla en la que se presentaban esos mismos elementos de forma visual¹²⁷. Volviendo al ejemplo anterior, un cordero situado en un extremo de la pantalla, pasaría a ocupar una posición 'central' en la percepción visual del público si la canción interpretada fuese "*My Honey Lamb*". Así, si la letra mencionaba a uno de estos animales, los espectadores lo buscarían en la imagen proyectada simultáneamente. De esta forma, se podían enfatizar ciertos elementos visuales que, de otra manera, se habrían quedado en un segundo plano.

Por último, las canciones populares no se limitaban a las salas cinematográficas, sino que sonaban por todas partes, tal y como hemos constatado en el capítulo

¹²⁷ Elaborado a partir de HARRIS, Charles, K.: "Song Slide the Little Father of Photodrama" *Moving Picture World*. 10 de marzo de 1917. Pág. 1520. ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 192.

anterior, dedicado al *vaudeville*. En este sentido, el creciente número de films contruidos a partir de estas canciones de éxito contribuyó también a su hegemonía sobre otras opciones musicales. De forma equivalente a como Lyman H. Howe y sus efectos de sonido se encontraron con el cine, ahora las canciones ilustradas acabaron funcionando como la banda sonora de esos filmes, pensados a partir de ellas.

En cualquier caso, resulta sorprendente que las canciones ilustradas, que influyeron de forma decisiva en el posterior desarrollo de la música cinematográfica y del lenguaje audiovisual, hayan sido sistemáticamente ignoradas en la gran mayoría de los estudios sobre los orígenes de la música del cine. Pensamos que ello se debe a unos prejuicios culturales y etnocéntricos que reivindicaban un origen cultural 'elitista' para aquellas manifestaciones que, con el tiempo, han acabado adquiriendo la consideración de obras artísticas. El cine no pudo escapar de esta tendencia y, durante muchos años, se ha intentado justificar el nacimiento de la música cinematográfica a partir de la tradición clásica y del melodrama europeo.

En este sentido, el cine de los hermanos Marx, tal y como estudiaremos en su momento, está claramente influenciado por la práctica musical de las canciones ilustradas. Así, las músicas que Chico elegirá para sus números pianísticos en sus películas guardarán una estrecha relación con la propia narración fílmica, de forma equivalente a los acompañamientos musicales propios de los cines *nickelodeon* en los cuales trabajó durante un tiempo.

Sin embargo, en los últimos años de existencia de las salas *nickelodeon* se acabaría imponiendo un acompañamiento musical mucho más cercano a la representación realista a la que aspiraba el cine y en el cual las canciones ilustradas acabarían perdiendo su importancia expresiva. Veamos cómo era ese nuevo tipo de acompañamiento.

5.6.- El acompañamiento musical en el *nickelodeon*

Las opiniones sobre el primer cine sonoro han estado dominadas por clichés, recuerdos sin verificar y extrapolaciones sin ninguna base.

Rick Altman¹²⁸

Mientras que los primeros años de la era del *nickelodeon* estuvieron caracterizados por una práctica musical muy variada, definida por Altman como "caótica", la segunda etapa se orientó, debido a las presiones de la industria y de la prensa especializada, hacia la llamada estandarización sonora. No fue un cambio demandado por las audiencias, sino que se trató de una imposición fomentada por la búsqueda de una mayor explotación comercial cinematográfica. En este sentido, se produjo un conflicto entre las preferencias musicales del público y la normalización sonora impuesta por las productoras. Este conflicto estructural nos recuerda al descrito por Lawrence Kramer cuando defiende que los empresarios arrebataron la ópera al pueblo y con ello le privó también su energía vital. Hablaremos de las teorías de Kramer y de este conflicto social, en el cual se estaba decidiendo el futuro del cine y de la música cinematográfica¹²⁹, cuando abordemos el estudio de la película de los Marx *A Night at the Opera*.

Aunque resulta imposible concretar todas las variantes de acompañamiento musical de las proyecciones cinematográficas, ni tampoco es este el propósito de nuestro trabajo, queremos sintetizar algunas de las más representativas, especialmente aquellas que pueden haber influido en el cine de los hermanos Marx. A grandes rasgos, una película podía ser acompañada no sólo por una parte musical interpretada por uno o varios instrumentos (o reproducida por un gramófono), sino también por toda una batería de efectos sonoros. Estos efectos eran producidos por un equipo de profesionales desde detrás de la pantalla, por un percusionista situado al lado del escenario, o incluso por un narrador que asumía la función de explicar el contenido narrativo de la película para aquellos espectadores que todavía no conseguían descifrar el nuevo lenguaje audiovisual.

La transformación más drástica que se produjo durante la era del *nickelodeon*, en lo referente al acompañamiento musical, fue el cambio en la consideración del papel que debía de jugar lo sonoro dentro del film. Mientras que en las diferentes etapas anteriores la música se utilizaba, predominantemente, de una forma discontinua para marcar la puntuación sonora, de forma análoga al

¹²⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 181.

¹²⁹ *idem*. Pág. 182.

catching the fall del *vaudeville*, a partir de 1911 la música se va a centrar en la búsqueda de una continuidad melódica que describa el contenido emocional de la narrativa fílmica. Así, la introducción del repertorio clásico procedente de Europa, pero sólo a partir de 1915, contribuirá a esta nueva consideración musical¹³⁰.

Este cambio en el paradigma sonoro quedará reflejado también en la propia denominación de la considerada *cue music*. Si bien, en un principio, este término se aplicaba sólo al uso de la música como efecto sonoro, a partir de 1911 designará, casi en exclusiva, a la llamada 'música de acompañamiento'¹³¹. Veamos con más detalles estas diferencias.

El acompañamiento musical en el primer *nickelodeon*

Los acompañamientos musicales del primer *nickelodeon* estaban, como ya hemos mencionado, muy influenciados por el repertorio de canciones populares que los pianistas de esas salas aprendían mientras acompañaban las proyecciones de diapositivas¹³². Los espectadores conocían muy bien estas músicas y cantaban los estribillos alentados por el pianista o el cantante. Esta familiaridad del público con las letras de las canciones permitió que los músicos las utilizaran también con un sentido satírico o burlesco que incorporaba nuevas lecturas posibles a la narrativa propia de las imágenes. Así, las canciones no se elegían por sus características musicales o emocionales, sino por lo apropiado de su letra para establecer comentarios irónicos con las imágenes de las películas¹³³.

De esta forma, un drama podía ser interrumpido por una canción cuyo título ironizaba sobre la situación narrativa descrita, o un músico podía interpretar alegremente la canción *Yankee Doodle* en un contexto dramático shakesperiano¹³⁴, provocando así una superposición cultural con elementos aparentemente irreconciliables entre sí. Lo burlesco creaba un nexo, una complicidad, entre los músicos y una audiencia que disfrutaba con cada nuevo guiño, con cada nuevo juego irónico que descubría¹³⁵.

Pero, si bien este procedimiento funcionaba muy bien para las comedias, podía resultar, por el contrario, inadecuado para ciertos espectadores (así como para la

¹³⁰ *Ibidem*. Pág. 204.

¹³¹ *Ibidem*. Pág. 220.

¹³² *Ibidem*. Pág. 221.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*. Pág. 220. Altman nos propone numerosos ejemplos sobre este tema en *op. cit.* Págs. 220-226.

¹³⁵ *Ibidem*.

prensa especializada) que pretendían encontrar en el cine un sentido artístico y realista. Así, en lugar de constatar ese realismo, estos espectadores se quedaban atónitos ante lo que consideraban como una transgresión artística en toda regla¹³⁶. En cualquier caso, mediante estos juegos burlescos los pianistas se convertían en los protagonistas de las proyecciones, de forma similar a los percusionistas cuando se excedían alegremente en los efectos sonoros. El público se fijaba mucho más en ellos que en la línea argumental de la película, en detrimento del trabajo realizado por los autores del film¹³⁷.

A pesar de todo, no deberíamos devaluar este tipo de acompañamiento sólo porque nos distraiga de la narración fílmica. En primer lugar, parece evidente que el público se lo pasaba mucho mejor con estos juegos burlescos que contemplando la película en una actitud inmóvil, algo que no parecía ser muy frecuente en la época del *nickelodeon*. En segundo lugar, las críticas de la prensa especializada y de las productoras sobre las distracciones provocadas por el pianista no parecen afectar directamente a la recaudación. Si la audiencia reconocía, y se reconocía en, las canciones populares y disfrutaba con lo burlesco, parece lógico pensar en el éxito de esta propuesta. De hecho, algunos comentarios de la época inciden en que la práctica de utilizar canciones con un sentido burlesco era una estrategia encaminada a recaudar más dinero¹³⁸.

Si el cine se convirtió en una industria, es decir, en un negocio, y los ingresos proporcionan beneficios suficientes ¿por qué habría de importarles a las productoras lo que se hacía con sus películas en las salas? Sin embargo, les importaba, y mucho. En el fondo, lo que estaba en juego era otra cosa: el prestigio y la aspiración cultural. Las productoras querían controlar hasta el último detalle de sus productos, incluyendo las proyecciones, para que éste ofreciera una adecuada relación de calidad, tal vez con el único propósito de encontrar una cuota de mercado más amplia y con un mayor poder adquisitivo. De pronto, casi todas las prácticas musicales anteriores se empezaron a considerar como inadecuadas e irrespetuosas con el que sería llamado séptimo arte. Lo que estaba en juego era el futuro del cine. Cualquier opción de acompañamiento musical hubiese podido ser válida pero sólo una se adaptaba a esa nueva visión narrativa y artística¹³⁹.

Para el público, esta confrontación era una batalla perdida. La opción de la industria era muy clara y disponía de todos los medios necesarios para imponer

¹³⁶ *Ibidem.*, 2004. Pág. 226.

¹³⁷ *Ibidem.* Pág. 221.

¹³⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 222.

¹³⁹ *Ídem.* Pág. 226.

su criterio. Pero ¿qué pasaba con todos esos espectadores que disfrutaban del cine y de los juegos burlescos que les ofrecían los pianistas utilizando las melodías populares que tanto apreciaban? ¿Acaso sólo les quedaba resignarse, sentirse derrotados en la única parcela de poder a la que podían aspirar?

Las canciones populares, incluidas las que tocaban Harpo y Chico en los *nickelodeons*, desaparecerían del cine dramático en muy pocos años. La industria y la prensa especializada acabarían imponiendo sus métodos de exhibición. Aunque si bien es cierto que estas músicas también las podremos encontrar en posteriores películas (por ejemplo en *The Jazz Singer*), no lo es menos que se utilizarían en una versión instrumental y que en las nuevas salas cinematográficas los espectadores ya no podrían cantar los estribillos. Es, precisamente, por esto que cuando los hermanos Marx, veinte años después, interrumpen la representación operística de *Il Trovatore* con la canción *Take Me Out to the Ball Game* de Albert von Tilzer, consiguen recuperar una parte de la energía vital, una parte de los contenidos musicales populares que la industria hollywoodiense había arrebatado a los espectadores.

Los últimos años de los *nickelodeons*: *Playing the Picture*

A partir de 1911 ya no se concibe una película sin un acompañamiento musical preciso y la prensa especializada insiste, una y otra vez, en que una película proyectada sin música no es rentable¹⁴⁰. Así, los críticos se sorprenden cuando descubren una película proyectada en silencio, mientras que cinco años antes lo hubiesen encontrado como una situación habitual¹⁴¹.

Algunos investigadores actuales, como Martin Marks, intentan encontrar una justificación a esta nueva consideración musical del acompañamiento cinematográfico en la influencia ejercida por el cine europeo de la época. De esta forma, la música cinematográfica se estaría orientando hacia unas músicas específicas de alta calidad compositiva y dramática, escritas por compositores de renombre. Según Marks la partitura escrita por Saint-Saëns para *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le

¹⁴⁰ "Chicago Notes" *Moving Picture World*, 5 de febrero de 1910. Pág. 171. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 198.

¹⁴¹ MARTIN, Clyde: "Playing the Pictures". *Film Index*. 10 de diciembre de 1910. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 198.

Bargy, 1908)¹⁴² es el modelo a seguir y por ello es mencionada como ejemplo en los manuales norteamericanos¹⁴³.

La importancia de la música de Saint-Saëns, siempre según Marks, radicaba en su gran capacidad dramática y narrativa por cuanto ésta recurre constantemente a la modulación y a las transformaciones temáticas, elementos prácticamente inexistentes en las canciones de moda¹⁴⁴. Probablemente esas transformaciones musicales y esas modulaciones resultaban muy expresivas para el público europeo porque formaban parte de su cultura, pero no sabemos cómo fueron comprendidas, a nivel expresivo, por los espectadores norteamericanos, en comparación con las supuestamente banales canciones populares.

En este sentido, Rick Altman no parece estar muy de acuerdo con las opiniones de Marks por varios motivos. En primer lugar, no se puede trasladar un único ejemplo a todas las prácticas de exhibición de un país tan extenso como Estados Unidos. Por otra parte, la investigación de Marks parece más encaminada hacia la búsqueda de los antecedentes de la práctica musical de los últimos años del cine mudo que al descubrimiento de la situación real de los *nickelodeons*. Así, estaríamos ante otro de los mitos que se han tomado como dogma en la investigación de la música cinematográfica y del que hemos hablado al comienzo de este capítulo. La refutación más evidente de la débil argumentación de Marks nos la ofrece Rick Altman cuando afirma que, precisamente, *L'assassinat du Duc de Guise* nunca se proyectó en Estados Unidos con la música de Saint-Saëns, y que las indicaciones musicales del *Kinetogram* de Edison dejaron de utilizarse en menos un año¹⁴⁵.

La música clásica de tradición europea, pues, comenzará a llegar al cine norteamericano durante los últimos años del nickelodeon pero no prevalecerá hasta la época de los llamados *picture palace*. La segunda etapa del *nickelodeon*, a partir de 1911, estará caracterizada por la búsqueda de una mayor planificación musical con una finalidad narrativa, emocional y estructural, y de una adaptación precisa a cada secuencia, lejos de la práctica anterior basada en los juegos burlescos y en la puntuación sonora percusiva. Pero, en 1911 todavía no

¹⁴² "L'assassinat du duc de Guise" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0000637/> [Último acceso: 15/09/2011].

¹⁴³ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 204.

¹⁴⁴ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 204. Para un análisis detallado de la partitura de Saint-Saëns así ver: MARKS, Martin Miller: *Music and the Silent Film*. Context & Cases Studies 1895-1924. Oxford University Press. Nueva York, 1997. Págs. 50-61.

¹⁴⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 205.

podemos hablar de una estandarización musical, sino de nuevas aportaciones provenientes de diversos campos artísticos que propiciarán nuevas experiencias en el campo del acompañamiento musical cinematográfico¹⁴⁶.

En principio, en esas fechas no había ningún problema en seguir empleando las canciones populares, pero sí que era necesario utilizarlas de otra forma. Prescindir totalmente de ellas hubiese significado la pérdida de un lenguaje referencial que el público había aprendido durante los años del *nickelodeon*. Así, las canciones podían interpretarse de forma instrumental porque el público seguía reconociéndolas y recordaba su letra o su título, lo que le permitía establecer el significado expresivo. Es esto, precisamente, lo que sucede al comienzo de *The Jazz Singer* cuando escuchamos una versión orquestal de *The Sidewalks of New York*. A pesar de todo, en las nuevas prácticas de proyección ya no quedaría espacio para las canciones ilustradas que desaparecerían de los *nickelodeons* en el año 1913.

Por otra parte, el piano se convirtió en el instrumento por excelencia de los *nickelodeons*, al menos hasta el auge del gramófono. Este instrumento era un símbolo cultural de la clase media y una aspiración de las clases más humildes. Recordemos que los Marx habían conseguido comprar un piano de segunda mano y, a pesar de ello, sólo podían pagar las clases a Chico. En esta época había tanto trabajo en los *nickelodeons* que llegaron a contratar, incluso, a pianistas de los más diversos estratos sociales y artísticos. Algunos de ellos procedían del melodrama teatral, o del *vaudeville*, mientras que otros habían tenido una formación clásica. Pero también quedaba espacio para los músicos autodidactas que apenas sabían tocar dos canciones como es el caso de Harpo Marx. Así, todas estas experiencias eran posibles en los *nickelodeons* y mediante su interacción se llegaría hasta una práctica común, conocida como estandarización, de la que hablaremos más adelante.

Los acompañamientos musicales propios de la segunda etapa de los *nickelodeons* atravesaron por distintas fases, con diferentes velocidades de integración. En un primer momento, la prensa especializada parece conformarse con la continuidad musical del acompañamiento, algo que se considera la norma pero que no lo era en absoluto. Así, se intenta que la música sea constante durante toda la proyección, aunque no parece importar demasiado la adecuación expresiva con las imágenes¹⁴⁷.

Si aplicamos esta consideración a la música que tocó Harpo durante los meses que trabajó en el *nickelodeon* en estos años, no parece que estuviese haciendo

¹⁴⁶ *Ídem*. Pág. 208.

¹⁴⁷ *Ibidem*. Pág. 206.

nada fuera de lo habitual. Además, el hecho de repetir una y otra vez las mismas canciones con algunas variantes también parece encontrarse dentro de la norma. En este sentido, el crítico musical Oscar H. Hawley presenció en 1910 unas proyecciones en varios *nickelodeons* de Cincinnati en las cuales escuchó la misma música en todas las salas a las que asistió, con leves variantes y en diferentes situaciones dramáticas, tocada una y otra vez durante no menos de veinte minutos¹⁴⁸.

La siguiente fase de los acompañamientos pianísticos, a partir de 1910, se caracterizó por la exigencia de una mayor correspondencia musical con las imágenes proyectadas¹⁴⁹. En esta fase, la prensa todavía admite las canciones populares pero siempre y cuando se utilicen de una forma adecuada. Es decir, siempre que exista una relación narrativa o emocional con la película, sin llegar al sentido paródico o burlesco¹⁵⁰. Sin embargo, todavía podemos encontrar pianistas que mantienen los criterios interpretativos anteriores y que hacen reír al público con sus payasadas. En este sentido, Clyde Martin se refiere a un pianista que hizo reír a toda la sala con su acompañamiento musical¹⁵¹. Otros críticos, como Eugene A. Ahern proponen utilizar sólo el comienzo de la canción o un fragmento del estribillo¹⁵². De esta forma, se evitaría el contenido 'censurable' sin perder por ello el lenguaje expresivo descrito.

Posteriormente, la prensa especializada, controlada por las productoras, comenzó a publicar una serie de sugerencias musicales para cada nuevo estreno. En estas indicaciones no sólo se detalla el tipo de música adecuada, sino que, incluso, se citan las obras concretas que se deberían utilizar para el acompañamiento. A partir de 1909 la revista *Kinetogram* publicó sugerencias para los films de Edison, adaptadas a cada género filmico. En 1911 se publica a su vez el *Haviland's Moving Picture Pianist's Album*, un manual que intentaba establecer un criterio más general sobre los acompañamientos musicales de las películas. Los músicos ya no tendrán libertad absoluta para interpretar las músicas que ellos prefieran sino que se verán condicionados por estas indicaciones¹⁵³.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Págs. 207-208.

¹⁴⁹ *Ibidem*. Pág. 208.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 222.

¹⁵¹ MARTIN, Clyde: "Playing the Pictures" Film Index. 22 de abril de 1911. Pág. 13. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 222-223.

¹⁵² AHERN, Eugene: *What and How to Play for Pictures*. Newsprint. Twin Falls. Idaho, 1913. Pág. 33-34. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 222.

¹⁵³ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 223. Elaborado a partir de la portada y del índice de: PLATZMAN, Eugene: F. B. *Haviland's Moving Picture Pianist's Album*.

Las sugerencias musicales se fueron haciendo cada vez más precisas y acabaron denominándose *cue sheets*, como ya hemos comentado. Un buen ejemplo para comprender cómo se articulaban estas recomendaciones son los *cue sheets* 'sugeridos' para la producción de Thomas Edison, *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910)¹⁵⁴.

Comenzar con el vals *If a Girl Like You Loved a Boy Like Me*.
School Days hasta que la madre y su hijo reciben una fotografía.
I'm going Away hasta que se ve al hijo haciendo las maletas para irse.
On the Rocky Road to Dublin hasta que se baja del tren en una ciudad del oeste.
Pony Boy hasta que conoce a una chica que va a caballo en una carretera de montaña.
Temptation Rag en *two-step* hasta el interior de la sala de baile.
 Hasta la pelea tocar algo dramático.
I'm a Bold Man hasta el exterior.
Wahoo, música india, hasta que se ve a los indios en la montaña.
I'm a Bold Bad Man hasta la escena de la calle, cuando se captura al villano.
So Long, Mary hasta la estación de tren.
It's Nice to Have a Sweetheart hasta el interior de la casa¹⁵⁵.

Como podemos comprobar, toda la película se articula musicalmente en torno a canciones populares. Sin embargo, su tratamiento expresivo es muy preciso por cuanto está perfectamente delimitado el espacio temporal que abarcan, así como por su relación con la narración fílmica. En este sentido, no podemos hablar de un uso cómico o burlesco, sino de una adecuación más emocional, a partir de los contenidos textuales de la letra de la canción. El comienzo de la película es toda una declaración de intereses que sitúa el género romántico del film: *If a Girl Like You Loved a Boy Like Me*. Cuando el hijo se marcha vemos correspondida esta acción de una forma acertada con el título: *I'm going Away*. El camino hacia el oeste está representado por *On the Rocky Road to Dublin* que, aunque no coincida geográficamente, sí que resalta la dureza del camino, es decir, lo más interesante a nivel narrativo. Otras relaciones muy evidentes son *Pony Boy* (cuando encuentra a la chica a caballo), la música para bailar cuando llegan a la sala de baile (que además tiene una connotación seductora (*temptation*) que enlaza muy bien con el atrevimiento de *I'm a Bold Man* que, a su vez, representa la antítesis del villano en *I'm a Bold Bad Man*). Por último, *It's Nice to Have a Sweetheart* es el perfecto colofón para el final feliz en el hogar. Como vemos, son las canciones populares las que consolidan la estructura narrativa y expresiva del film.

¹⁵⁴ "A Western Romance, 1910" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0372608/> [Último acceso: 12/09/2011].

¹⁵⁵ "Music Cues for Edison Pictures". Kin. 15 de enero de 1910. Pág. 9. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 223.

Este ejemplo nos muestra claramente cómo se pueden utilizar las canciones populares no sólo de una forma muy cuidada, sino también como generadoras de una estructura narrativa y dramática. Cualquier similitud o contraste, como vemos, genera conexiones musicales que se convierten en fundamentales para la correcta comprensión de la película. Aunque no sucede esta vez, podemos suponer la gran fuerza dramática que tendría la repetición de la canción *School Days* propuesta al inicio de la película cuando la madre y el hijo se hubiesen reunido en la hipotética situación, al final de la película, de que la madre hubiese perdido a su hijo. Así, la emoción no se produciría por el carácter inherente de la música, sino por su reaparición en un contexto dramático muy concreto, relacionado con su primera presentación. Para que este mecanismo funcione es imprescindible que el público conozca, y reconozca, fácilmente la música. Y en este caso no parece quedar ninguna duda. *School Days*, escrita en 1907 por Will Cobb y Gus Edwards, era una de las canciones de más éxito del momento que, incluso, dio nombre un musical del mismo título. Precisamente, este fue el musical en el cual los hermanos Marx se inspiraron en 1910 (el mismo año del estreno de *A Western Romance*) para crear su espectáculo *Fun in Hi Skule*, uno de sus primeros éxitos teatrales que ya hemos comentado en el capítulo correspondiente a los programas de los *vaudeville*.

Así, esta es la dirección que estaba tomando la música de cine en los últimos años del periodo *nickelodeon*, alejándose cada vez más de las prácticas musicales anteriores. Además, durante los años 10 las canciones tuvieron que ir dejando espacio al un uso cada vez más importante de la música clásica que se presentaba en forma de arreglos facilitados, lo cual no dice mucho de la destreza técnica de estos pianistas¹⁵⁶.

Parece evidente que la música clásica no podía asumir las mismas funciones que las canciones populares. Acabamos de ver cómo los títulos de las canciones ofrecían una correlación narrativa con las escenas del film, estableciendo una lógica argumental que necesitaba el conocimiento previo de la canción por parte del público. Sin embargo, la música clásica instrumental no podía funcionar de esta forma porque carecía de letra y era desconocida para la práctica totalidad de los espectadores. Su misión era otra bien distinta. La prensa especializada había criticado a los pianistas por sus juegos burlescos por cuanto distraían la percepción de las imágenes y de la narración. Es precisamente esto lo que ofrece la música clásica, la posibilidad de centrar la atención en lo que sucede en la pantalla, al tiempo que sirve de sustento emocional a la narración, por cuanto no es reconocida por los espectadores.

¹⁵⁶ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 224.

El empleo de música clásica otorgaba a los films, además, un aura de prestigio que las productoras estaban buscando esos años como si fuera una aspiración natural del cine. Sólo existía un problema, y era que esta música no funcionaba en las comedias porque no se podían establecer las relaciones recíprocas de significado, propias de las letras de las canciones populares. La solución era tan evidente que no tardó en ponerse en práctica: las canciones populares se vincularían cada vez más a las comedias, mientras que la música clásica se utilizaría sobre todo en los dramas. Tal vez sin pretenderlo, esta separación funcional comenzó a abrir un abismo entre dos tipos de música que unos años antes podrían haber convivido sin ningún prejuicio. A partir de ahora, las comedias, máximo representante del cine de atracciones, serán consideradas como un entretenimiento vulgar mientras que los dramas, arropados por la tradición musical clásica, se erigirán como los defensores del arte y del prestigio cultural. Ambos mundos, se convertirán así en irreconciliables.

Esta hipótesis queda refrendada a partir de las opiniones de dos importantes críticos de la época. Eugene A. Ahern afirma que en las comedias se deben utilizar canciones muy rápidas pero sólo si el público las conoce previamente¹⁵⁷. También Epes W. Sargent insiste en este principio y, por otra parte, afirma que "al contrario de la opinión establecida, NUNCA se ha de permitir interpretar una canción popular exitosa durante un drama"¹⁵⁸.

El gran número de salas existentes en Estados Unidos, y sus diferentes recursos económicos y culturales, propiciarán que cualquier cambio importante tenga lugar de una forma muy progresiva y a diferentes velocidades. Mientras que en los grandes núcleos urbanos la adaptación a las nuevas condiciones de exhibición fue muy rápida, en las pequeñas localidades del interior, en cambio, vamos a poder encontrar durante algunos años manifestaciones de todo tipo en lo referente a las prácticas de exhibición, condicionadas por su propio contexto sociocultural. De esta forma, la separación entre dramas y comedias a nivel musical no será efectiva en toda Norteamérica hasta la llegada de la estandarización propia del cine sonoro.

Debido a estos sustanciales cambios, los *nickelodeons* dejarían de ser, en muy pocos años, las salas adecuadas para la explotación comercial del cine y serían

¹⁵⁷ AHERN, Eugene A.: "Using Songs Hits in Playing Comedies". Moving Picture News. 27 de febrero de 1915. Pág. 115. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 224.

¹⁵⁸ SARGENT, Epes W.: Picture Theatre Advertising. Moving Picture World. Nueva York, 1915. Págs. 16-17. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 224.

sustituidos por los lujosos y prestigiosos *Picture Palace* en los cuales la música clásica jugaría un papel determinante, en detrimento de las audiencias participativas, tal y como vamos a ver enseguida.

5.7.- Del cine de atracciones al realismo sonoro

Definitivamente, el cine vivió una de sus encrucijadas más decisivas durante la etapa del *nickelodeon*. Por una parte, los pequeños empresarios demostraron que el cine podía ser un negocio rentable si se proyectaba en las condiciones adecuadas, junto con otros números que completasen las sesiones. Entre 1905 y 1910, aproximadamente, los *nickelodeons* eran unas salas donde tenían cabida tanto las clases bajas desahuciadas por los demasiado caros y educados teatros de *vaudeville*, hasta los espectadores más curiosos, interesados por un medio cada vez más perfeccionado. Durante esos años, se podían escuchar todo tipo de músicas en esas salas, sin que por ello estuvieran asociadas de forma directa a la proyección. Son los años de las canciones ilustradas, de los grandes éxitos musicales que los espectadores coreaban durante la proyección, sintiéndose importantes y desinhibidos. Poco tiempo después, los pianistas utilizarían estas mismas músicas para establecer no sólo los significados expresivos, sino también unos juegos burlescos muy del agrado del público.

Pero, por otro lado, a partir de 1911 este cine de atracciones iría desapareciendo a favor de nuevas películas en las cuales el contenido narrativo era un fin en sí mismo. Las productoras querían controlar todo el proceso de exhibición y comenzaron a recomendar, a través de sus publicaciones, unas obras adecuadas para el acompañamiento musical de cada película, criticando a su vez el uso desmedido o inadecuado de las otras músicas. Así, el cine adquirió un anhelo cultural para el cual impuso una contemplación silenciosa que llegará a modificar las prácticas de exhibición. En este sentido, se unificó el uso de la música, orientándola cada vez más hacia la tradición clásica europea, propiciando que en todas las salas los films se proyectasen en igualdad de condiciones. Este proceso será denominado estandarización y sólo concluirá con la llegada del llamado cine sonoro, cuando la música, los efectos de sonido y los diálogos quedarán integrados de forma permanente y definitiva en la banda sonora, grabada en discos y posteriormente sobre el propio negativo de la película.

Con estos cambios, la música perdería gran parte de sus posibilidades sonoras, limitándose, a partir de ese momento, al contenido melódico emocional, pasando de la discontinuidad a estar presente durante toda la película de una forma continua. Mientras que el acompañamiento musical de las canciones ilustradas ponía su énfasis en lo verbal, el último cine mudo enfatizará la música

como textura, como contenido emocional. Los espectadores perdieron su derecho, y su poder, a participar activamente en el proceso de representación. Perdieron su derecho a cantar los estribillos de las canciones populares, pero también la opción de descubrir los divertidos juegos burlescos musicales de los pianistas.

Así, las salas *nickelodeon*, que habían creído en el cine como medio de entretenimiento y que habían permitido su desarrollo, de pronto se quedaron anticuadas porque no respondían a las nuevas aspiraciones artísticas, y sobre todo económicas, de las productoras. La búsqueda de un nuevo espacio en el que poder ofrecer una exhibición espectacular, tanto visual como musicalmente, acabaría con los *nickelodeons* y permitiría el nacimiento de los llamados *picture palaces*, las gigantescas salas que mostrarían al cine como nunca antes se había hecho. La música popular ya no tendría cabida en esas salas, pensadas para una nueva audiencia capaz de permitirse el elevado coste de las entradas¹⁵⁹.

Con los *picture palace*, los empresarios arrebatrían, definitivamente, el cine a las clases bajas, al pueblo, que durante la época del *nickelodeon* lo había hecho suyo. Los hermanos Marx, unos años más tarde, intentarán revertir la situación dinamitando todo aquello en lo que el cine se había convertido. Y para ello, utilizarán, como estudiaremos en su momento, la estética y algunas de las músicas que conformaron el paisaje sonoro de los *nickelodeons*.

¹⁵⁹ MARVIN, H. N.: "Improvement Expected". *Variety*. 8 de agosto de 1908. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 173.

6.- Picture Palace. 1915 – 1929. La edad de las orquestas

¿Estás cansado de tocar vales y canciones
populares para todas tus películas?
Intenta "realzar" las escenas dramáticas
con música dramática.

Anuncio de las publicaciones
musicales de Clarence E. Sinn, Chicago¹⁶⁰.

6.1.-Las nuevas salas

Mientras las salas *nickelodeon* languidecían, incapaces de adaptarse a las nuevas exigencias cinematográficas, Broadway se convirtió en 1914 en la zona más bulliciosa de todo Manhattan con una incansable actividad artística que estaba eclipsando al resto de teatros. El cine no podía quedarse al margen de esa corriente y muy pronto encontraría un lugar, un templo, en el que poder mostrar toda su espectacularidad y también su cada vez mayor consideración artística. Así, el teatro Strand, inaugurado en 1914, se convirtió en la primera sala de proporciones monumentales dedicada de forma exclusiva a las proyecciones cinematográficas¹⁶¹. Con una capacidad en torno a los tres mil espectadores y decorado lujosamente hasta en sus más mínimos detalles de una forma equivalente a los suntuosos teatros operísticos europeos a los que aspiraba a imitar, el Strand se convirtió en el modelo a seguir para toda Norteamérica¹⁶².

Esta teatro dedicado a las proyecciones cinematográficas estaba dirigido por Samuel Rothafel (1882-1936), más conocido como "Roxy", quien se convertiría en un personaje fundamental de la vida artística norteamericana y cuyas ideas y prácticas de exhibición serían siempre consideradas como perfectos ejemplos del rigor artístico. De esta forma, Roxy se convirtió en el adalid de la industria cinematográfica, en el firme defensor de las aspiraciones artísticas que el cine anhelaba desde los últimos años del *nickelodeon*. Al igual que Richard Wagner había encontrado en Bayreuth un lugar donde representar adecuadamente sus monumentales óperas, Roxy concibió el Strand como el lugar sagrado que el cine necesitaba para poder mostrar toda su espectacularidad. Y esa espectacularidad

¹⁶⁰ Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 235.

¹⁶¹ RAMSAYE, Terry: "The Motion Picture" en: KING, Clyde L. y TICHENOR, Frank A. (Eds.): *The Motion picture in its economic and social aspects*. The American Academy of Political and Social Science. 1926. Reimpresión: Arno Press. Inc. 1970. Pág 17.

¹⁶² Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 290.

necesitaba una música orquestal grandiosa en sonoridad y en colorido dramático¹⁶³.

A partir del modelo de Roxy, muchos empresarios comenzaron a comprar los desahuciados teatros de *vaudeville*, a precio de ganga, para reconvertirlos en lujosas salas de proyección cinematográfica, inspiradas en el Strand. Estas nuevas salas serán denominadas *picture palace* haciendo alusión a su carácter monumental¹⁶⁴.

Las comparaciones con los teatros de ópera y las salas de conciertos no son casuales. Si existían empresarios capaces de apostar todo su dinero en la construcción de unas salas monumentales, si el cine había encontrado unos escenarios apropiados para sus aspiraciones, era porque, de alguna forma, ya había conseguido un reconocimiento artístico. Así, en un luminoso del Roxy Theater se podía apreciar claramente esta consideración por cuanto esta sala era definida como "La catedral del cine". Además, también resultan manifiestas las aspiraciones 'operísticas' del cine, tal y como podemos comprobar en los anuncios publicitarios referentes al estreno de *The Fall of a Nation* (Thomas F. Dixon Jr., 1916), la secuela de *The Birth of a Nation*,¹⁶⁵ cuya música había sido escrita por Victor Herbert. Así, esta película era considerada como "El primer gran espectáculo operístico del mundo"¹⁶⁶.

De esta forma, las películas comenzarán a filmarse pensando en estas nuevas salas y en sus grandiosas posibilidades de proyección. Es el momento de los films épicos de David W. Griffith cuya duración se extendía, incluso, hasta las 12 bobinas, que se podían proyectar ininterrumpidamente gracias a que los nuevos teatros disponían de dos proyectores que funcionaban alternativamente. De igual forma, la música tendrá que plantearse nuevos retos para poder abarcar esa monumentalidad. Así, la música debía de ayudar a comprender mejor la narrativa del film, sin perder credibilidad, elaborando el lenguaje musical construido durante la etapa del *nickelodeon* mediante la incorporación de obras procedentes de la tradición europea.

Pero no olvidemos que los *picture palace* eran, ante todo, un negocio. El gran número de localidades de estos teatros era necesario para poder rentabilizar los

¹⁶³ *Ídem*. Pág. 275.

¹⁶⁴ KOSZARSKI, Richard: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. History of American Cinema. Vol. 3.* Charles Scribner's Sons. MacMillan Library Reference USA. Nueva York. 1990. Pág. 20.

¹⁶⁵ "The Fall of a Nation, 1916" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0006664/> [Último acceso: 18/09/2011].

¹⁶⁶ Anuncio publicado en: New York Times. 4 de junio de 1916. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 296.

costes de producción y también para sacar unos considerables beneficios. El llamado Roxy Theatre, inaugurado en 1927, tendría un aforo de seis mil doscientas butacas lo que suponía unas dos mil setecientas más que el Metropolitan Opera House situado en el 1411 de Broadway. Por otra parte, mientras que las entradas en los *nickelodeons* costaban apenas 5 centavos para acceder a un *picture palace*, por el contrario, había que desembolsar incluso hasta medio dólar. De esta forma, el cine se convirtió en el entretenimiento por excelencia de la clase media, siendo arrebatado a los espectadores que le vieron crecer en los viejos *nickelodeons*. No todo el mundo podía permitirse pagar un precio tan elevado.

Así, los *picture palace* vivieron la época del derroche ilimitado de los locos años 20. La calidad de las películas proyectadas estaba acompañada por unas presentaciones espectaculares, con lujosos decorados, juegos de luces, así como por una música y unos efectos sonoros impresionantes. Pero, ¿cómo era realmente la música de los *picture palace*? ¿Cómo estaban constituidas las orquestas? ¿Cómo era el acompañamiento musical en estas nuevas salas? ¿Cuáles eran los nuevos retos que tuvo que asumir la música?

6.2.- La música de los *Picture Palace*

[El público] ya no estaba satisfecho sólo con el piano.

George W. Beynon¹⁶⁷

Mientras que la práctica musical de los *nickelodeons* no renunciaba a ningún tipo de música o combinación instrumental, los *picture palace* nacieron con un importante hándicap sonoro: el sonido de un piano, el instrumento por excelencia de la última época de los *nickelodeons*, se mostraba completamente insuficiente para llenar el inmenso espacio físico que abarcaba el teatro. Así, los *picture palaces* necesitaban un volumen sonoro considerable que sólo podía ser ofrecido por una gran orquesta sinfónica.

En este sentido, la necesidad de una gran orquesta obligó también a la elección de un determinado repertorio musical. Las canciones populares, además de no ser representativas de las aspiraciones culturales de los *picture palace*, no estaban pensadas para ser interpretadas por una orquesta a pleno pulmón. Sin embargo, a pesar de estas reticencias las canciones populares nunca desaparecieron del

¹⁶⁷ BEYNON, George W.: "Musical Program for Its Pictures Is Paramount Plan". Moving Picture News. 2 de octubre de 1915. Pág. 76. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 295.

todo de estos teatros por cuanto eran un elemento esencial del lenguaje musical de esos años¹⁶⁸. Así, estas orquestas necesitaban nuevas obras, acordes con su potencial sonoro y expresivo. A pesar de todo, no fue necesario crear un nuevo repertorio orquestal debido a la disponibilidad de las obras de tradición clásico-romántica europeas, escritas con un lenguaje musical dramático de comprobada solvencia en las salas de concierto europeas.

De esa forma, la música se convirtió en un elemento determinante de la exhibición fílmica. No sólo ayudaba a comprender la narrativa cinematográfica y a establecer una relación empática entre los protagonistas y los espectadores, sino que una música adecuada también les ayudaba a fijar la atención, a concentrarse, en determinados eventos que sucedían en la pantalla¹⁶⁹.

Los programas de los *picture palace* eran considerablemente extensos y estaban contruidos, únicamente, alrededor de las proyecciones cinematográficas. Así, la velada comenzaba con una obertura orquestal que era seguida por algunos cortometrajes o un noticiario. La orquesta también se hacía cargo de los intermedios y del final del programa. En algunas ocasiones se podían escuchar, además, interpretaciones vocales de alto nivel durante los intermedios, o solos de órgano que mostraban todo el potencial sonoro de estos instrumentos instalados en las salas. Incluso también podían presentarse canciones ilustradas, propias de la época *nickelodeon*, pero sólo con carácter excepcional. Las producciones posteriores conservarán esta distribución entre obertura, intermedio y postludio, que acabará incorporada al negativo de la película de forma que se podía obviar, incluso, la presencia de la orquesta. Podemos ver esta peculiaridad en obras tan representativas como *The Jazz Singer* (1927)¹⁷⁰ o *Gone with the Wind* (1939)¹⁷¹.

Por otra parte, el foso orquestal variaba de altura en función de la importancia visual de la orquesta. Así, se mantenía a la altura del escenario durante la obertura, para descender a su parte media o más baja cuando acompañaba a las películas. Al contrario que en el *vaudeville* o en los *nickelodeons*, en los *picture palace* la música nunca dejaba de sonar. Ni siquiera en caso de que la sala de proyección fuese devorada por las llamas. Así, el manual de Erno Rapee advertía

¹⁶⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 313.

¹⁶⁹ MCQUADE: "The Belasco of Motion Picture Presentations". *Moving Picture World*. 9 de diciembre de 1911. Pág. 797. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 281.

¹⁷⁰ "The Jazz Singer" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0018037/> [Último acceso: 18/09/2011].

¹⁷¹ "Gone with the Wind" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0031381/> [Último acceso: 18/09/2011].

que si el fuego irrumpía en la cabina de proyección había que "encender las luces de la sala y tocar una canción popular que todo el mundo pudiese cantar"¹⁷².

(...) if the film breaks, keep on playing; if a fire breaks out in the machine room, turn on the lights in the auditorium and play a popular tune everyone can sing to (...)¹⁷³

El método Roxy

En los grandes *picture palace* el acompañamiento musical se convirtió en un arte que exigía el máximo cuidado para cada detalle. Roxy instauró un método de trabajo semanal muy meticuloso, supervisado personalmente, que sería imitado por sus competidores. El trabajo comenzaba a primeros de semana con un visionado inicial de la película para determinar sus posibilidades dramáticas y así poder seleccionar las músicas más apropiadas para realzar las cualidades propias del film¹⁷⁴. Una vez elegidas las músicas, era necesario adaptarlas a la duración de cada secuencia y escribir breves fragmentos que permitan enlazarlas entre sí para mantener la continuidad sonora. El siguiente paso consistía en un ensayo sólo con piano para poder comprobar el buen funcionamiento de la compilación musical, su adecuación dramática y los *tempi* a los que era preciso llevar la música para evitar los desajustes. En caso necesario, se sustituían aquellos pasajes que no resultaban convincentes por otros más adecuados. Por último, la fase final del trabajo consistía en un ensayo general con la orquesta para pulir los pequeños detalles. La laboriosidad de este método de trabajo resultaba incompatible con una renovación diaria de la programación cinematográfica. Cada semana, mientras una misma película era exhibida durante todos los días, el equipo de trabajo prepara la siguiente proyección. Así, las películas sólo podían ser renovadas con una periodicidad semanal¹⁷⁵.

Para poder llevar a cabo esta empresa tan meticulosa fue necesario que el teatro no sólo tuviese una segunda sala de proyección privada para los ensayos, sino que también hubiese un equipo de profesionales encargados de cada una de las facetas de esta labor, entre los cuales destacan un segundo director musical, un

¹⁷² RAPEE, Erno: *Encyclopaedia of Music for Pictures*. Belwin. Nueva York, 1925. Citado en: LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007. Pág. 31.

¹⁷³ *Ídem*.

¹⁷⁴ Referido en: BUSH: "The Art of Exhibition, 6" *Moving Picture World*. 21 de noviembre de 1914. Pág. 1063. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 275.

¹⁷⁵ Podemos encontrar un método de trabajo similar en el teatro Stillmann Theatre de Cleveland (Ohio) en; WILLIAMS, Bert. E.: "Cinema Music's Preparation". *American Organist*. Noviembre, 1918. Pág. 566. Referido en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 306.

equipo de arreglistas, un compilador y hasta un bibliotecario. Esta división del trabajo es considerada como el antecedente más inmediato de la organización musical en departamentos especializados, propia del cine clásico hollywoodiense.

Cada teatro disponía, además, de una inmensa biblioteca musical de partituras, a disposición del compilador, con el fin de poder seleccionar las obras más adecuadas para cada película. La biblioteca compartida de los teatros Rialto y Rivoli, ambos gestionados por Samuel L. Rothapfel, contenía no menos de treinta y dos mil referencias en 1920 y llegaría hasta las sesenta y dos mil en 1927, con la adquisición de la biblioteca personal Victor Herbert tras su muerte¹⁷⁶.

A nivel propiamente musical, para que la película funcionase según los criterios de Roxy, era necesario encontrar un tema melódico principal que reflejase el contenido emocional y psicológico de la película, además de ofrecer un contrapunto sonoro y expresivo con las demás situaciones dramáticas¹⁷⁷. Precisamente, este mismo criterio es defendido por el columnista Eugene A. Ahern, quien también critica la excesiva frecuencia con la que se suele cambiar de pieza musical¹⁷⁸. Según Ahern, no hay que cambiar de música a no ser que "sea absolutamente necesario"¹⁷⁹.

Estos temas principales procedían, en su mayor parte, del repertorio musical europeo. Así, el tema elegido, por ejemplo, para *The Last Days of Pompeii* (Mario Caserini, 1913)¹⁸⁰ fue un aria de la ópera *Aida* que simbolizaba a la dulce muchacha ciega, así como a su amor imposible¹⁸¹. Por otro lado, Roxy no dudaba en volver a montar la película, o eliminar algunas secuencias, si con ello la música funcionaba mejor¹⁸². Paradójicamente, el remontaje era una práctica bastante habitual en los *picture palaces*, tal y como demuestran los testimonios

¹⁷⁶ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 308.

¹⁷⁷ ROTHAPFEL, Samuel L.: "Dramatizing Music for the Pictures" *Reel Life*. 5 de septiembre de 1914. Pág. 23. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 275.

¹⁷⁸ AHERN, Eugene A.: *What and How to Play for Pictures*. Newsprint. Twin Falls, Idaho, 1913. Pág. 12. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 242.

¹⁷⁹ *Ídem*.

¹⁸⁰ "Gli ultimi giorni di Pompeii" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0003489/> [Último acceso: 18/09/2011].

¹⁸¹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 275. Altman no determina a qué *aria* se refiere.

¹⁸² *Ídem*. Pág. 306.

de la época. Así, William M. Patch reubicó, por ejemplo, el final de una película como prólogo de la misma para conseguir el efecto deseado¹⁸³.

Esta peculiaridad puede parecernos sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta la alta consideración artística que Roxy profesaba hacia el cine. Sin embargo, creemos que, en realidad, nos está revelando una nueva situación que hasta ese momento nadie ni siquiera había considerado. Roxy entendía que la exhibición cinematográfica no respondía a la suma de dos elementos de diferente naturaleza y de diferente relevancia artística (como son el cine y música), sino que ambos se integraban en una nueva categoría, constituyendo así un producto indivisible. Al igual que en la ópera, donde el libreto puede modificarse una y otra vez para encontrar una mejor adecuación musical, el cine, según Roxy, era susceptible de manipularse en beneficio de una mayor cohesión expresiva y musical del conjunto.

En cualquier caso, el trabajo de preparación de la música de acompañamiento no terminaba tras el último ensayo, sino que continuaba durante la proyección. La gran meticulosidad de Roxy le llevó a instalar en el atril del director de la orquesta toda una serie de mecanismos y artilugios que le permitían controlar hasta el más mínimo detalle de la proyección. Desde esta visionaria interfaz el director podía variar la altura del foso orquestal, accionar la iluminación, el telón y los proyectores, e incluso variar la velocidad del proyector para corregir los pequeños desajustes sincrónicos¹⁸⁴.

A pesar de los esfuerzos de Roxy, cada teatro proyectaba los films con músicas diferentes. La compilación realizada por el equipo del Strand sólo era válida para ese teatro y solía ser completamente diferente a la música utilizada en las salas de la competencia. De todas formas, la situación era bien distinta a la existente en la época del *nickelodeon* porque ahora existía tanto un repertorio definido como unos criterios de acompañamiento comunes. Es lo que se conoce como "estandarización", una práctica que equiparó los criterios de acompañamiento musical y que propició la presencia constante de ciertas obras muy representativas de tradición musical europea. Algunas de las obras que más se utilizaron fueron, por ejemplo, *Fausto* (Gounod), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Guillermo Tell* (Rossini), *Obertura 1812* (Chaikowsky), *Rienzi* y *Tannhäuser* (Wagner), *Der Freischütz* (Carl Maria von Weber) y otras similares¹⁸⁵. Unas obras que también podemos encontrar en las películas de los hermanos Marx, aunque con un sentido bien diferente que analizaremos en su momento.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.* Pág. 308.

¹⁸⁵ *Ibidem.* Págs. 310-311.

En cualquier caso, las orquestas modificaron la forma de trabajar de los intérpretes. En los *nickelodeons* los músicos podían tocar de oído las canciones populares del momento (como hicieron Harpo o Chico Marx), improvisar libremente según sus propios gustos musicales o, incluso, acompañar la proyección con efectos de sonido de la más diversa índole. Sin embargo, en los *picture palaces* no había espacio para la improvisación, por cuanto resultaba imposible coordinar a una agrupación orquestal con un elevado número de intérpretes, pero también porque el trabajo meticuloso de Roxy resulta incompatible con dejar al azar cualquier elemento de la interpretación. Así, en los *picture palaces* toda la música estaba escrita hasta el más mínimo detalle. De esta forma, nunca habrían contratado a los Marx porque, entre otras cosas, para tocar en una de esas orquestas era necesario saber leer música, lo que equivalía a tener una formación de la que Harpo adolecía. Lo paradójico es que Roxy, quien seleccionaba personalmente las músicas de acompañamiento y que incluso había dirigido alguna vez la orquesta, tampoco sabía leer música¹⁸⁶.

Las orquestas. Los órganos

En 1914, cuando se inauguró el teatro Strand, las orquestas no eran habituales en los acompañamientos musicales de los films porque resultaban demasiado caras para las pequeñas salas *nickelodeon*. Por ejemplo, en 1913 ni siquiera el 15% de los teatros de San Francisco disponían de orquesta, y ello considerando que se denominaba de esta forma a cualquier agrupación que tuviera al menos tres músicos¹⁸⁷. Así, la apertura del teatro Strand, en 1914, con una orquesta en torno a los 20 músicos supuso un punto de inflexión a partir del cual las orquestas irían incrementando el número de sus componentes hasta llegar a los 88 miembros de la orquesta del Capitol, en torno a 1920, o los 104 intérpretes con los que llegó a contar la orquesta del *Roxy Theater*. De esta forma, las orquestas se convirtieron en un elemento imprescindible para las nuevas prácticas de exhibición lo cual fomentaría la aparición de nuevas formaciones. En 1922, por ejemplo, el porcentaje de teatros que tenían algún tipo de orquesta había aumentado su proporción hasta, al menos, el 30%. En este sentido, Roxy no sólo defendió la necesidad de unos acompañamientos musicales muy cuidadosos, sino que convenció tanto a los teatros grandes como a los pequeños de la obligación de disponer de una orquesta¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Pág. 274.

¹⁸⁷ *Ibidem*. Pág. 300.

¹⁸⁸ *Ibidem*. Pág. 275.

Rick Altman, por otra parte, realiza una tabla comparativa entre la que sería la orquesta ideal de veinticinco músicos para Erno Rapee y las orquestas de los dos teatros de Roxy: la del Rialto, con cuarenta y tres intérpretes, y la del Capitol con setenta y uno. Ninguna de ellas tenía nada que envidiar a las orquestas sinfónicas europeas en cuanto a integrantes¹⁸⁹.

La expansión de las orquestas tuvo lugar en dos etapas. La primera de ellas abarca desde la apertura del Strand, en 1914, hasta 1921 y se caracteriza por el incremento paulatino del número de sus integrantes, la búsqueda de obras en el repertorio clásico europeo, el desarrollo de los *cue sheets* y un substancial incremento de la publicación de partituras dedicadas al acompañamiento. En esta primera fase, la práctica musical es heredera de la última etapa de los *nickelodeons* en las que todavía predominaba un cierto eclecticismo¹⁹⁰.

La segunda etapa, por su parte, comenzaría en 1921 con la llegada de una oleada de films europeos de calidad, tras los años de bloqueo comercial motivados por la 1ª Guerra Mundial¹⁹¹. Estos films propiciaron la inclusión de un repertorio en su mayor parte clásico, así como una experimentación sonora y formal que ampliaría considerablemente el repertorio de las orquestas. En cualquier caso, no hay que olvidar que las películas europeas llegaban a los Estados Unidos sin ningún tipo de música.

William Moore Patch siguió el modelo de Roxy y construyó en Pittsburgh *The Garden of Allah*, un lujoso teatro decorado como un oasis que pretendía imitar el modelo de exhibición de Roxy en Nueva York. Patch necesitaba una orquesta de calidad para su teatro, y en lugar contratar a los músicos individualmente, fue directamente al corazón cultural de la ciudad y contrató al completo, incluyendo a su director, Carl Bernthaler, a la *Pittsburgh Festival Orchestra*¹⁹². Patch demostró, así, que el dinero estaba por encima de lo 'sagrado', por encima de la respetabilidad y del prestigio cultural. Sin embargo, el despilfarro económico no siempre es un sinónimo de calidad artística, y el prestigio no siempre se puede comprar. En todo caso, y de forma muy significativa, Patch presumía que las entradas para su teatro eran más baratas de lo que costaba escuchar a la misma orquesta en una sala de conciertos. El caso de Pittsburgh no era una excepción. Numerosos empresarios de todo el país 'saquearon' a las orquestas sinfónicas

¹⁸⁹ *Ibidem.* Pág. 303.

¹⁹⁰ *Ibidem.* Pág. 313.

¹⁹¹ *Ibidem.* Pág. 315.

¹⁹² *Ibidem.* Pág. 302. Elaborado a partir de: "Pittsburgh's Young Manager Is a Successful Radical". New York Dramatic Mirror. 8 de septiembre de 1917. Pág. 22.

para poder conformar las grandes orquestas que acompañarían las proyecciones de sus teatros¹⁹³.

Además de las orquestas, los *picture palaces* disponían también de un monumental órgano, un instrumento que era capaz por sí solo de reemplazar a la orquesta, permitiéndole unos minutos de descanso en las extensas veladas cinematográficas. A la gran potencia de sonido propia de estos instrumentos había que sumar la posibilidad de reproducir, mediante sus registros y sus mecanismos, cualquier tipo de efecto sonoro, de forma equivalente a cómo lo había hecho Lyman H. Howe en sus shows itinerantes. Algunos de estos registros sonoros realistas son los descritos por Reginald Whitworth, tal y como refiere Cooke: "olas, pedrisco, aviones, pájaros, diversos silbatos (policía, tren o barco de vapor), cascos de caballos, alarmas de incendios, bocinas, timbres eléctricos, rotura de vajillas, grúas o placas metálicas"¹⁹⁴. Rick Altman incide en la capacidad que tienen estos efectos realistas para ampliar el espacio fílmico visual mediante la utilización de un fuera de campo sonoro, un concepto inexistente en las proyecciones mudas¹⁹⁵.

En algunos casos, este instrumento se utilizaba para realizar transiciones musicales entre las diferentes obras que tocaba la orquesta como acompañamiento cinematográfico. De esta forma, al tratarse de un único instrumentista, resultaba mucho más fácil adaptar esos pasajes a la variable duración temporal que dejaba libre la orquesta en cada caso¹⁹⁶. Así, para poder explotar todos los recursos sonoros de los órganos de los *picture palaces*, algunos fabricantes optaron por desarrollar unos métodos de instrucción para los organistas, basados en las demostraciones en vivo. La Seeburg llegó a comprar el Carmen Theater de Chicago con la finalidad de promover esta faceta didáctica, instalando en él una 'orquesta' formada exclusivamente por órganos para que los instrumentistas pudiesen practicar¹⁹⁷. En este sentido, tanto la Seeburg como la Wurlitzer, la otra gran compañía fabricante de órganos y también de pianos manuales y automáticos, mantuvieron un servicio de formación de organistas.

Los órganos podían alcanzar precios astronómicos, en función de su espectacularidad sonora. El instalado en el Park Theater en Boston, teatro construido también a imagen del Strand de Roxy, había costado la nada

¹⁹³ *Ibidem*. Pág 302.

¹⁹⁴ COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008. Pág. 21. Elaborado a partir de: WHITWORTH, Reginald: *Cinema Organ*. 1954. Pág. 308.

¹⁹⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 218.

¹⁹⁶ *Ídem*. Pág. 242.

¹⁹⁷ *Ídem*. Pág. 273.

despreciable cantidad de 50.000\$ de la época¹⁹⁸. Algunos críticos, como George W. Beynon, entendían que esta espectacularidad sonora que fascinaba a los espectadores era un recurso fácil, alejado de los criterios artísticos a los que aspiraban los *picture palaces*¹⁹⁹. En cualquier caso, las características intrínsecas de estos instrumentos, así como su connotación sonora litúrgica, lastraban su uso en las comedias. Así, la mayoría de los críticos desaconsejaban su utilización para este género.

El Repertorio musical

Muchos de los músicos del *picture palace* habían trabajado antes en el melodrama, en los teatros de *vaudeville*, en los *nickelodeons* o, incluso, en las salas de concierto de la música clásica. Así, el repertorio musical de los *picture palaces* se fue construyendo a partir de estas experiencias previas, a partir del bagaje que aportaron esos músicos. Sin embargo, poco a poco las productoras fueron conquistando la parcela musical y acabarían imponiendo sus propios criterios artísticos mediante sus definidas estrategias comerciales, en detrimento de las posibles preferencias del público. La aspiración cultural de los nuevos teatros les llevó a la contratación de los mejores músicos, relegando a los *amateurs* a las pequeñas salas de localidades con pocos habitantes y pocos recursos económicos.

En cualquier caso, una formación musical 'clásica' no garantizaba el éxito de un acompañamiento musical. En algunos casos los músicos estaban tan condicionados por su procedencia, por su sentido musical, que interpretaban su repertorio al completo durante la proyección cinematográfica, sin que les importase demasiado su adecuación o no con las imágenes. Así, un violinista interpretó los tres movimientos del concierto nº 7 de Beriot de "principio a fin" durante la proyección²⁰⁰.

Tal y como podemos observar, el repertorio se orientará hacia la llamada 'música clásica' debido a su connotación cultural y artística. Sin embargo, esta concepción musical no llevaba implícita una consideración respetuosa hacia las partituras originales que se fragmentaban y se reorquestraban, de forma

¹⁹⁸ *Ibidem*. Pág. 291.

¹⁹⁹ BEYNON, George W.: "Music for the Picture". *Moving Picture Player*. 13 de abril de 1918. Pág. 245. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 337.

²⁰⁰ EDSON. "A World About Suitable and Unsuitable Music in Moving Picture Productions" en "The Movies" *Metronome*. Marzo de 1918. Pág. 44. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 309.

indiscriminada, hasta quedar reducidas a una línea melódica arropada por una orquesta con un considerable volumen. De esta forma, encontramos una significativa contradicción entre las aspiraciones culturales del cine y los procedimientos musicales empleados.

Por otra parte, las canciones populares no desaparecieron del todo de las proyecciones en los *picture palaces*. La música culta no podía reemplazar los significados expresivos, derivados de la correlación textual con las imágenes, que ofrecía el repertorio popular. A pesar de ser consideradas inferiores como categoría artística, estas canciones sobrevivieron a su manera en los *picture palaces*, aunque se limitaron casi exclusivamente a las comedias. De la misma forma, permanecieron en los programas de los pequeños teatros, ocupando discretamente su papel mientras el público estaba siendo educado en las peculiaridades del lenguaje orquestal europeo²⁰¹.

En este sentido, el cine de los hermanos Marx producido por la Paramount o por la Metro Goldwyn Mayer se revelará como un heredero natural de esta tradición. Tal y como estudiaremos en su momento, la música orquestal de sus películas quedará reducida a la obertura y a determinados momentos dramáticos muy peculiares, relacionados con la clase social elitista, mientras que las canciones populares aparecerán asociadas a las escenas cómicas y a la cultura popular. Si en la época del *nickelodeon* las canciones se habían utilizado para cualquier tipo de film, los *picture palaces* fomentaron la distinción, la fragmentación, entre un contenido artístico elitista y la cultura popular, representada por esas canciones.

En los últimos años del periodo *nickelodeon*, como ya hemos mencionado, las productoras cinematográficas, a través de la prensa especializada, comenzaron a publicar unas sugerencias musicales para cada película con el fin de controlar la música que se añadía a sus películas y mejorar, así, las condiciones del acompañamiento musical de las salas. Estas recomendaciones permitían el uso de las canciones populares pero siempre y cuando se utilizaran de una forma concreta, respetando la narración fílmica. Al principio la música clásica era muy poco frecuente en estas sugerencias aunque su presencia se fue haciendo cada vez más importante. Con la llegada de los *picture palaces*, la situación se invirtió y se comenzó a dar prioridad a la música culta de procedencia europea. Sin embargo, el enorme trabajo que había que realizar semanalmente para compilar la música de acompañamiento exigía un método mucho más ágil. Una lista de sugerencias musicales no servía de mucho si el teatro no disponía de las correspondientes partituras, orquestadas, además, según sus propias necesidades. Los teatros de

²⁰¹ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 313.

Roxy, como hemos visto anteriormente, disponían de extensas bibliotecas en las que almacenaban decenas de miles de partituras que servían de base a esas compilaciones. Pero ¿cómo estaban clasificadas esas obras? Una relación alfabética por nombre de compositor no hubiese servido de mucho, como tampoco hubiese resultado útil una catalogación según el género musical, porque no era eso lo que se buscaba. Roxy, pretendía enfatizar con la música el carácter psicológico propio de los personajes de las películas y, por otra parte, se necesitaban músicas para establecer situaciones geográficas, así como para mostrar la categoría moral de una acción. En este sentido, la única clasificación práctica era, precisamente, una clasificación por categorías expresivas, o 'moods', que mezclaba, sin prejuicios, obras de los más diversos compositores, siempre y cuando se les pudiese atribuir la misma significación emocional o descriptiva²⁰².

En este sentido, durante la época de los *picture palaces* se publicaron recopilaciones musicales que proponían varias obras para cada una de esas categorías. En estos catálogos las obras clásicas aparecen desmembradas de su contexto, arregladas, reducidas a su línea melódica, y relacionadas con situaciones expresivas que sus autores nunca llegaron a imaginar. La primera importante compilación de obras musicales fue la realizada por Fox, titulada *Sam Fox Moving Picture Music*. Esta obra había sido publicada en dos volúmenes, el primero de los cuales salió a la luz en 1913, durante los últimos años del *nickelodeon*. Unos años más tarde, se publicaría la selección realizada por el director musical del teatro Capitol de Roxy, Erno Rapee. Una selección que bajo el título de *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, presentaría, por ejemplo, un arreglo facilitado de veinticinco compases del *Rondó caprichoso* op. 14 de Felix Mendelssohn, considerado como una obra adecuada para describir a los aviones²⁰³!

Pero en el catálogo de Rapee podemos encontrar otras muchas categorías. Además de los aviones, el catálogo de Rapee propone diferentes músicas que describen batallas, pájaros, persecuciones, murmullos, niños, campanas, danzas (gavotas, marchas, mazurcas, minuets, polkas, tangos, valsos), muñecas, funerales, situaciones grotescas, felicidad, horror, humor, impaciencia, júbilo, amor, canciones de cuna, situaciones misteriosas, himnos nacionales, orgías, ambientaciones orientales, fiestas, trenes, tormentas marinas, siniestros y bodas, entre otras. Así, resulta bastante difícil imaginar una situación dramática no descrita en este amplio catálogo. La publicación, un año después, de otra recopilación de piezas por parte del mismo autor, titulada en esta ocasión

²⁰² *Ídem*. Pág. 308.

²⁰³ RAPEE, Erno: *Motion Picture Moods for pianists and organists*. G. Schirmer Inc. Nueva York, 1924. Reimpresión: Arno Press. Nueva York, 1974. Pág 2.

*Encyclopedia of Music for Pictures*²⁰⁴, demuestra el éxito que estos manuales tuvieron entre los intérpretes de las pequeñas salas. En cualquier caso, los catálogos de Rapee, publicados en los últimos años del cine mudo, parecen ser más representativos de una práctica musical anterior que de la realidad musical de su tiempo. En este sentido, Rapee no habría hecho sino recopilar unas obras musicales utilizadas previamente por esos músicos para facilitarles así el trabajo.

Las empresas editoras no desaprovecharon las nuevas opciones de negocio y se dispusieron a satisfacer la creciente demanda de música orquestal, en detrimento de las partituras de canciones populares, cuya venta cayó en picado tras la expansión del gramófono a comienzo de los años 10. Si antes de esas fechas habían prevalecido la ediciones de canciones populares, a partir de ese momento surgirán nuevas empresas como *Berg*, *Belwin*, *Photoplay Music Co.* que conseguirán una posición dominante en el mercado de partituras dedicadas al acompañamiento de películas. La editorial Berg, por ejemplo, comprendió en el año 1916 que para maximizar sus beneficios, no sólo debía vender las obras que editaba, sino que, además, tenía que promocionarlas mediante la difusión de unas sugerencias musicales en las cuales recomendaba, precisamente, las obras que editaba y que ella misma distribuía²⁰⁵. De la misma forma, en 1918 se publicó también un tratado de orquestación pensado exclusivamente para la práctica cinematográfica. Una práctica en la que era necesario saber adaptar las obras al tamaño y a las posibilidades instrumentales de cada orquesta. Esta publicación fue escrita por Gaston Borch con el título *Practical Manual of Instrumentation*²⁰⁶.

En cualquier caso, el repertorio musical no se limitó exclusivamente al periodo clásico romántico europeo. En su afán de innovación, Roxy se mostraba atento a las novedades cinematográficas provenientes de Centroeuropa, y en especial al cine alemán que pudo volver a verse en Norteamérica a partir de 1921, tras el bloqueo motivado por la Primera Guerra Mundial. De esta forma, Roxy experimentó, introduciendo obras de las consideradas vanguardias musicales. En este sentido, Roxy recopiló músicas de Richard Strauss, Claude Debussy, Modest Mussorgsky, Sergei Prokofiev, Leo Ornstein, Arnold Schoenberg e Igor Strawinsky para la proyección de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)²⁰⁷, en lo que puede considerarse como una muestra más de sus inquietudes artísticas.

²⁰⁴ RAPEE, Erno: *Encyclopedia of Music for Pictures*, Belwin. Nueva York, 1925.

²⁰⁵ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 309.

²⁰⁶ *Ídem*. Pág. 305.

²⁰⁷ "Das Cabinet des Dr. Caligari" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0010323/> [Último acceso: 18/09/2011].

Otra renovación muy importante del repertorio, aunque en un sentido contrario, fue la propuesta por Hugo Riesenfeld, el director musical de los teatros Rivoli, Rialto y Criterion, de los cuales Roxy era el propietario. Riesenfeld utilizó para la película *Anna Boleyn* (Ernst Lubitsch, 1920)²⁰⁸ obras de Haendel, Bach, Rameau, Gréty, Vivaldi, Corelli, Purcell, Mattheson, Couperin, Scarlatti y Lully para conseguir una ambientación musical lo más adecuada posible a la época en la cual discurría la película. Hugo Riesenfeld había tenido una formación musical como pianista, violinista y compositor e incluso había tocado en un cuarteto junto con Arnold Schoenberg, por lo que sus conocimientos y sus capacidades musicales estaban fuera de toda discusión. Sin embargo, no deja de resultar significativo su aparentemente extraño sentido historicista. Un sentido que, sólo puede ser valorado en función de los criterios y de la práctica común en su tiempo. Así, ninguno de los compositores elegidos por Riesenfeld para *Anna Boleyn* había nacido en la época en la que discurre la película. De la misma forma, el clavicémbalo incorporado a la orquesta para esa recreación debía de estar más próximo al artefacto construido por Pleyel para Wanda Landowska (a partir del armazón de un piano de cola), que a un instrumento barroco cuyo débil sonido habría sido devorado por la orquesta, convirtiendo en estéril su participación en la reconstrucción sonora pretendida por Riesenfeld. En cualquier caso, pensamos que las intenciones de Riesenfeld estaban más próximas a la difusión de un repertorio musical, desconocido para el público norteamericano, que a una intención plenamente historicista. Sea como fuere, el repertorio de los *picture palaces* se fue ampliando, a partir de la tradición musical centroeuropea, intentando reflejar con ella tanto las vanguardias cinematográficas, como las reconstrucciones históricas.

El acompañamiento musical

La prensa especializada que había criticado los acompañamientos musicales de los *nickelodeons*, por considerarlos inadecuados, ahora se rendía de forma incondicional a las prácticas musicales del teatro Strand a las que consideraba como un modelo de "rigor" y de eficiencia²⁰⁹. Veamos un ejemplo de ello para poder valorar, así, este rigor descrito por la prensa.

²⁰⁸ "Anna Boleyn" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0010962/> [Último acceso: 18/09/2011].

²⁰⁹ MÜNSTERBERG: "Psychology of the Photoplay" New York Dramatic Mirror. 3 de junio de 1916. Pág. 35. Citado en: ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 291.

Rick Altman refiere un acompañamiento musical para la película bélica antigermánica *Hearts of the World*²¹⁰, dirigida por David W. Griffith en 1918²¹¹, un film con el que se pretendía apoyar la entrada de los Estados Unidos en la Iª Guerra Mundial. En la música de esta película, compilada por Carli Elinor, podemos observar, en primer lugar, la aparente naturalidad con la que las canciones populares se entremezclan con arias y oberturas operísticas, buscando siempre una relación directa entre la letra de estas obras y el argumento cinematográfico. De esta forma, y siguiendo el método de Roxy que hemos descrito anteriormente, Elinor comenzó su trabajo eligiendo como tema principal la canción *Sweetest Bunch of Lilacs* que funcionaba como tema de amor entre la pareja protagonista, Lillian Gish y Robert Harron. En realidad, el título original de la canción es *The Lilac* (Marion May y Gardner A. Kline, 1888)²¹², mientras que "*Sweetest Bunch of Lilacs*" se corresponde con el primer verso del estribillo. La elección de esta obra está motivada, sin duda, por su correlación narrativa con la película: la guerra ha separado a los jóvenes amantes y éstos recuerdan los felices días que pasaron juntos, cuando él recogía lilas para ella²¹³. Este procedimiento le confiere un gran valor dramático y narrativo a la canción, insertándola en un contexto muy preciso a la vez que potencia su emotividad. De esta forma, el público no podía evitar sentir una fuerte relación empática tanto hacia los protagonistas como hacia su sufrimiento amoroso.

Por otra parte, Elinor seleccionó el aria *Connais-tu le pays*, perteneciente a la ópera *Mignon* de Ambroise Thomas estrenada en París en 1866, para representar la soledad de los protagonistas tras su separación. De esta forma, Elinor incidía en el carácter conmovido y resignado del protagonista, ante la imposibilidad de vivir su amor²¹⁴.

Así, mientras que la canción *The Lilac* incidía en la nostalgia por los felices días pasados, el aria de Thomas implicaba una mayor carga psicológica por cuanto intentaba plasmar el estado de ánimo del protagonista, el dolor de su resignación interior. Por otra parte, un aria cantada en francés nos revela

²¹⁰ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Págs. 313-315.

²¹¹ "Hearts of the World" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0009150/> [Último acceso: 17/09/2011].

²¹² "The Lilac - song lyrics" American Old-time song lyrics. URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/songster/pdf/25-the-lilac-song-lyrics.pdf> [Último acceso: 17/09/2011].

²¹³ "The Lilac - song lyrics" American Old-time song lyrics. URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/songster/pdf/25-the-lilac-song-lyrics.pdf> [Último acceso: 17/09/2011].

²¹⁴ "Connais-tu le pays, Mignon's aria from Mignon" Aria Data Base. URL: http://www.aria-database.com/libretti/mignon04_connais.txt [Último acceso: 17/09/2011].

también un cambio de localización geográfica, situando la acción en el país galo. Además, y esto no es menos importante, ambas canciones crean un nexo estructural por cuanto se complementan entre sí, estableciendo nuevas relaciones de significado. Mientras que *The Lilac* nos habla del pasado como un momento y un lugar idílico, un pasado que compartieron ambos amantes, *Mignon* nos refiere un lugar futuro, no menos idílico, en el cual les gustaría vivir su amor pero que nunca podrán compartir por culpa de la guerra. El conflicto armado se convierte, de esta forma, en un eje narrativo y temporal en cuyos extremos se encuentran dos mundos ideales para el amor, que la propia guerra convertirá en inaccesibles: pasado y futuro, nostalgia y ensoñación, recuerdo y resignación.

Creemos que esta película es un buen ejemplo para constatar algo que ya habíamos comentado anteriormente: la creación de nuevas estructuras narrativas y formales mediante la agrupación de elementos musicales de diversa procedencia. No olvidemos que esta metaestructura, en concreto, surge gracias a la combinación de una canción popular americana con un aria operística europea, dos mundos no tan irreconciliables entre sí como muchas veces se ha dado a entender. Como vemos, la correspondencia entre músicas y personajes no se reduce a un solo ámbito descriptivo, sino que, además, engloba otros parámetros tales como la situación geográfica o temporal, las emociones de los protagonistas, así como el carácter simbólico, psicológico y estructural.

Pero, volviendo a las músicas compiladas por Carli Elinor para *Hearts of the World*, la siguiente canción, *It's Delightful to Be Married*, representa a un chico conflictivo que cantaba por las calles parisinas, interpretado por Dorothy Gish. Esta canción era muy conocida en su época y había sido inmortalizada por Anna Held, de la que ya hemos hablado en el capítulo dedicado al *vaudeville*. Su contenido insinuante e irónico podría reflejar muy bien el carácter y la procedencia del chico²¹⁵.

Por otra parte, el soldado cómico Monsieur Cuckoo, el personaje burlesco interpretado por Robert Anderson, está representado musicalmente por *Ciribiribin*, una canción italiana compuesta por Alberto Pestalozza en 1898, que narra, de una manera un tanto cómica, un amor no correspondido, simbolizado en la negativa de la chica a revelar su nombre al galán seductor²¹⁶. Además, el

²¹⁵ "Stardom" 101 Musicals. URL: <http://www.musicals101.com/ziegheld2.htm> [Último acceso: 17/09/2011].

²¹⁶ "CIRIBIRIBIN. Music composed by Alberto Pestalozza – 1898) International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/c/ciribiribin.shtml> [Último acceso: 17/09/2011]. Ofrecemos la traducción al inglés realizada por Henry. S. Sawyer en 1909. Existen varias traducciones del original italiano por lo que no podemos afirmar que fuese esta la utilizada para la película.

hermano más pequeño del protagonista, interpretado por el actor Ben Alexander, está descrito a nivel sonoro con *Peek-a-boo*, una canción que se utilizaba para un juego infantil en el que el chico mayor se escondía el rostro con las manos²¹⁷.

Por último, Carli Elinor utilizó, siempre según Altman, la Obertura de *La Forza del Destino* de Giuseppe Verdi para las escenas de batalla. Suponemos que el carácter grandioso de esta obertura se correspondía muy bien con las escenas de batalla de una película épica de casi dos horas de duración. Sin embargo, en esta ocasión no podemos encontrar una relación narrativa directa entre las imágenes y el contenido de la ópera del compositor italiano.

De esta forma, la técnica empleada por Elinor, asociando una música diferente a cada uno de los personajes principales según sus características dramáticas, no sólo establece un vínculo narrativo muy efectivo a lo largo de la película, sino que, además, recupera la técnica del Leitmotiv, nacida en los escenarios europeos. Por otra parte, la adecuación secuencial sincrónica de cada música, así como su relación directa con la narrativa del film, es descrita por Altman como la técnica denominada *playing the picture*.

En este sentido, podemos establecer dos niveles expresivos diferentes según la presencia o no del contenido semántico, pero no podemos hacerlo en función del carácter culto o popular de la música. Así, los textos de las obras vocales, sea cual su origen o procedencia, establecen una correlación directa de significado con las imágenes, siempre y cuando los espectadores conozcan previamente estas obras. Recordemos que, en lo que respecta a las canciones populares, ya existía una tradición, proveniente de las salas *nickelodeon* pero también de los espectáculos *vaudeville* y reflejada, sobre todo, en la práctica de las canciones ilustradas. Sin embargo, en el caso de la música instrumental no parecía posible establecer una correlación de significado por cuanto esta música no presenta un contenido textual o semántico y, además, por cuanto estas obras resultaban desconocidas para la gran mayoría de los espectadores. En este sentido, la música de Verdi difícilmente podría haberse personalizado en ninguno de los protagonistas de la película y sólo podía ser asociada a escenas más extensas e impersonales, tal y como defiende Rick Altman²¹⁸.

²¹⁷ "Peek-A-Boo Song Lyrics and Sound Clip
Cathy Bollinger" Songs for Teaching. URL:
<http://www.songsforteaching.com/cathybollinger/peekaboo.htm> [Último acceso: 17/09/2011].

²¹⁸ ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 315.

6.3.- Del *Picture Palace* al cine sonoro

En cualquier caso, lo más significativo de las músicas del *picture palace* es el tratamiento expresivo de las obras vocales a partir de su contenido textual y no mediante su propia significación musical. Es decir, estas obras vocales se elegían por cuanto su letra presentaba unas evidentes similitudes narrativas con las situaciones o personajes descritos en la película, y no por su carácter melódico o musical. Esta concepción estilística se aleja, sustancialmente, de las normas musicales expresivas propias en el cine actual. Así, desde nuestra cultura, desde nuestro sistema de referencias expresivas, la música se utiliza principalmente, a nivel cinematográfico, en función de sus cualidades sonoras y rítmicas. De esta forma, si estudiásemos las músicas de los *picture palaces* desde nuestra perspectiva artística, estaríamos ignorando la base expresiva de su propio sistema de referencias, basado en los paralelismos entre su texto y la narración fílmica.

Tal vez nunca podamos comprender completamente cómo estas canciones interactuaban con el público de la época, pero no por ello debemos plantear su estudio en base a unos criterios culturales propios de nuestra actualidad. Así, la expresividad emocional y la empatía no estaba relacionada directamente, en estas películas, con la mayor o menor calidad musical, sino con la identidad cultural, con la capacidad de los espectadores para reconocer los elementos que formaban parte de su cotidianidad, de un lenguaje cultural proveniente de la época del *vaudeville* y basado en un sustrato musical muy concreto.

Así, la utilización que hace Carli Elinor de las canciones populares y de la música procedente de la tradición culta europea se corresponde con una práctica musical habitual en los primeros años del *picture palace*, influenciada de una forma clara por el paisaje sonoro propio del último periodo *nickelodeon*. Las salas y los espectadores estaban cambiando radicalmente, pero no así el lenguaje expresivo musical, que seguirá necesitando de las canciones populares hasta que el nuevo público sea 'educado' en el viejo lenguaje europeo de tradición clásica. Sólo a partir de ese momento se podrá prescindir totalmente de las canciones.

En este sentido, una reseña publicada en *The Toronto World* el 25 de julio de 1918, nos confirma la gran importancia que se otorgaba al acompañamiento musical en la época del *picture palace*. El señor Romanelli, director de la *Allen Concert Orchestra*, se desplazó desde Toronto hasta Nueva York (casi 800 kilómetros) con el único propósito de estudiar en persona, durante toda una semana, cómo se utilizaba la música durante la proyección, precisamente, de *The Hearts of the World*. Cuando Romanelli regresó a Toronto, lo primero que hizo fue incrementar hasta treinta el número de músicos de su orquesta, con el fin de poder disponer de los recursos instrumentales necesarios para una producción de

esta magnitud. Y no sólo eso, sino que, además, realizó un número considerable de ensayos para lograr la máxima calidad posible²¹⁹. Ignoramos qué parte de reclamo publicitario y qué parte de verdad tiene esta reseña periodística pero, en cualquier caso, nos revela peculiaridades muy a tener en cuenta y que nos señalan cuánto habían cambiado las prácticas interpretativas desde la época del *nickelodeon*.

En primer lugar, esta reseña nos habla de la "*special music*", un término empleado generalmente para las composiciones originales, pero que también podía hacer referencia a las compilaciones pensadas y adaptadas expresamente para una determinada película. En segundo lugar, la proyección en Toronto estaría acompañada por una orquesta consolidada, dirigida por su director titular, el propio Romanelli, un violinista de ascendencia italiana (Belleville, Ontario, 1885 - Murray Bay, Quebec, 1942) que había estudiado en Toronto con Jan Hambourg. Tras una breve experiencia como actor cinematográfico e incluso como artista de *vaudeville*, Romanelli realizó algunas giras como violinista junto a Cummings Stock Co., antes de llegar a ser director musical del Strand durante un corto espacio de tiempo²²⁰. Posteriormente, Romanelli ampliaría sus estudios de dirección de orquesta en Europa tras lo cual sería nombrado titular de la *Allen Theatre Orchestra*, especializándose en el acompañamiento de películas mudas²²¹. Así, podemos estar seguros de que Romanelli no era un músico *amateur* que necesitara ir a Nueva York para salir del apuro. Si la reseña es cierta, su trabajo de estudio sobre *Hearts of the World* duró toda una semana, en la cual acumuló los datos necesarios para poder realizar su trabajo correctamente.

Por otra parte, el incremento del número de músicos de la orquesta parece estar más encaminado hacia la variedad que hacia el volumen sonoro. Es decir, lo que Romanelli pretendía es poder disponer de una mayor paleta tímbrica, que permitiese diferentes combinaciones instrumentales para reflejar con la máxima

²¹⁹ "Special music for "Hearts of the World" The Toronto World. 25 de Julio de 1918.
URL:
<http://news.google.com/newspapers?nid=22&dat=19180725&id=7FkDAAAABAJ&sjid=nigDAAAABAJ&pg=4834,5973453> [Último acceso: 17/09/2011].

²²⁰ Evidentemente no se trata del Strand de Roxy situado en Nueva York, sino de uno de los muchos teatros construidos a imagen de aquel que utilizaron su mismo nombre. El Strand de Toronto fue inaugurado en 1915 y no tuvo demasiado éxito porque cerró cinco años después, en 1920. "View of the Strand, on Yonge Street, north of King Street, Toronto" Downtown Toronto Theatres. URL:
http://wholemap.com/historic/toronto.php?subject=Downtown_theatres [Último acceso: 17/09/2011].

²²¹ MCNAMARA, Helen: "Luigi Romanelli". The Canadian Encyclopedia. URL:
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=UIARTU0003021>
(Última visita: 17/09/2011).

perfección posible los detalles más sutiles de la película. Y, por último, la reseña periodística nos informa de la necesidad de varios ensayos para poder conseguir el máximo nivel de calidad. Resulta evidente que Romanelli no quería dejar ningún detalle al azar.

En cualquier caso, la aventura de Romanelli en Nueva York no parece haber sido un hecho aislado. Las productoras cinematográficas reconocieron que no era suficiente con escribir o compilar una música adecuada para cada película porque una orquesta *amateur*, o un director despreocupado, podían arruinar completamente la proyección. Por eso, en aras de mejorar las condiciones musicales de exhibición cinematográfica, las productoras llegaron a contratar a músicos profesionales para que realizaran unas giras en las cuales demostraron cómo se debían acompañar correctamente las películas²²².

Así, mientras que el lenguaje musical de los *picture palaces* comenzó no siendo muy diferente al de los últimos años del *nickelodeon*, la práctica musical en estas nuevas salas fue adquirido un grado de profesionalidad inexistente apenas diez años antes. El nivel de rigor alcanzado, mediante un trabajo constante y muy específico, permitió que las películas se viesan de otra forma. Si Romanelli estudió en Nueva York la música para *The Hearts of the World* fue porque iba a dirigir esa misma música en Toronto y quería hacerlo en las mejores condiciones posibles. Si en los *nickelodeons* cada sala ofrecía una solución diferente para cada película, en los *picture palaces*, en un sentido contrario, la música tenderá hacia una homogénea estandarización que nos llevará hasta el cine sonoro, cuando todas las películas se proyectarán siempre con la misma banda sonora. De esta forma, la estandarización musical materializó las aspiraciones artísticas del cine, consiguiendo un rigor en el acompañamiento musical inexistente hasta esos años. Sin embargo, esa homogeneización acabaría provocando, de igual manera, la pérdida de todas las demás posibilidades sonoras y de un lenguaje expresivo musical configurado durante los años de *vaudeville* y de *nickelodeon*.

Nos parece muy oportuno aclarar esta situación porque consideramos que es una peculiaridad que afecta de forma muy directa a nuestro trabajo. No podríamos valorar correctamente la música en el cine de los hermanos Marx (heredera no sólo de los espectáculos *vaudeville* y de las proyecciones en los *nickelodeons*, sino también de los planteamientos musicales de los *picture palaces*) si no hubiésemos establecido previamente cuál era la consideración y las funciones de cada música durante sus años de formación. Así, cuando analicemos detalladamente sus películas a partir de los contenidos musicales deberemos incidir en la confrontación existente entre las músicas populares, provenientes de

²²² ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004. Pág. 272.

la tradición teatral norteamericana, y las músicas de tradición europea, incorporadas en la época de los *picture palaces*. De igual forma, tendremos que valorar el componente social de las músicas utilizadas, determinando si existe algún tipo de reivindicación cultural en su utilización. Por último, no podremos ignorar el contenido textual de las músicas vocales y deberemos intentar relacionarlo con la narración fílmica en la cual se inscriben. Pero antes de proceder al análisis musical de su primera película, veamos cómo eran los espectáculos musicales de Broadway, en los cuales también trabajaron los hermanos Marx.

IV.- Broadway

1.- Introducción. Los Marx Llegan a Broadway

La noche del 19 de mayo de 1924, Alexander Woollcott no sabía quiénes eran los hermanos Marx. Además, desconocía por completo el jazz y pensaba que la guerra se libraba en los escenarios donde se representaban las operetas sobre acorazados norteamericanos. Sin embargo, sus incisivas críticas teatrales tenían la facultad de hundir la carrera de cualquier actor que se atreviese a presentar una obra sobre los escenarios de Broadway. En esa noche de mayo de 1924, Woollcott tuvo que cambiar, inesperadamente, sus planes porque la obra que iba a cubrir había sido aplazada y acabó asistiendo a la representación que ofrecieron los Marx.

Unos meses antes, el magnate James P. Beury había decidido invertir parte de su fortuna, conseguida mediante el negocio del carbón, en la compra del Walnut Street Theatre de Filadelfia con la pretensión de presentar en él unas obras producidas por Joseph M. Gaites, un colaborador habitual de los Shubert. En esas mismas fechas, el 19 de junio de 1923, George S. Kaufman, Bert Kalmar y Harry Ruby estrenaron en el Selwin Theatre *Helen of Troy*, un musical con argumento tipo “cenicienta” en el que una humilde joven asciende social y económicamente gracias a un oportuno matrimonio con un adinerado pretendiente que es, además, el hombre de sus sueños.

A comienzos de ese año, la carrera de los Marx se encontraba en horas bajas tras la ruptura con el circuito de *vaudeville* Keith-Albee y el fracaso en los teatros de segunda categoría de los Shubert. La situación era tan desesperante que Minnie había tomado la drástica decisión de separar la compañía para que cada uno de sus hijos intentase buscar la suerte por su cuenta. Minnie había fracasado en su propósito de encumbrar a su familia a lo más alto de la escena teatral norteamericana.

Alexander Woollcott había conocido a George S. Kaufman en la redacción del New York Times en 1919. El joven Kaufman, con apenas treinta años, había sido asignado como ayudante y colaborador de Woollcott y, poco tiempo después, los dos críticos formarían, junto con lo más selecto de la escena artística neoyorkina, la llamada mesa redonda del Algonquin en la cual se encontraban, entre otros, Edna Ferber, Dorothy Parker, Ruth Gordon, Helen Hayes o Peggy Wood.

Por otra parte, Joseph M. Gaites disponía de unos magníficos decorados, procedentes de unas obras anteriores que habían fracasado, y pretendía encontrar una nueva producción teatral con la que amortizarlos. Mientras tanto, el adinerado James P. Beury mantenía una relación amorosa con una corista que, al igual que la protagonista de *Helen of Troy*, aspiraba a triunfar sobre los escenarios gracias al apoyo incondicional, y a la portentosa habilidad económica, de su amado James P. Beury. Además, Beury no sólo era muy aficionado a las jovencitas, sino que también mostraba una cierta debilidad hacia las mesas donde se jugaba al póker.

Todas estas piezas tuvieron que encajar a la perfección para que los hermanos Marx consiguiesen triunfar en los escenarios de Broadway. Así, Chico, un ludópata convencido, se encontró con James P. Beury en una mesa de juego y no tardó demasiado en trazar un plan maestro que solucionase los problemas de Gaites, Beury y, por supuesto, los suyos y también los de sus hermanos. De esta forma, Gaites pondría los decorados, Beury el dinero y los Marx les ofrecerían una obra en la que amante de Beury tuviese su pequeño pero prometedor papel.

El ángel, esta vez, en lugar del tío Al, fue un magnate del carbón de Pensilvania, un tal James P. Beury, que estaba enamorado de una chica del coro y buscaba un espectáculo que subvencionar. Chico, casualmente, estaba buscando a un patrocinador, así como un poco más de suerte con las cartas. Los dos se encontraron sobre una mesa de juego y coincidieron. “¿Quieres a tu chica en el espectáculo? Ningún problema, tío. Nosotros ponemos el espectáculo y tú pones la pasta...”¹.

Sin embargo, las dotes de bailarina de la jovencita, a la que Groucho se refiere como Ginny, no parecían ser las más idóneas.

Ella sabía dos o tres pasos, pero bailaba como si hubiese pedido prestadas las piernas a su abuelo. Cuando terminó de bailar su amigo [James P. Beury] desde la primera fila aplaudió vertiginosamente. El resto de los intérpretes se precipitó fuera del escenario,

¹ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 154-155. Aunque Louvish desconfía de la veracidad de esta historia, Gehring nos confirma que fue una partida de *pinochle* la que llevó a los Marx a Broadway. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 28. Groucho, por su parte, nos confirma la relación entre Beury y “una de las chicas del coro”. CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Págs. 172-173. Por otra parte, Arthur Marx, el hijo de Groucho, refiere que fue Will Johnstone quien se encontró una tarde con Chico mientras este miraba “con nostalgia el Palace Theatre” MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós, Madrid, 2010. Pág. 44.

riéndose históricamente del espectáculo que acababa de presenciar. Ahora sí teníamos un problema” si Ginny no actuaba, no había dinero. Si Ginny actuaba no había revista².

Es así como, el 1 de junio de 1923 se estrenó *I'll Say She Is* en el Walnut Street Theatre de Filadelfia. Una revista musical que los Marx habían creado a toda prisa, reutilizando los mejores *sketches* de su etapa en el *vaudeville*, incluida la famosa escena de Napoleón. Además, los Marx utilizaron también material procedente de *Love for sale*, una obra escrita por los hermanos Tom y Will B. Johnstone para el circuito Shubert que no había conseguido triunfar, ni siquiera tras una primera reelaboración titulada *Give me a Thrill*.

En cualquier caso, *I'll Say She Is* se convirtió en todo un éxito y, en menos de un año, llegaría hasta los escenarios de Broadway. Así, en la noche del 19 de mayo de 1924 Alexander Woollcott, en lugar de marcharse a casa, presencié la función de los Marx en Broadway, unos cómicos de los que nunca había oído hablar. En esas fechas, tal y como el propio Groucho reconoce, los Marx ya contaban con una larga experiencia sobre los escenarios y con una asombrosa capacidad para improvisar, adaptando la obra sobre la marcha a las reacciones del público.

Teníamos quince años de material cómico infalible, escenas interpretadas una y otra vez y que habían sido certificadas por un público de variedades en todo el país³.

Esa noche Woollcott conoció por fin a los Marx y su crítica de *I'll Say She Is* los encumbró a la categoría de estrellas, según Groucho relata a Charlotte Chandler.

Todo empezó con el éxito en Broadway. Y, sabes, con *Y tanto que lo es [I'll Say She Is]* tuvisteis mucha suerte. Percy Hammond y Alexander Woollcott no habrían ido a veros si esa noche no se hubiese suspendido el estreno de una obra dramática. No es lo mismo que el elogio provenga de un crítico de segunda fila. Pero bueno, el hecho es que al día siguiente os dieron el espaldarazo⁴.

Muy poco tiempo después, George S. Kaufman se convertiría en uno de los mejores dramaturgos norteamericanos y escribiría para los Marx algunas de sus mejores obras⁵. Woollcott, por su parte, profesaría por Harpo algo más que una profunda admiración y le invitaría a formar parte de la mesa del Algonquin, convirtiéndolo en un miembro de pleno derecho. Además, Woollcott y Harpo

² MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 147.

³ *Ídem*. Pág. 146.

⁴ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Pág. 333.

⁵ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 153.

llegarían a realizar juntos un viaje por Europa en el verano de 1928. Según la opinión del propio Groucho, Woolcott estaba enamorado de su hermano⁶.

Lamentablemente, la carrera de Ginny, la amante de Beury, se vio truncada poco después del estreno de la obra debido a que se enamoró de uno de los bailarines de la *troupe*. En ese momento, un despechado Beury, a quien Groucho llamaba 'Broody' el fabricante de galletas, exigió de inmediato su despido y los Marx no tardaron ni un segundo en complacerle.

Gilbert & Sullivan & Groucho

Groucho Marx tenía una forma muy original de seducir a las jóvenes que deambulaban por los bastidores de los teatros en los que los Marx presentaban sus obras. Mientras Zeppo, Harpo y Chico se lanzaban directamente detrás de ellas, Groucho las conquistaba, según refiere Zeppo, hablándoles de Gilbert y Sullivan.

Salía con una chica que podía ser muy estúpida y él se ponía a hablar con ella de, no sé, de Gilbert y Sullivan. Trataba de impresionarlas, cuando el resto de nosotros nos limitaríamos a ir a por ellas (...)⁷.

La gran admiración que Groucho sentía por Gilbert y Sullivan queda plasmada en las numerosas referencias que encontramos a estos autores en su autobiografía. Así, Irene Atkins nos revela que uno de los grandes pasatiempos de Groucho era escuchar los discos de Gilbert y Sullivan⁸. En este mismo sentido, Goddard Lieberman, quien sería nombrado por Groucho como albacea de sus bienes, afirmaba que Groucho conocía con todo detalle las obras del dúo británico. Según Lieberman, Groucho podía "repetir versos enteros de sus obras" e incluso "la música, compás por compás"⁹. Pero Groucho no sólo conocía estas obras, sino que también, en algunas ocasiones, las llegó a utilizar con un propósito nada

⁶ WOLLCOTT, Alexander: "Harpo and Some Brothers". *Variety*, 28 de mayo de 1924. Citada en: UHLIN; Mikael: "I'll Say She is" *Marxology*, *The Marx Brothers* URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/story.htm> [Último acceso: 19/12/2011]. También puede consultarse la crítica que escribió unos meses después sobre esta misma obra titulada "Harpo Marx and Some Brothers. Hilarious Antics Spread Good Cheer at the Casino" publicada en el *New York World* en 1925.

⁷ Entrevista concedida por Zeppo Marx a Barry Norman en 1979 para la BBC. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 139-140.

⁸ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Pág. 308.

⁹ Entrevista de Charlotte Chandler con Goddard Lieberman, sin datar. Publicado en: *Ídem*. Pág. 324.

loable como es el de atormentar a su primera mujer. O al menos esto es lo que Groucho le confesó a Erin Fleming, una actriz canadiense que se convertiría en su manager y en su compañera sentimental durante sus últimos años de vida.

Groucho: Me libré de mi primera esposa gracias a Gilbert y Sullivan.

Erin: ¿Gracias a Gilbert y Sullivan?

Groucho: Sí. Ella no entendía ni jota y yo seguía tocando las canciones.

Erin: Se volvía loca.

Groucho: No, no se volvía loca. Pero escuchar a Gilbert y Sullivan no la hacía muy feliz porque no era culta. Creo que no había oído hablar de Gilbert y Sullivan hasta que se casó conmigo¹⁰.

De esta forma, y a pesar del sarcasmo, podemos corroborar la gran admiración que sentía Groucho por las obras musicales del tándem británico. En cualquier caso, las operetas de Gilbert y Sullivan tendrían un papel fundamental en la creación del musical norteamericano. Al igual que Minnie Schönberg cruzó el Atlántico, en el verano de 1879, para buscar una vida mejor y convertirse en Minnie Marx, la opereta *H. S. M. Pinafore* de Gilbert y Sullivan también había atravesado el mismo océano, apenas un año antes que Minnie, para convertirse en la obra de referencia de la escena musical norteamericana.

En los primeros años del siglo XX, los escenarios de Broadway representaban la máxima aspiración de cualquier artista, la culminación de una vida de esfuerzos curtida en las duras giras por los teatros más desvencijados de todo el país. Así, los Marx habían intentado un primer desembarco en el otoño de 1918, tras una brillante etapa en el *vaudeville*, con la obra *The Street Cinderella*. Sin embargo, una epidemia de gripe española acabó con la obra y con las aspiraciones de los Marx¹¹. Tras esta fallida experiencia, Groucho no se sentía preparado para afrontar de nuevo el reto y pareció conformarse con los escenarios del *vaudeville*. Groucho estaba convencido de que los Marx no eran lo "bastante buenos" como para triunfar en Broadway debido a que el público de estas salas exigía una "clase" que ellos no tenían. Sin embargo, Chico estaba convencido de que también podían tener éxito en Broadway porque, a grandes rasgos, el público era el mismo que el de los teatros de variedades en los cuales habían triunfado años antes. Según Chico, la única diferencia residía en que los

¹⁰ Conversación referida en: CHANDLER, Charlotte: *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Pág. 83.

¹¹ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 26. Se puede encontrar una misma versión de esta historia en: CHANDLER, Charlotte: *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006 Págs. 165-166.

espectadores de Broadway iban mejor vestidos y llegaban siempre tarde a las funciones¹².

Paradójicamente, los Marx consiguieron triunfar en Broadway cuando todo parecía perdido, tras su autoexclusión del circuito Keith-Albee y su nulo éxito con los hermanos Shubert. Así, *I'll Say She Is* significó tanto el reconocimiento del público y de la crítica como la posibilidad de presentar dos nuevas obras con las que confirmarían que el éxito no les había llegado por casualidad: *The Cocoanuts* (1925) y *Animal Crackers* (1928). Además, serían estos dos musicales, escritos por Kaufman y Ryskind, los que configurarían las dos primeras películas de los Marx, dos films con los que se darían a conocer, también, fuera de los Estados Unidos.

A pesar de todo, la recesión provocada por el crack bursátil de 1929 significaría el final de la carrera en Broadway de los Marx, así como de otros muchos artistas. Los costosos musicales dejarían de ser rentables y Broadway estuvo, incluso, a punto de desaparecer. En ese momento, los Marx aprovecharían su éxito cinematográfico para mudarse a California y comenzar una exitosa carrera en Hollywood que nos ha permitido conservar sus mejores obras para la posteridad. El cine, mucho más rentable que los musicales de Broadway en una época de crisis, se convertiría en el entretenimiento por excelencia de los norteamericanos. Pero, antes de estudiar cómo era la música en el cine de los hermanos Marx, verdadero propósito de este trabajo, hagamos un último recorrido por el mundo del musical norteamericano para, de esta forma, poder valorar de una adecuadamente su influencia en el mundo Marx.

¹² MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Págs. 142-143. MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 35.

2.- El musical en los Estados Unidos

Lo que hizo que la revista musical fuese diferente a otros tipos de entretenimiento fue la coherencia temática y el hecho de que los números fuesen creados para un espectáculo determinado.

Nadine G. GRAVES¹³

2.1. *The Disappointment*. El primer musical conocido

El primer musical conocido escrito en Estados Unidos ni siquiera llegó a estrenarse. Fue suspendido cuatro días antes de su presentación por “contener reflexiones personales y no ser apropiado para la escena”¹⁴, opinión que, por cierto, podríamos aplicar a cualquiera de las películas de los Marx. Este musical, definido como 'ópera cómica', llevaba por título *The Disappointment* e iba a ser representado en el Southwark Theatre de Filadelfia por la compañía itinerante *The American Company*, el 20 de abril de 1767¹⁵.

The Disappointment estaba protagonizado por Hum, Parchement y Quadrant, tres bromistas que querían timar al viejo y depravado Raccoon, haciéndole creer que habían encontrado el plano de un tesoro. Por otra parte, la sobrina de Washball, uno de los secuaces de Raccoon, acababa rechazando la dote que su tío le ofrecía a cambio de casarse con un determinado chico. Así, ella se acababa fugando con Meanwell, su verdadero amor, mientras ambos cantaban *My Fond Shepherds*. Sin embargo, al final de la obra Washball acababa aceptando la decisión de su sobrina y pagaba el banquete de la boda, en un final feliz muy del gusto del público.

En este sentido, este primer musical contaba con tres bromistas, un viejo codicioso y una sobrina que se rebelaba contra el futuro que habían preparado para ella, y que interpretaba una canción como muestra de felicidad al fugarse con su verdadero amor. En cierta forma, no parece que estemos demasiado lejos de los elementos habituales en el cine de los hermanos Marx. Así, aunque el

¹³ GRAVES, Nadine George: *The Royalty of Negro Vaudeville: The Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American Theater 1900-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000. Pág. 37.

¹⁴ Citado en: BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 1. Aunque Bordman no menciona la fuente, se trata de una cita referida por varios autores procedente de la *Pennsylvania Gazette* publicada el 16 de abril de 1767, y señalada por John Leacock en *The Fall of British Tyranny*, publicado en 1776.

¹⁵ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Págs. 1-3.

musical americano todavía era un sueño por realizar, sus personajes ya parecían formar parte de ideario colectivo por cuanto representaban las diferentes situaciones sociales y económicas que estaba atravesando el país. Es decir, la escena musical norteamericana, tal y como vamos a demostrar a continuación, es producto de la interacción entre las pulsiones sociales y las inquietudes artísticas. Y los Marx no son una excepción.

2.2.- El declive de la pantomima

A partir de 1878 las viejas formas de diversión, como la pantomima, comenzaron su declive. Los espectáculos elaborados que incluían algunas canciones interpoladas, sin ninguna relación entre ellas, pasaron a considerarse como algo incómodo y vulgar. A pesar de todo, la evolución fue lenta y los nuevos espectáculos se acabarían mezclando con los números satíricos del *vaudeville*, los musicales de Harrigan y Braham, y con las desenvueltas comedias de farsa para crear, así, la llamada comedia musical norteamericana¹⁶.

Algunos de estos primeros musicales, de éxito fugaz, fueron *The Black Crook* (1866), considerada la obra a partir de la cual nace el teatro musical americano, *Humpty Dumpty* (G. L. Fox, 1868) o la más exitosa *The Mulligan Guards' Ball* (Harrigan, Hart y Braham 1878). Sin embargo, la verdadera transformación se produjo tras el estreno de *H. M. S. Pinafore* (Gilbert & Sullivan), una opereta inglesa que influiría, decisivamente, en el desarrollo del musical americano¹⁷.

2.3.-Book Shows vs. revista musical

Antes de abordar el estudio de los diferentes aspectos del musical, relacionándolos con su evolución, necesitamos determinar algunas directrices que nos permitan diferenciar estos espectáculos según su contenido. En este sentido, la terminología utilizada resulta confusa por cuanto los *shows* contenían números de diversa procedencia y, en muchos casos, se denominaba de la misma forma a espectáculos diferentes entre sí. Para evitar confusiones vamos a utilizar las definiciones propuestas por John Bush Jones.

Así, se considera como 'musical' a aquellas obras que tienen un argumento o historia (*book shows*), pero también a las revistas creadas a partir de canciones, números de danza o números cómicos independientes, sin que entre ellos exista una cohesión argumental. Por otra parte, se entiende como '*play*' a una obra de

¹⁶ *Ídem*. Pág. 45.

¹⁷ *Ídem*. Pág. 46.

teatro, sin contenido musical, mientras que 'show' puede ser utilizado como sinónimo de 'musical' que, a su vez, siempre es entendido como una producción profesional con una intención comercial. Por otra parte, las óperas no se consideran 'musicales', exceptuando aquellos casos en los que fueron escritas específicamente para Broadway y su audiencia, como es el caso de *Porgy and Bess* y otras similares¹⁸.

2.4.- La opereta europea en América. H. M. S. Pinafore

Una de las mayores influencias exteriores que recibió el musical norteamericano en sus primeros años (además de la ópera cómica y de la comedia musical) fue la de la opereta británica y europea, y especialmente las obras de Gilbert y Sullivan, destacando entre ellas *H. M. S. Pinafore*¹⁹. El éxito de esta obra en su estreno londinense fue tal que no sólo se representó setecientas veces en la Opera Comique, sino que, además, algunos de sus números se llegaron a interpretar en el Covent Garden Opera House y fueron difundidos también a través de la radio, llegándose a vender diez mil copias de la partitura en un solo día. Así, *H. M. S. Pinafore* desembarcó en Norteamérica sólo seis meses después de su estreno en Londres, representándose el 25 de noviembre de 1878 en el *Boston Museum*, desde donde llegaría a San Francisco el 23 de diciembre y a Filadelfia en las primeras semanas de 1879, para estrenarse, finalmente, en Nueva York el 15 de enero de 1879 en el Standard Theatre²⁰.

Tras su estreno en Nueva York, la obra pasó por no menos de once importantes teatros, entre los que se encontraban dos salas situadas en la calle 14 de la que ya hemos hablado: la *Academy of Music* o el *Tony Pastor's*, un teatro decisivo en el desarrollo del *vaudeville*. Estos teatros adaptaron la obra a sus respectivas audiencias, mostrando versiones sólo con artistas negros, con niños, en alemán o en yiddish, además de alguna que otra parodia y *spin off*. Su éxito fue tan grande que, incluso, se llegó a representar simultáneamente por tres compañías distintas²¹. La música de *H. M. S. Pinafore* se hizo tan popular que sonaba incluso en los organillos callejeros.

¹⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Págs. 2-3.

¹⁹ *Ídem*. Pág. 4.

²⁰ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Págs. 49-50.

²¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 7.

2.5.- La fórmula del éxito

Pero ¿por qué *H. M. S. Pinafore* triunfó de forma tan espectacular a ambos lados del océano? ¿Qué características musicales o dramáticas contenía para ser apreciada y comprendida tanto en Gran Bretaña como en Norteamérica? Cuando en 1922 los hermanos Marx, que ya habían triunfado en los circuitos del *vaudeville*, realizaron una gira por Inglaterra, el público inglés se mostró incapaz de entender su sentido cómico. Sin embargo, el humor y la música de *H. M. S. Pinafore* no parecían tener fronteras. Así, un análisis de sus elementos dramáticos y musicales nos podría aclarar algunas de las claves de este éxito.

Argumentos

Uno de los argumentos más recurrentes en las operetas es una antigua fórmula romántica infalible construida en torno a un joven personaje que ha perdido a una chica que acaba de conocer y de la que se ha enamorado perdidamente. De esta forma, la obra se desarrolla a partir de las dificultades que tiene que superar este protagonista para recuperar a la chica y conseguir así el final feliz que los espectadores desean. Significativamente, del extenso catálogo de obras musicales de Gilbert y Sullivan, sólo dos no emplean esta fórmula²².

Otro de las peculiaridades de estos argumentos reside en el hecho de que la chica en cuestión acaba renunciando a un matrimonio convenido, con un hombre bastante mayor que ella, que la hubiese convertido en millonaria, en beneficio de su verdadero amor, un chico pobre sin recursos. Además, el 'toque' Gilbert y Sullivan se dejaba notar en los desenlaces finales de sus obras, mediante giros argumentales tan imprevistos como imposibles pero que redundaban en un final más placentero todavía. En el caso de *H. M. S. Pinafore*, el chico pobre es ascendido a capitán mientras que el poderoso y rico pretendiente rechazado por la chica es degradado a marinero.

De esta forma, el argumento era romántico y atractivo, además de contener una dosis apropiada de suspense. Los personajes estaban muy bien contruidos, y las canciones y los diálogos resultaban ingeniosos, divertidos y ligeramente obscenos. Por otra parte, los decorados y el vestuario romántico contribuían también al éxito de unas obras que el público sentía de una forma mucho más cercana que las arias operísticas europeas. Así, *H. M. S. Pinafore* era

²² *Ídem*. Pág. 10.

entretenimiento del bueno, la mejor obra de teatro musical que los norteamericanos habían visto nunca²³.

Para Gerald Bordman, lo que distinguía a *H. M. S. Pinafore* de los demás musicales era una combinación de argumento, letra y música que daba lugar a una obra integral. Con un texto inteligente y una invención melódica casi sin precedentes. Según Bordman, “Sullivan infundió a la música viejas formas como baladas, cánticos marinos, gigas y octetos cuyas irresistibles melodías invitaban al público a cantar de una forma fácil y feliz”²⁴.

Bordman afirma también que eran frecuentes las interpolaciones de canciones populares americanas que, de esta forma, se mezclaban con los números musicales de la obra de Gilbert & Sullivan. Así, también en el teatro musical podemos advertir la presencia de las canciones populares, un género que abarcaba, como hemos visto anteriormente, todos los ámbitos de la escena, desde el *vaudeville* hasta las salas *nickelodeon*²⁵.

Sátira

El argumento de *H. M. S. Pinafore* pertenece a una tradición satírica, propia de la sociedad inglesa victoriana, referida a los matrimonios concertados. Según una norma clasista, sólo se toleraban aquellos cuyos cónyuges pertenecían a la misma clase social o, en caso contrario, cuando era un hombre quien solicitaba a una mujer de clase inferior. De esta forma, una mujer no podía cortejar nunca a un pretendiente de menor rango social que ella, de la misma forma que un hombre tampoco podía aspirar a seducir a una mujer de una clase social superior a la suya. Así, *H. M. S. Pinafore* crítica esta norma, afirmando una y otra vez que "el amor iguala a todas las clases sociales"²⁶. En este mismo sentido, la insistencia de Groucho Marx en cortejar a los personajes adinerados interpretados por Margaret Dumont estaría contraviniendo, de una forma muy evidente esta norma.

Paradójicamente, el absurdo final feliz de *H. M. S. Pinafore* preserva la moral victoriana al presentar un inesperado giro argumental. Así, el marinero que no podía cortejar a la hija de Corcoran, debido a su inferior clase social, acaba

²³ *Ibidem*. Pág. 8.

²⁴ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 49.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 8.

siendo ascendido a capitán, pasando así a ocupar un rango más alto que el de su amada, 'legalizando', de esa forma, la relación amorosa. En cualquier caso, según afirma Jones, los norteamericanos no supieron captar la ironía implícita sobre la sociedad victoriana, aunque sí que entendieron la obra como una alegoría de su propia sociedad democrática no clasista en la que “un vulgar sastre se podía casar con una mujer de un rango social superior”²⁷.

Pero, la aportación más importante de *H. M. S. Pinafore* radica tanto en su decidida intención de abordar los asuntos sociales más relevantes de su época, como en el hecho de hacerlo desde una perspectiva satírica. Así, la crítica social se presenta en forma de una sátira entretenida que parece no contener nada más que humor y diversión pero que está atacando las bases de una sociedad instituida²⁸. Además, el gran éxito de audiencia de esta fórmula llevó a muchos escritores a incluir temas sociales en sus shows²⁹.

De esta forma, los personajes, los diálogos ingeniosos, las canciones picantes, la sátira y el espectáculo de calidad pasaban a un segundo plano en detrimento de una velada crítica social. Resulta imposible no pensar en los hermanos Marx y en su deuda con esta obra que había llegado a los Estados Unidos apenas unos meses antes que la futura Minnie Marx. Aunque no podríamos clasificar las películas de los Marx como 'operetas', resulta innegable que en ellas podemos encontrar la mayoría de los elementos que caracterizan a *H. M. S. Pinafore*: las ingeniosas intervenciones de Groucho y las canciones con un contenido 'picante', así como una constante sátira y ridiculización de las instituciones. Porque, siguiendo con la moral victoriana, ¿acaso no es una transgresión que un buscavidas como Groucho intente seducir una y otra vez a Margaret Dumont, una dama de la alta y distinguida sociedad? Y, por otra parte ¿no debería una corista como Rosa acceder a los deseos carnales de Lasparri, el prestigioso y afamado tenor de *A Night at the Opera* que intenta poseerla? Así, Lasparri sigue los preceptos de la sociedad victoriana y actúa como si Rosa le perteneciese por derecho propio, por poseer fama y dinero.

En cualquier caso, el dramaturgo Albert Innaurato resume de una forma bastante precisa los elementos que al fusionarse dieron lugar al nacimiento del musical: unos personajes procedentes de la tradición norteamericana, un sentido satírico basado en las diferencias de clase social, y unos números musicales cantados y

²⁷ *Ídem*. Pág. 9.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. Pág. 10.

bailados a lo largo de todo el show³⁰. Unos elementos que seguirán estando presentes en el cine de los hermanos Marx.

Continuadores

La influencia de las obras de Gilbert y Sullivan se extendió rápidamente entre los creadores americanos. En 1882, tres años después del estreno de *H. M. S. Pinafore* en Nueva York, John Philip Sousa (1854-1932), tal vez el compositor americano más destacado durante el cambio de siglo, estrenó *The Smugglers*, una ópera cómica claramente influenciada por las obras de Gilbert & Sullivan. Sousa conocía bien las operetas del tándem inglés porque había trabajado como director musical de una compañía itinerante, dirigiendo, e incluso reorquestando, algunas obras como *H. M. S. Pinafore* o *The Contrabandista*, siendo esta última la obra en la cual se basa el libreto de la ópera cómica de Sousa³¹.

William Spenser, por su parte, escribió en 1886 *The Little Tycoon*, imitando a *The Mikado*, tal vez la opereta más conocida de los autores ingleses. Incluso Tony Pastor utilizó el éxito de *H. M. S. Pinafore* para crear una versión burlesca, titulada *T. P. S. Canal Boat Pinafore*, reutilizando algunos de los principales personajes de la obra de Gilbert & Sullivan. Por último, los San Francisco Minstrels realizaron también su propia parodia, titulada *His Mud Scow Pinafore*.

El éxito de *H. M. S. Pinafore* convirtió a la opereta de Gilbert & Sullivan en un objeto susceptible de plagio, imitación o adaptación que circulaba libremente por las salas teatrales, en los últimos años del siglo XIX, hasta quedar prácticamente irreconocible. De hecho, algunos empresarios habían enviado 'espías' a Londres para copiar las ricas orquestaciones de la obra, porque en Estados Unidos sólo se podía adquirir la reducción orquestal para piano³². En este sentido, W. S. Gilbert, que además de libretista era abogado, luchó para que se respetasen sus legítimos derechos de autor. Al margen de la inexistencia o ineficacia de leyes que protegieran estos derechos, Gilbert y Sullivan llegaron a viajar hasta Nueva York con el único propósito de controlar todos los detalles de producción y presentar, así, su versión autorizada de la obra, lo cual demuestra hasta qué punto su opereta había llegado a ser manipulada.

³⁰ INNAURATO, Albert: "Today, the Musical Dies." *The New York Times Magazine*. 26 de septiembre de 1999. Pág. 27. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 9.

³¹ LAMB, Andrew: *150 Years of Popular Musical Theatre*. Yale University. 2000. Pág. 138.

³² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 6.

2.6.- Una generación ausente

El gran éxito de *Pinafore* marcó el camino a seguir a pesar de que ningún compositor norteamericano había escrito nunca una obra con la brillantez e inteligencia de las operetas de Gilbert & Sullivan. De hecho, este modelo sería ignorado hasta las primeras décadas del siglo XX. Durante esos años, los autores que vivieron el cambio de siglo produjeron unos shows descuidados, en los cuales el humor era gratuito y las canciones interactuaban muy poco con la historia y los personajes. Cualquier excusa era utilizada para presentar números cantados o bailados que recordaban más a los cómicos del *vaudeville* deambulando por el escenario que a los cuidados personajes creados por Gilbert & Sullivan³³.

Habría que esperar a una nueva generación de actores-cantantes, de compositores y escritores con un talento e integridad no muy frecuente hasta esas fechas, para retomar las propuestas artísticas de Gilbert & Sullivan³⁴. Entre estos tandemes de nuevos creadores encontraremos a Jerome Kern, asociado con Guy Bolton y más tarde con Oscar Hammerstein II (quien también trabajaría con Richard Rodgers), pero, sobre todo, a George S. Kaufman y Morrie Ryskind, los autores de los dos musicales que los Marx estrenarían en Broadway y que, posteriormente, llevarían al cine, con música de Irving Berlin y Bert Kalmar, respectivamente.

Así, George S. Kaufman y Morrie Ryskind, autores del guión de *A Night at the Opera*, serán quienes mejor representen la americanización de los criterios artísticos y de los métodos de trabajo de Gilbert y Sullivan. En este sentido, Kaufman y Ryskind demostraron que los musicales podían abordar temas sociales y políticos contemporáneos sin sacrificar con ello su valía como un entretenimiento de calidad. Pero antes de adentrarnos en esa gran generación, veamos cómo eran los musicales norteamericanos durante los primeros años del siglo XX.

³³ *Ídem*. Pág. 10.

³⁴ *Ibidem*. Págs. 10-11.

3.- El musical americano hasta la Primera Guerra Mundial

"Sí, la bandera americana está en mi corazón y lo ha hecho todo por mí".

George M. Cohan³⁵.

La producción de musicales de Broadway en el cambio de siglo fue bastante limitada aunque deparó algunas sorpresas interesantes. Así, el 4 de abril de 1898 se estrenó *A trip to Coontown*, la que es considerada como la primera comedia musical producida, escrita, dirigida e interpretada sólo por afroamericanos. Un año después, en 1899, se estrenaron sólo cinco obras entre las cuales encontramos dos del compositor de origen irlandés Victor Herbert, pero también un pastiche de musicales franceses producido por Florenz Ziegfeld e interpretado por su mujer Anna Held. En 1900, por otra parte, siguen triunfando los musicales importados de Londres. Así, *Florodora* (Owen Hall y Leslie Stuart. Londres, 1899), estrenada en Nueva York el 12 de noviembre de 1900³⁶, superaría las quinientas representaciones debido en parte a la gran popularidad que alcanzó una de sus canciones (*Tell me Pretty Maiden*), pero también gracias a un sexteto de atractivas *showgirls* y a su exaltación del orgullo patriótico. Se considera que es el segundo musical más visto de todos los tiempos, sólo superado por el muy posterior *A Trip to Chinatown*, estrenado en 1991³⁷.

Durante los primeros años del siglo XX, antes de la consolidación de la primera generación de escritores de musicales norteamericanos, la escena teatral estará dominada por grandes personalidades, como los productores David Belasco (1853-1931) o Florenz Ziegfeld (1867-1932), y entre las que destaca la figura de George M. Cohan (1878-1942), un escritor, intérprete y director considerado como un modelo a imitar.

3.1.- George M. Cohan y el patriotismo americano

George Michael Cohan había nacido en Rhode Island en 1878, apenas cuatro meses antes de que *H. M. S. Pinafore* se estrenase en Boston. Su padre era, como muchos otros, de origen irlandés y había emigrado en busca de mejor fortuna,

³⁵ McCABE, John: *George M. Cohan: The Man Who Owned Broadway*. Doubleday. Nueva York, 1973. Pág. 2. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 18.

³⁶ "Florodora" Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_f/florodora.htm [Último acceso 02/12/2011].

³⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Págs. 12-13.

casándose con una norteamericana. Con apenas 26 años, y tras una intensa etapa en los escenarios del *vaudeville*, Cohan llegó a Broadway, estrenando *Little Johnny Jones* (el 7 de noviembre de 1904) en el Liberty Theater. En muy poco tiempo, Cohan se convertiría en el gran dominador de la escena norteamericana y no parecía tener ningún rival a su altura. Cohan no sólo actuaba, cantaba y bailaba sino que, además, realizaba todas las funciones propias del mundo del espectáculo, incluyendo la producción de sus propias obras, a veces con la colaboración de Sam Harris.

El secreto del éxito de George Cohan residía, según revelan algunos artículos de prensa de la época, en “su admirable puesta en escena” y en “su forma artística de presentar la comedia musical”³⁸. Sin embargo, otras fuentes defienden que el éxito de George M. Cohan estaba relacionado con su forma de utilizar las canciones para potenciar el sentimiento patriótico más ordinario y sensiblero de su audiencia³⁹. Así, John McCabe, el biógrafo de Cohan, parece confirmar esta última opinión cuando refiere su debilidad por la bandera y por todo aquello que significa el modo de vida norteamericano⁴⁰.

De esta forma, parece bastante evidente que para triunfar en la escena norteamericana, en los primeros años del siglo XX, era más importante fomentar el sentimiento patriótico que la calidad musical. Es precisamente a esta peculiaridad a la que nos referíamos anteriormente cuando afirmábamos que, durante las primeras décadas del nuevo siglo, los shows seguían siendo descuidados y las canciones se introducían sin ningún criterio, sin formar parte de la narración. En este sentido, George M. Cohan era más un actor surgido de la tradición del *vaudeville*, en el que había trabajado hasta 1906 con su familia (*The Four Cohans*), deambulando patrióticamente por el escenario que un personaje construido cuidadosamente por la mano de Gilbert y Sullivan. El propio Cohan reconoce abiertamente sus propias limitaciones artísticas en una carta escrita a George Buck dos años antes de su muerte.

Como bailarín, nunca he podido dar más de tres pasos. Como compositor, nunca he podido encontrar una utilidad para más de cuatro o cinco notas en mis números

³⁸ Cita sin identificar en: *Dramatic Mirror*, citado en: SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 86 Smith no indica la fecha de publicación, mientras que Jones la sitúa en 1906, sin concretar el día ni el mes. JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 18.

³⁹ Citado en: SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 86.

⁴⁰ McCABE, John: *George M. Cohan: The Man Who Owned Broadway*. Doubleday. Nueva York, 1973. Pág. 2. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 18.

musicales. Como violinista, nunca he podido aprender a tocar más allá de la primera posición. Soy un pianista de sólo un tono, y como dramaturgo, la mayoría de mis obras han sido presentadas en dos actos por la sencilla razón de que raras veces puedo pensar en una idea para un tercer acto⁴¹.

Pese a supuesta falta de formación, entre 1901 y 1911 Cohan escribió un total de once musicales para Broadway. Sus argumentos eran enrevesados y melodramáticos pero siempre incluían la vieja fórmula del chico que pierde a una chica nada más conocerla para acabar recuperándola al final de la obra⁴². Sin embargo, en el caso de Cohan esta fórmula estaba revestida por el patriotismo y los ideales norteamericanos, según los cuales no existen las barreras sociales interclasis, propias de la sociedad victoriana inglesa. Para Cohan, los norteamericanos se casaban por amor y no por dinero⁴³.

También podemos apreciar el éxito de la fórmula Cohan a partir de las ventas de partituras de las canciones de sus obras. En concreto, *You're a Grand Old Flag*, fue la primera obra escrita para un musical que vendió más de un millón de copias de la partitura, convirtiéndose en la canción patriótica de Cohan más popular de todos los tiempos⁴⁴.

3.1.- Patriotismo vs. Xenofobia

Los Estados Unidos de Theodore Roosevelt y George M. Cohan eran una potencia emergente, tanto económica como tecnológicamente, Los norteamericanos estaban muy orgullosos de sí mismos y se habían convertido el modelo que otros muchos países querían imitar. Aunque, si bien es cierto que era el país de la prosperidad, no lo es menos que sus libertades sólo estaban referidas a la raza blanca y que los afroamericanos ni siquiera eran considerados como personas⁴⁵.

En este sentido, el patriotismo adquirió un carácter chauvinista y xenófobo que rechazaba sin criterio las posibles aportaciones artísticas o sociales provenientes del exterior. Las obras de George M. Cohan son clara una muestra de ello. Así,

⁴¹ George M. Cohan: carta a George Buck, en 1940. Publicado en: MOREHOUSE, Ward: George M. Cohan, Prince of American Theatre. Citado en: WINTLE, Justin y KENIN, Richard (compiladores): *The dictionary of biographical quotation of British and American Subjects*. Routledge & Keagan Paul Ltd. London, 1978. Pág. 181.

⁴² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 19.

⁴³ *Ídem*. Pág. 20.

⁴⁴ *Ibidem*. Pág. 22.

⁴⁵ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 23.

en *George Washington Jr.*, estrenada en 1906, el protagonista llegaba a renunciar a su herencia y a su apellido para así evitar tener que casarse con una adinerada dama inglesa. De esta forma, antepone su amor por una humilde americana antes que la rentabilidad de un matrimonio con una extranjera.

Los hermanos Marx no fueron ajenos a la fiebre del público por estas historias de amor en las que resulta imposible enamorarse de un extranjero adinerado. En este sentido, en 1913 John O'Connor, un escritor de *vaudeville* y crítico del *Variety* de Chicago, escribió a petición de Minnie Marx un número musical titulado *The Duke of Durham* en el que una rica heredera prefería casarse con un fornido marinero americano antes que con un noble adinerado. Según Louvish, la obra se representó en contadas ocasiones y acabó perdiéndose.

(...) porque en febrero [1913?] Minnie estaba de vuelta allí, en el Majestic, con su "Duque de Durham", la obra musical de John J. O'Connor, acerca de una "alocada madre aristócrata que insiste en que su hija se case con un noble "forrado" cuando ella ama a un fornido navegante yanqui"⁴⁶.

A pesar de todo, no podemos confirmar la existencia de esta obra debido a la aparente inexistencia de documentos que lo acrediten. No aparece mencionada en ninguna de las biografías de los Marx, ni tampoco en el libro de Wes Gehring. Por otra parte, Louvish afirma que, según la *Gazette* de Kalamazoo, *The Duke of Durham* (interpretada por Kathryn Allen, Frank Smith y Mabel LaConver) se presentó junto con un cortometraje documental, titulado *The Life of a Frog*, para completar el programa. Sin embargo, según 'Internet Data Base Movie', *The Life of a Frog* se estrenó el 23 de septiembre de 1915, dos años y medio después de la fecha referida por Louvish, lo cual nos lleva a dudar de la veracidad o de la exactitud de los hechos referidos por Louvish⁴⁷.

Otras obras de esos años con un marcado acento patriótico son: *When Johnny Comes Marching Home* (Stange y Edwards, 1902), *The Silver Star* (Harry B. Smith y Karl Hoschna, 1909) o *America* (Wilson y Klein, 1913), cuyo argumento gira en torno a la construcción del canal de Panamá.

⁴⁶ Cita sin identificar publicada en la "Gazette" de Kalamazoo el 18 de febrero de 1913. Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 95.

⁴⁷ "Life of the Frog, 1915". Internet Movie Data Base. URL:

<http://www.imdb.com/title/tt1301164/> [Último acceso: 19/12/2011].

3.3.- Eurofobia vs.eurofilia.

La mayor parte de los norteamericanos compartían los ideales patrióticos fomentados por el imperialismo, el aislacionismo y la xenofobia, intrínsecos a su modo de entender la vida. Esta visión reduccionista y simplista del mundo se puede apreciar claramente en manifestaciones artísticas de los primeros años del siglo XX y quedará plasmada poco después en el cine, en obras como *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, 1915). Así, el viejo continente europeo provocaba sentimientos contradictorios en la sensibilidad prepotente norteamericana. Las obras de Cohan, y un importante sector del público, rechazaban abiertamente los matrimonios convenidos con la aristocracia europea. Pero, por otra parte, la clase adinerada norteamericana sentía una cierta debilidad por casar a sus hijas con varones descendientes de la aristocracia europea, dotándolas así de un linaje imposible de adquirir sólo con dinero⁴⁸.

La absurda contradicción entre el patriotismo eurófobo y la atracción eurófila resultaba demasiado atractiva como para ser ignorada en los argumentos de las obras teatrales. Por ejemplo, en *The Tourist* (Burnside y Kerker, 1905) Dora Blossom, la protagonista femenina, prefiere casarse con un americano antes que obedecer los deseos de su padre, quien pretende casarla con un noble europeo.

El afán patriótico afectaba, incluso, a las obras importadas. Así, *The Girl behind the Counter* (Anderson y Talbot), estrenada en Londres el 21 de abril de 1906⁴⁹, fue reescrita por Edgar Smith un año después para adaptarla a los valores norteamericanos, resaltando las aptitudes artísticas de su protagonista, Lew Fields. En esta ocasión, es la madre de la joven protagonista quien se obstina en casar a su hija con un noble inglés, mientras que el personaje que interpreta Fields, el padrastro de la chica, ayuda a su hijastra a casarse con el americano a quien ella ama realmente. De esta forma, Fields defiende pretendidamente los valores patrióticos norteamericanos.

En este mismo sentido, podemos encontrar otros argumentos muy similares en obras tales como: *The Yankee Prince* (Cohan, 1908), *The American Idea* (Cohan, 1908), *A Broken Idol* (Stephens, Williams y Van Alstyne, 1908), *When Sweet Sixteen* (Hobart y Herbert, 1911), *Betsy* (Chambers y Johnstone, 1911), protagonizada por Mrs. Killigrew, una adinerada viuda interpretada por Grace

⁴⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 24.

⁴⁹ "The Girl Behind the Counter". Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_g/girlbehindcounter.html [Último acceso: 02/11/2011].

La Rue, que recuerda poderosamente a los papeles interpretados por Margaret Dumont en las películas de los Marx.

La Primera Guerra Mundial, la Gran Guerra, transformaría profundamente las relaciones entre el viejo y el nuevo mundo. Algunos países pasarán a ser considerados como enemigos, sufriendo un boicot que abarcara todas las facetas sociales, económicas y artísticas⁵⁰. Sin embargo, tras la posguerra los shows patrióticos acabarían desapareciendo, sustituidos por otros argumentos más acordes con la realidad social de esos años.

3.4.- Musicales de ultramar

El patriotismo e imperialismo americano se mostraba también a través de las incursiones de su ejército en países extranjeros. Así, los llamados musicales de 'acorazados' ('*Gunboat Musicals*'), estaban protagonizados por la flota de guerra norteamericana en remotos confines, muchas veces imaginarios. La fuerza naval era la demostración más evidente del poder bélico de una nación en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. El argumento de los *Gunboat Musicals* gira en torno a los inverosímiles problemas en los que un norteamericano se veía envuelto en un remoto país. La situación se complica progresivamente hasta que se justo antes de un desenlace irremediable aparecía la fuerza naval para rescatar al protagonista en apuros.

El carácter chauvinista de estas obras retrata a los extranjeros como unos bárbaros sanguinarios que, incluso, son presentados con un carácter bufonesco. Es así como se representan a los latinoamericanos o a los asiáticos, despreciados sistemáticamente por cuanto estaban emigrando a EEUU, amenazando el imperialismo norteamericano⁵¹. De esta forma, los norteamericanos pretendían demostrar su supuesta superioridad sin percatarse, paradójicamente, de que fuera de Norteamérica los extranjeros eran ellos⁵².

Algunos de los *Gunboat Musicals* más importantes son *The Sultan of Sulu* (Ade y Wathall, 1902), que puede ser considerado como un plagio de *Utopia; Limited* (Gilbert & Sullivan, 1893); *The Runaways* (Burkhardt y Hubbell, 1903); *The Yankee Consul* (Blossom Jr. y Robyn, 1904); *The Isle of Spice* (Stoddard, Schindler y Jerome, 1904); *The Royal Chef* (Stoddard, Taylor y Jerome, 1904); *The Sho-Gun* (Ade y Luders, 1904); *Fantana* (Smith, Shubert y Hubbell, 1905); *The Duke*

⁵⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 25.

⁵¹ *Ídem*. Pág. 25.

⁵² *Ibidem*. Pág. 27.

of *Duluth* (Broadhurst y Witte, 1905); *The Press Agent* (Wilson, Swan y Lorraine, 1905); *The Grand Mogul* (Pixley y Luders, 1907); *Funabashi* (Cobb y Waters, 1908); y *The Girl at the Gate* (Hough y Donaghey, 1912), una obra ambientada durante la construcción del canal de Panamá, en la que una espía japonesa seducía a un ingeniero para conseguir de esa forma robarle los planos.

4.- Los musicales afroamericanos

Ahora estoy convencido de que la música del futuro de este país [Norteamérica] deberá estar basada en lo que llamamos melodías negras.

Antonin Dvorák⁵³

Norteamérica era el país del sueño americano, el país de las libertades y del poder económico. Sin embargo, como ya hemos comentado, ni esas libertades ni ese poder económico estaban al alcance de todos los habitantes, sino que se restringían a la raza blanca masculina. Aunque en 1866 se había aprobado la Ley de Derechos Civiles que otorgaba la ciudadanía a los afroamericanos y les garantizaba un trato en igualdad de condiciones a los blancos ante la ley, la realidad era muy diferente. No muchos años después, en 1890 se promulgaron para los estados del sur las leyes conocidas como *Jim Crow*, unas leyes que imponían la segregación de los negros en todo lo referente a educación, vivienda, transporte y ocio. Así, en 1900 las mujeres sólo podían votar en cuatro estados, y la discriminación y violencia racial no sólo quedaban impunes, sino que contaban con el beneplácito de los blancos⁵⁴.

4.1.- Estereotipos

Por otra parte, como ya hemos mencionado con anterioridad cuando nos referíamos a los *minstrel shows*, el mundo del espectáculo y en concreto grupos como los *Virginia Minstrels* y otros similares, contribuyó a reforzar los estereotipos afroamericanos, unos estereotipos que influirían poderosamente en el *vaudeville*, el musical, el cine e, incluso, la televisión.

⁵³ “Real Value of Negro Melodies” en New York Herald. 21 de mayo de 1893. Citado en: ROSS, Alex: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Strauss and Giroux. Nueva York, 2007. Pág. 121.

⁵⁴ COOPER Jr., John Milton: *Pivotal Decades. The United States 1900-1920*. Norton. Nueva York, 1990. Pág. Xiii.

Las prácticas de los ministriles “etíopes” en el siglo XIX consolidaron una serie de lamentables estereotipos sobre los negros como “morenos de la plantación”, gente apática, irresponsable, ladrona y juerguista, que persistieron a lo largo del siglo XX en la escena del vodevil, de la comedia musical, en la radio y en las pantallas del cine y la televisión. Y no obstante la ministrería de rostro negro era un homenaje a la música y al baile de los negros: las figuras destacadas del mundo del espectáculo pasaron la mayor parte del siglo XIX imitando el estilo de éstos⁵⁵.

Es, precisamente, de esta forma como David W. Griffith presenta a los afroamericanos en su película *The Birth of a Nation* (1915): los negros son retratados como una 'horda', frente a los 'simpatizantes' del Ku-Klux-Kan que los masacran y que lo celebran con un gran desfile. Además, los afroamericanos se muestran incapaces, incluso, de organizar su propia rebelión y necesitan a un blanco desertor que los dirija. Así mismo, los estereotipos afroamericanos superan también el marco fílmico: Griffith no quiso contratar a ningún actor negro para interpretar a los personajes de color, sino que utilizó a actores blancos con la cara pintada, a modo de los llamados *blackface*. De esta forma, podemos constatar que los estereotipos no sólo eran una cuestión teatral, sino que abarcaban todos los ámbitos vitales de la Norteamérica de los primeros años del siglo XX⁵⁶. Así, los blancos llegaron a considerar que los afroamericanos eran realmente tal y como estaban siendo descritos en estas obras, que no eran sino una caricatura de la realidad⁵⁷.

En este sentido, los negros son descritos físicamente como seres corpulentos: una boca descomunal siempre sonriendo, con gruesos labios y dientes blancos relucientes, ojos saltones y pelo lanoso. Además, caminan de forma desgarbada, arrastrando los pies y siempre están dispuestos para cantar o bailar⁵⁸. Por otra parte, el trabajo de los esclavos en las plantaciones era definido como torpe, estúpido, supersticioso y simplón. Pero, a pesar de todo, estos esclavos trabajaban duro para su amo blanco, a quien amaban con una devoción y lealtad incuestionable, y todavía les quedaban ganas de cantar y bailar durante toda la noche⁵⁹. Es precisamente así, como los Marx retratarán al pueblo afroamericano en la parte final de *A Day at the Races* (1937). Pero, al contrario

⁵⁵ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 109.

⁵⁶ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 29.

⁵⁷ TOLL, Robert C.: *Blacking up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. Oxford. Nueva York, 1974. Págs. v-vi. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 29.

⁵⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 30.

⁵⁹ *Ídem*.

que en los musicales de comienzos del siglo XX, los Marx defenderán la dignidad de sus compatriotas, reivindicando, tal y como estudiaremos en su momento, la tradición musical afroamericana como uno de los elementos más importantes en la configuración de la cultura norteamericana.

Por otra parte, en el norte de los Estados Unidos el dandy negro urbano (*Zip Coon*), otro de los estereotipos raciales, era considerado como un artista estafador, dispuesto a engañar a sus 'hermanos' sureños, un mujeriego y un jugador empedernido, de un hablar rápido y con un ostentoso armario de ropa⁶⁰.

4.2.- Norte contra sur

Al margen de la segregación y de los estereotipos raciales, el problema de la esclavitud (y de su percepción desde los distintos sectores de la población norteamericana a finales del siglo XIX), nos revela una gran complejidad sociológica difícil de concretar en unas pocas líneas. Así, frente a las ideas racistas y xenófobas de la mayoría blanca, intrínsecas a unos métodos de producción basados en la explotación, los afroamericanos aspiraban a encontrar una vida digna, alejada de las plantaciones sureñas. De esta forma, los esclavos idealizaban el norte del país por cuanto lo consideraban favorable a la abolición de la esclavitud y, por lo tanto, era un lugar acogedor para aquellos que lograsen escapar y llegar hasta allí. Pero la realidad, una vez más, era bien distinta. La gran mayoría de norteamericanos estaban a favor de la esclavitud y recelaban de los afroamericanos 'fugitivos', considerándolos como una amenaza para su forma de vida⁶¹.

En este sentido, los espectáculos *minstrel* consiguieron 'tranquilizar' a los espectadores del norte por cuanto presentaban a los negros como seres inofensivos, incapaces de valerse por sí mismos sin la tutela blanca. Así, los *minstrel show* son el primer ejemplo de cómo la cultura popular norteamericana podía explotar y manipular a los afroamericanos y a su cultura para satisfacer y beneficiar a los blancos⁶².

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ RICE, C. Duncan: *The Rise and Fall of Black Slavery*. Harper & Row. Nueva York, 1975. Pág. 309. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 30.

⁶² TOLL, Robert C.: *Blacking up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. Oxford. Nueva York, 1974. Pág. 51. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 30.

Lo más dramático de la situación es que los artistas afroamericanos no podían mostrarse tal y como eran realmente, sino que tenían que satisfacer la imagen ficticia creada por los estereotipos, la imagen esperada por el público blanco. Para que un afroamericano pudiera ganarse la vida como artista estaba obligado a representar personajes que cumplieran el prototipo caricaturizado que les había sido otorgado en los *minstrel shows*. Ni siquiera el desenlace de la Guerra Civil Norteamericana consiguió cambiar la relación interracial dentro del mundo del espectáculo. El estigma de la discriminación y de una imagen falsa y ridícula se perpetuó durante las primeras décadas del siglo XX⁶³.

4.3.- El caso de Sissieretta Jones

La soprano afroamericana Matilda Sissieretta Jones (1869-1933) había alcanzado un gran prestigio gracias a sus exitosas actuaciones en el *Madison Square Garden* en 1892 y en la *Academy of Music* de la calle 14. Sus cualidades vocales fueron equiparadas a las de la famosa cantante italiana Adelina Patti de la que tomaría su nombre artístico. En 1892 llegó incluso a actuar ante el presidente norteamericano Benjamin Harrison en la Casa Blanca y, posteriormente, llegaría a realizar diversas giras por Europa, Asia y África antes de formar parte de los *Black Patti's Troubadours*, un grupo de *vaudeville* constituido íntegramente por artistas afroamericanos⁶⁴.

En sus recitales, Jones interpretaba tanto espirituales negros como arias operísticas, lo cual denota la importancia de la música afroamericana y la atracción que el público blanco sentía por ella⁶⁵. Sin embargo, cuando abandonó los escenarios operísticos y se decantó por el *vaudeville*, Jones limitó su repertorio de forma exclusiva a la ópera⁶⁶. El caso de Sissieretta Jones resulta especialmente significativo para constatar la peculiar situación que vivían los escenarios teatrales norteamericanos en esos años. Tras una carrera meteórica en el mundo de la ópera, Sissieretta se decantó, voluntariamente o no, por los circuitos del *vaudeville* en los que representó un papel más cercano a lo que los espectadores blancos esperaban de una afroamericana⁶⁷.

⁶³ *Ídem*. Pág. 31.

⁶⁴ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 265.

⁶⁵ "Matilda Sissieretta Jones." *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopaedia Britannica Inc., 2011. URL: <http://www.worldhistory.com/person/Matilda-Jones/35518> [Último acceso: 3/11/2011].

⁶⁶ *Ídem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

La calidad vocal de Jones está fuera de toda duda. En 1894 el compositor checo Antonin Dvorák, quien estaba convencido de que la música negra era el futuro musical de Norteamérica, quedó tan impresionado por las cualidades de Sissieretta que escribió un solo vocal para su 9ª Sinfonía, conocida como *Sinfonía del Nuevo Mundo*, para que fuese interpretado por ella en un concierto en el Madison Square Garden⁶⁸.

Pero Sissieretta Jones no es un caso aislado. Los primeros musicales afroamericanos estarán condicionados por los estereotipos raciales y durante muchos años sus personajes se mostrarán incapaces de escapar de los prototipos que los blancos esperaban de ellos.

4.4.- Los musicales **Blackface minstrelsy**

(...) el público de Broadway no estaba dispuesto a escuchar a negros cantando ópera negra⁶⁹.

Como ya habíamos estudiado en capítulos anteriores, los *minstrel show* fueron reemplazados, de forma progresiva, por espectáculos más próximos al teatro musical como el *vaudeville* o las revistas. Así, obras como *The Creole Show* (1890), *The Octorons* (1895) u *Oriental America* (1896) confirman esta tendencia iniciada en los últimos años del siglo XIX.

Aunque la primera *troupe* formada exclusivamente por afroamericanos, los *Mocking Bird Minstrels*, data de 1855 y se circunscribe al ámbito del *minstrel show*, los primeros musicales escritos en su integridad por afroamericanos no aparecerían hasta 1898. Pero estos musicales mantendrían, a pesar de todo, los estereotipos raciales *minstrel*. Así, tras el éxito de los *Black Patti's Troubadours* aparecerían algunas comedias musicales dirigidas a la audiencia blanca que seguirían su estela.

A trip to Coontown

Entre estas obras destaca *A Trip to Coontown*, considerado como primer musical escrito, dirigido, producido e interpretado íntegramente por afroamericanos. Sus creadores, Bob Cole (1868-1911) y Billy Johnson (c. 1858-1916), habían formado parte de los *Black Patti's Troubadours* pero decidieron establecerse por cuenta

⁶⁸ "Matilda Jones" World History. URL: <http://www.worldhistory.com/person/Matilda-Jones/35518> [Último acceso: 3/11/2011].

⁶⁹ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 321.

propia. Cole defendía un modelo de espectáculo escrito y gestionado sólo por afroamericanos⁷⁰. *A Trip to Coontown* se estrenó en Nueva York en 1898 y estuvo tres años de gira, siendo elogiado por la crítica.

En abril de 1898, Un viaje a Negrópolis [*A Trip to Coontown*] hizo su debut en Nueva York ante la aprobación de la crítica, y posteriormente hizo giras hasta el año 1901. Este espectáculo ha sido elogiado como el primer musical de larga duración escrito y llevado a la escena de Broadway por negros. (...) Lo importante era que obras producidas por negros triunfaban finalmente en Nueva York, la capital de la industria teatral, y esto era una gran hazaña que abriría el camino para otros artistas⁷¹.

Sin embargo, este musical era más un espectáculo *minstrel*, construido a base de números independientes, que un musical elaborado a partir de un argumento sólido y brillante. Además, *A Trip to Coontown* mantenía los estereotipos esperados por la audiencia blanca según los cuales los afroamericanos eran estafadores, crédulos y vagabundos que arrastraban los pies al caminar⁷².

Clorindy o The Origin of the Cakewalk

Al igual que la obra de Cole y Johnson, *Clorindy*, también conocida como *The Origin of the Cakewalk* (Cook y Dunbar, 1898), está construida mediante una sucesión de canciones sin ningún argumento cohesionador. Aunque en un principio ningún promotor quería presentar el espectáculo, el triunfo de *Clorindy* llegó a ser apoteósico, según refiere Will Marion Cook, uno de sus autores.

Cuando terminamos el coro inicial el local estaba repleto hasta no poder más. (...) Al final del coro inicial el aplauso y el griterío eran tales que me quedé allí de pie traspuesto, mi mano al aire, incapaz de moverme, hasta que llegó Hogan hasta las candilejas y me gritó: “¿Qué ocurre, hijo? ¡Vámonos! (...) Cuando se esfumó la última nota el público se puso en pie y aplaudió durante al menos diez minutos”⁷³.

⁷⁰ ARMSTEAD-JOHNSON, Helen: “Themes and Values in Afro-American Librettos and Book musicals, 1898-1930.” en LOONEY, Glenn (ed.): *Musical Theatre in America: Papers and proceedings of the Conference on Musical Theatre in America*. Greenwood Press. Westport, 1984. Pág. 134. Citado en KRASNER, David: *Resistance, Parody, and double Consciousness in African American Theatre, 1895-1910*. St. Martin’s Press. Nueva York, 1997. Pág. 30.

⁷¹ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 321.

⁷² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 32.

⁷³ “Clorindy, Or the Origin of the Cakewalk,” Theatre Arts. Septiembre de 1947. Reimpresión en: SOUTHERN, Eileen (ed.): *Readings in Black American Music*. W. W. Norton, 1983. Págs. 227-233. Citado en: SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Págs. 321-322.

Cook había comenzado su carrera como un prometedor violinista, llegando incluso a recibir clases de Joseph Joachim en Berlín. Pero, al igual que Sissieretta Jones, Cook abandonó los conciertos de música 'clásica' para dedicarse por completo a los musicales. Cook se mostró muy optimista respecto al éxito de *Clorindy*, gracias a la cual, según él mismo refiere, los afroamericanos consiguieron llegar a Broadway, triunfar y ser reconocidos artísticamente por los blancos.

Por fin los negros habían llegado a Broadway, y para quedarse. ¡Adiós al chunda-chunda del ministril y a las pamplinas de Massa Linkum! Éramos artistas y recorríamos un camino muy, muy largo. Teníamos el mundo atado con una cuerda a un vagón con el motor al rojo vivo y corriendo cuesta abajo. Nada podía detenernos, y así ocurrió durante una década”⁷⁴.

Según David L. Lewis, sólo *A Trip to Coontown* pudo rivalizar en éxito con *Clorindy*. Además, esta última tendría una importancia decisiva en el nacimiento del musical norteamericano⁷⁵. Aunque, si bien es cierto que los afroamericanos habían triunfado en Broadway, no lo es menos que *Clorindy, the Origin of the Cakewalk* mantenía la visión caricaturizada y ridícula de los negros. En cualquier caso, Alex Ross, citando a Carter, defiende que *Clorindy* presentaba un sentido racial crítico y reivindicativo, plasmado en las incisivas y provocadores letras de sus canciones.

Se trataba, a primera vista, de otro espectáculo cómico autodenigrante en el que no paraba de hablarse de “negros” y “morenitos”. Pero, como señala Carter, las letras suelen tener un aguijón oculto, con “pinchazos polémicos” a los oyentes blancos⁷⁶.

A pesar de todo, *Clorindy* consiguió popularizar un baile surgido de la cultura afroamericana y que causaría furor en su época: el *cakewalk*. Más adelante, volveremos a referirnos a esta obra y a la importancia de sus bailes, así como a su utilización en el cine de los hermanos Marx.

In Dahomey

Tras el gran éxito de *Clorindy*, Will Marion Cook y Paul Laurence Dunbar escribieron *Jes Lak White Fo'ks* (1899) y, poco después, *In Dahomey* (1903), la primera obra escrita por afroamericanos que consiguió estrenarse en un escenario importante de Broadway, el New York Theatre. Este acontecimiento contravenía

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Págs. 29-30.

⁷⁶ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 196.

de tal forma las normas clasistas y segregacionistas de la época que *The New York Times* aventuró un potencial conflicto étnico durante la noche del estreno que, afortunadamente, no llegaría a producirse. A pesar de que *In Dahomey* era una obra escrita e interpretada por afroamericanos, los únicos negros que había esa noche en la sala, además de los intérpretes, eran los acomodadores.

In Dahomey estuvo protagonizada por George Walker y Bert Williams, dos de las mayores estrellas procedentes de los *minstrel shows*. Williams, a pesar de ser negro, se pintaba la cara de betún para convertirse en el *blackface* esperado por los espectadores blancos. La crítica, además de destacar la espontaneidad de Bert Williams describiéndolo como genuinamente divertido, asumía como algo natural que se pintase la cara y que provocara un efecto irresistible en los espectadores, gracias a los ridículos efectos que conseguía con su voz⁷⁷.

Como demuestra la presencia de Walker y Williams, *In Dahomey* mantenía los estereotipos raciales, y lo hacía de una forma tan 'natural' que ni siquiera la audiencia era consciente de ello. En 1903 Walker y Williams estuvieron ocho meses de gira por Inglaterra con esta obra, incluyendo una función privada solicitada por el rey Eduardo VII quien "pareció disfrutar enormemente con el show"⁷⁸. Fue, precisamente, en Londres, ante unos espectadores que desconocían la trayectoria *minstrel* norteamericana, donde se produjo el conflicto étnico que había sido anticipado por *The New York Times*. La comunidad afroamericana inglesa reaccionó violentamente ante lo que consideraba la perpetuación del estereotipo del negro de la vieja plantación, el negro ridículo que entretenía a la gente⁷⁹.

Williams ya se había mostrado muy preocupado, antes de su debut en Inglaterra, porque no estaba seguro de que el público británico supiese comprender su particular humor, con un alto componente racial, algo que ya había experimentado en una visita anterior a Londres como artista de *vaudeville*. Las diferencias entre el sentido del humor inglés y el norteamericano quedarían también patentes en 1922, cuando los hermanos Marx reconocerían, durante su primera gira británica, que el público inglés era incapaz de comprender su humor⁸⁰.

⁷⁷ Citado en WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 40.

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ *Ídem*. Citado en JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 33.

⁸⁰ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 40.

La respuesta de Bert Williams a Albert Ross, el profesor universitario que había criticado los valores étnicos de su show, nos confirma una realidad implacable: los artistas afroamericanos no podían vivir sin el público blanco y, por lo tanto, debían satisfacer las expectativas de estos espectadores⁸¹. Además, Williams se sentía orgulloso de que sus obras fuesen escritas, interpretadas, dirigidas y producidas por artistas de color, al tiempo que ofrecían trabajo a sus semejantes⁸².

Cook y Dunbar siguieron utilizando sus obras como reivindicación social y racial. Así, en 1904 estrenarían *The Southerners*, el que es considerado como el primer musical interracial presentado en Broadway. Esta obra ofrecía un sentido conciliador por cuanto contenía escenas en las cuales actuaban negros y blancos a la vez. Este sentido social de las obras Cook y Dunbar representa, según Alex Ross un anticipo del llamado Renacimiento de Harlem, acaecido a mediados de los años 20, y del cual hablaremos más adelante.

Los musicales de Cook, de técnica sofisticada y tono energético, anticiparon el espíritu del Renacimiento de Harlem, que acabaría eclosionando en torno a 1925⁸³.

De esta forma, durante los años finales de la primera década del siglo XX los musicales negros buscarían un cambio de orientación, intentando superar su estigmatizada herencia *minstrel*. Obras como el musical *Abyssinia* intentaron mostrar lo erróneo de los clichés promovidos por los *minstrel shows* y dignificar las vidas de los afroamericanos. Este anhelo seguiría estando presente algunos años en obras como la ópera *Porgy and Bess*, así como en la película de los Marx *A Day at the Races*. A pesar de todo, los musicales afroamericanos se encontraron con una crítica y un público incapaces de superar sus propias tradiciones racistas.

***Abyssinia*. El comienzo de la superación de los estereotipos**

En 1906 Groucho Marx, que por entonces contaba con 16 años de edad, participó en una gala en el Metropolitan Opera House cantando *Somebody's Sweetheart I Want to be* ante tres mil espectadores. Ese mismo año se presentó el musical *Abyssinia* (Shipp, Rogers y Cook y Williams), una obra que supondría un

⁸¹ BERT, Williams: en *Variety*, 14 de diciembre de 1907. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Págs. 33-34.

⁸² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 34.

⁸³ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 167.

punto de inflexión decisivo en la superación de los estereotipos raciales. Así, esta obra es la primera que prescindió de los habituales clichés étnicos, presentando a los afroamericanos de una forma digna y realista⁸⁴. Como era de esperar, *Abyssinia* recibió unas fuertes críticas por haber abandonado la representación estereotipada de los afroamericanos, siendo acusada, incluso, de ser un musical de blancos interpretado por negros. Estas críticas nos revelan hasta qué punto el mundo del espectáculo dependía de los clichés raciales para sobrevivir, tal y como había afirmado Williams⁸⁵.

Un año después, en 1907, se presentaría *The Shoo-Fly Regiment* (Cole y Johnson, 1907), una obra que seguiría los mismos principios de *Abyssinia*. En esta ocasión, el atrevimiento llegó mucho más lejos todavía: los negros interpretaban canciones de amor y escenas románticas y sentimentales. Este hecho era considerado como un tabú en la época por cuanto los sentimientos se consideraban como un patrimonio exclusivo de la raza blanca. Al igual que *Abyssinia*, la obra se encontró con unas fuertes objeciones por parte de la crítica y del público y sólo se consiguió representar en 15 ocasiones.

La demostración más contundente de las preferencias del público y de su incapacidad de superar sus prejuicios raciales, la encontramos con la siguiente obra de los autores de *Abyssinia*, titulada *Bandanna Land* (Shipp, Rogers y Cook, 1908). Mientras que *Abyssinia* sólo había conseguido treinta y una representaciones, *Bandanna Land* se convirtió en un éxito al retomar los habituales estereotipos raciales, representándose en 89 ocasiones.

De esta forma, los musicales afroamericanos estaban obligados a limitarse a la temática propia si querían sobrevivir. Así, debían de seguir representando a sus personajes como ridículos arquetipos de un pasado esclavista, mientras que los musicales blancos podían tratar cualquier tipo de argumento, relacionado con la situación social o la vida moderna. Al menos, esto es lo que se desprende de las obras que hemos comentado, pero también de una crítica publicada en el *Theatre Magazine* en septiembre de 1907⁸⁶.

La desaparición de los principales intérpretes, así como la llegada de la 1ª Guerra Mundial, acabó con la progresión de los musicales afroamericanos. Bert Williams se resignó a actuar en las revistas de Florenz Ziegfeld como si fuera poco más que una atracción de feria. Williams sería el primer y único negro que participaría en

⁸⁴ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 34.

⁸⁵ Artículo sin identificar publicado en *Theatre Magazine* en Abril de 1906. Pág. xiv. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 34.

⁸⁶ *Ídem*. Pág. 35.

las lujosas *Follies* de Ziegfeld, entre 1919 y 1931. Habrá que esperar al llamado Renacimiento de Harlem, a mediados de los años 20, para encontrar un renacer de los musicales afroamericanos, un renacer que coincidiría con el exitoso debut de los hermanos Marx en Broadway con el musical *The Cocoanuts*. Una década después de este triunfo, los Marx rendirían su especial homenaje a la cultura musical afroamericana en su película *At Day at the Races*, de la que hablaremos en su momento.

5.- La Gran Guerra

América ignoró, sistemáticamente, la primera gran contienda bélica hasta el 6 de abril de 1917 cuando el presidente norteamericano Woodrow Wilson firmó la declaración de guerra. Hasta esa fecha, los norteamericanos entendieron que la guerra era un conflicto europeo que no iba con ellos. Pero a partir de esa fecha, la implicación norteamericana supuso una potenciación de un fervor patriótico ya existente en los años previos y que influiría, a su vez, en el mundo del espectáculo.

5.1.- Canciones, revistas y musicales bélicos

Los artistas más representativos de la escena musical realizaron sus propias aportaciones para incrementar ese fervor patriótico egocéntrico. Así, Cohan escribió *Over There*, una canción de gran efectividad que se convertiría en un himno patriótico durante los años de guerra. Al Jolson, por su parte, incorporó canciones de guerra en sus shows en el Winter Garden, en los que todavía se disfrazaba como *blackface*. Incluso las revistas musicales habían introducido canciones patrióticas, interpoladas entre sus números habituales, desde los años anteriores al conflicto armado. Pero el hundimiento del *Lusitania*, en mayo de 1915, provocaría la creación de números específicos de propaganda militar y patriótica y además, como ya hemos visto, la pérdida del acento teutón en los números de *vaudeville* interpretados por Groucho Marx. Así mismo, Florenz Ziegfeld presentó *America*, un gran número patriótico, en sus *Follies* de 1915 mientras que en 1916 se atrevió a recrear, incluso, una batalla naval sobre el escenario. De esta forma, el empresario aprovechó el incremento en el número de espectadores provocado por el patriotismo, lo que le permitió incrementar la recaudación y así disponer de más recursos económicos para costear sus espectaculares puestas en escena.

Entre las revistas musicales patrióticas, estrenadas durante estos años, destacan *The Century Girl*, producida por Ziegfeld y Dillingham y con música escrita por

Irving Berlin y Victor Herbert en 1916, en la que la espectacularidad de los efectos escénicos se imponía al contenido del texto.

Durante los años finales de la 1ª Guerra Mundial se siguieron estrenando otras obras con un mismo sentido patriótico: *Cheer up* (1917), *Doing Our Bit* (1917), *Over the top* (1917), *Passing show of 1918* (1918), *Yip Yip Yaphank* (1918) o *Biff! Bang!* (1918), una obra interpretada por militares. Además de la inclusión de canciones patrióticas en las revistas, durante los años de la 1ª Guerra Mundial también se presentaron en Broadway algunos musicales cuyo argumento estaba centrado en una temática bélica. Entre estas obras, destacan *Her Soldier Boy* (Romberg y Kalman, 1916), *Toot-Toot* (Kern, 1918) y *The Girl behind the Gun* (Caryll, Bolton y Wodehouse, 1918). Este sentimiento patriótico musical sería ridiculizado por los hermanos Marx unos años después en la parte final de su película *Duck Soup* (1933), de la que hablaremos también en su momento.

5.2.- Musicales no bélicos durante la guerra

De esta forma, la temática militar dominó casi por completo la escena teatral musical americana durante los años de guerra. Sólo una, entre las ciento treinta y cinco obras que se presentaron durante esos años (incluyendo revistas y musicales) no incluía una temática bélica: *Ladies First* (Harry B. Smith y A. Baldwin Sloane, 1918), una obra estrenada el 24 de octubre de 1918, apenas un mes antes de finalizar la contienda⁸⁷.

Sin embargo, en la Norteamérica anterior a los años 20 se estaban planteando importantes cuestiones sociales, que serían determinantes en la forma de afrontar el futuro por parte de los Estados Unidos, que afectaban a la población de una forma más directa que la guerra europea. En 1919, el mismo año que los hermanos Marx regresaron a Nueva York tras una década en Chicago, se promulgó la llamada *Ley Seca*, una ley que prohibía la venta de bebidas alcohólicas y que provocaría una escalada sin precedentes de la mafia y del crimen organizado. La ley fue el resultado de una intensa campaña llevada a cabo desde 1917 por la 'liga anti-saloon' y estaba siendo exigida mediante manifestaciones y sermones públicos. También ese mismo año, tras una fuerte presión popular, el Congreso norteamericano no tuvo más remedio que aprobar la enmienda del sufragio universal según la cual la población femenina también podría votar.

⁸⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 44.

No obstante, los musicales parecían ser ajenos a estas confrontaciones sociales motivadas por la incongruencia de un país que defendía la libertad y los valores de la justicia en la guerra europea, pero que era incapaz de aplicar esos mismos valores a todos los sectores de su heterogénea población. Así, la temática no militar sólo se reintroduciría en los musicales, de forma paulatina, después de acabada la guerra. Por otra parte, la Prohibición y el contrabando no se convertirían en el argumento central de los musicales hasta 1926⁸⁸, un año después de que los Marx estrenasen *The Cocoanuts*.

En cualquier caso, el sufragio universal sí que había sido abordado en los escenarios durante los años anteriores a la guerra. *The Never Homes* (MacDonough, Goetz y Sloane, 1911) supuso un primer intento de mostrar y denunciar la actitud machista propia de la época. También *Ladies First* promovía el voto femenino, así como la participación de las mujeres en los procesos electivos, animándolas, incluso, a presentarse como candidatas.

5.3.- La opereta europea en los años de guerra: una diversión intrascendente

A pesar del carácter casi monográfico de la temática bélica durante la segunda mitad de los años 10, Norteamérica estaba demandando un entretenimiento escapista, basado en la diversión y en la banalidad, que le permitiera olvidarse por unas horas de la crudeza del frente, de las noticias diarias sobre bombardeos y muertes. Al margen del mayor o menor contenido patriótico, las comedias musicales de las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizaban por considerar el entretenimiento o la diversión como un fin en sí mismo. Es en este sentido que John B. Jones denomina a estas obras como “musicales intrascendentes”⁸⁹.

Entre 1900 y 1914, la mayoría de las exitosas comedias musicales construidas en torno a un argumento estructurador provenían de Centroeuropa o eran productos norteamericanos influenciados claramente por la opereta europea. Esta influencia se acrecentaría a partir de 1907 con la llegada masiva de escritores provenientes del viejo mundo que dotarían a sus obras de un distintivo sello europeo. Algunos de estos autores son: Gustav Luders, Gustave Kerker, Ludwig Englander, Ivan Caryll, Karl Hoschna, Rudolf Friml, Victor Herbert y Sigmund

⁸⁸ *Ídem.*

⁸⁹ “*Diversionsary fluff*”. JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 47.

Romberg. De los treinta y cuatro musicales reestrenados en Broadway en la temporada 1913-14, quince habían sido importados de Alemania o Viena⁹⁰.

Las revistas musicales discurrían en escenarios contemporáneos, con diálogos en un tono coloquial y con música en el estilo de los bailes de moda y de las canciones del *Tin Pan Alley*. Las operetas, en un sentido contrario, estaban ambientadas en un pasado romantizado, o en un país ficticio, y sus diálogos resultaban elegantemente artificiales mientras que su música, romántica y exuberante, se encuadraba en la más pura tradición vienesa del vals y de las obras de Johann Strauss Jr.⁹¹. Por otra parte, en lo referente a los argumentos, las operetas utilizaban empalagosas historias de amor, presentadas de una forma descaradamente sentimental, que contrastaba con el sentido despreocupado y subido de tono de la comedia musical.

Mientras que los primeros musicales europeos fueron importados desde Inglaterra o Francia, el enorme éxito de *The Merry Widow* (Roberts, Sheldon, Ross y Lehar, 1907) desplazó el centro de atención hacia Viena. Así, esta obra, no sólo se representó en Broadway en cuatrocientas dieciséis ocasiones, sino que, además, se convirtió en un referente para la inspiración de muchos productores que copiaron sus números. Su influencia llegaría, al menos, hasta 1943 cuando Alfred Hitchcock estrenó *Shadow of a Doubt*, una película en la que una melodía de *La viuda alegre*, desenmascaraba a Charlie Oakley (Joseph Cotten) por cuanto estaba relacionada con las adineradas viudas a las que había asesinado impunemente. En cualquier caso, el estilo vienés se convirtió en un referente para el mundo de la escena musical norteamericana. Y, aunque algunos compositores se mostraban reacios a esta influencia, la música norteamericana se dejaba seducir regularmente por la caballerosa elegancia de la tradición vienesa⁹².

Sin embargo, con el estallido de la 1ª Guerra Mundial y la exacerbación del patriotismo chauvinista americano, las importaciones provenientes de Centroeuropa llegaron casi a desaparecer. Así, las comedias musicales aspiraban a convertirse en un producto genuinamente norteamericano. Las manifestaciones patrióticas antigermánicas obligaron a suprimir el alemán de los currículos escolares, a cambiar el nombre de las cervecerías y de algunos productos de alimentación, a quemar los libros alemanes y a cambiar aquellos apellidos de los artistas que denotaban una procedencia germánica. En este sentido, Groucho no

⁹⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 47.

⁹¹ *Ídem*.

⁹² BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 269.

sólo abandonaría su acento alemán, sino que también dejaría atrás su carácter de bonachón y se convertiría en un personaje más corrosivo, como ya habíamos comentado anteriormente⁹³.

De esta forma, las operetas europeas dejaron de representarse en Broadway en 1917, un año después de que el presidente Wilson firmase la declaración de guerra. Las obras que se representaron con marcado acento centroeuropeo, sin ser adaptadas al modelo americano, fracasaron estrepitosamente en taquilla, como es el caso de *My Lady's Glove*, una opereta de Oscar Strauss estrenada el 18 de junio de 1917 que sólo alcanzó 16 representaciones. La opereta fue una víctima más de la guerra y sólo resurgiría a finales de los años 20 con las obras de Sigmund Romberg y Charles Rudolf Friml, dos europeos que supieron adaptarse al estilo americano para sobrevivir.

6.- Tin Pan Alley. Una cacharrería musical

La música popular norteamericana se desarrolló tanto económica como artísticamente gracias a planteamientos industriales como los que se concentraban en torno a la producción de canciones dentro de la plataforma conocida como Tin Pan Alley. Esta industria de composición musical y edición de canciones floreció en los últimos años del siglo XIX y perduró hasta la Segunda Guerra Mundial⁹⁴. El nombre fue acuñado por el compositor de canciones y periodista Monroe Rosenfeld (1861-1918), haciendo referencia al sonido simultáneo de los desgastados pianos verticales de las editoriales musicales instaladas, inicialmente, en la Calle 14. Una calle en la que también se encontraban la *Academy of Music*, el *Keith's* y el *Tony Pastor*, unas salas que ya hemos comentado previamente⁹⁵. Estas empresas tenían contratados a compositores que machaban tenazmente esos destartalados pianos en la búsqueda de canciones que pudiesen convertirse en un gran éxito comercial. Entre estos compositores se encontraban personalidades como Scott Joplin, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin. George M. Cohan o Albert y Harry von Tilzer, entre muchos otros.

⁹³ KENNEDY, David M.: *Over Here: The First World War and American Society*. Oxford University Press. Nueva York, 2004. Pág. 54. Elaborado a partir de: TODD, Lewis Paul: *Wartime Relations of the Federal government and the Public Schools 1917-1918*. Teachers College, Columbia University. Nueva York, 1945. Pág. 73.

⁹⁴ TARUSKIN, Richard: *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press. Nueva York, 2010. Págs. 623-624.

⁹⁵ *Ídem*.

Literalmente 'Tin Pan Alley' equivale al sonido de una 'sartén de hojalata callejera' o, más simbólicamente, a un 'ruido de cacharrería'. En este sentido, según la definición de Rosenfeld, podemos hacernos una idea bastante aproximada sobre cómo podía ser, a nivel sonoro, un paseo por las calles del Tin Pan Alley, escuchando a una multitud de pianos en los cuales sonaban, de forma simultánea, músicas armónicamente irreconciliables entre sí.

Las canciones producidas por el Tin Pan Alley se utilizaban para los salones domésticos privados pero también en los teatros de variedades de Broadway y en sus homólogos judíos de la Segunda Avenida en el Lower East Side⁹⁶. Así, Tin Pan Alley, hace referencia tanto a la zona en la cual las empresas editoras tenían sus salas de composición y a los compositores que trabajaban en ellas, así como a las canciones que escribían en esas salas y al estilo musical derivado de ellas, el estilo de la música popular⁹⁷.

Los editores del Tin Pan Alley inventaron una forma de popularizar canciones. Mientras que las editoriales tradicionales de música clásica, música religiosa vocal o métodos de aprendizaje esperaban a sus clientes sentados, las nuevas empresas satisfacían la demanda que ellas mismas habían creado previamente, publicitando de una forma ingeniosa sus partituras. Así, el Tin Pan Alley producía un producto ideal que se ajustaba perfectamente a aquello que los consumidores habían aprendido a desear⁹⁸.

El aumento vertiginoso de la fabricación de pianos en las dos últimas décadas del siglo XIX, que ya habíamos comentado, se mostró como un elemento decisivo en el negocio de la venta de partituras. Para los nuevos editores la música era más una industria que un arte. Así, las canciones no se creaban, sino que se fabricaban⁹⁹. Precisamente, Chico Marx, tras dejar el hogar familiar, trabajó durante unos meses, en 1907, en una de estas editoriales, la de Maurice Shapiro y Louis Bernstein en Filadelfia¹⁰⁰. Tras su paso por Filadelfia, Chico se trasladó a la oficina de Pittsburgh, la ciudad en la cual había nacido George S. Kaufman en 1889, apenas dos años antes que Chico¹⁰¹. Según Maxine Marx, la hija de Chico,

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ "Tin Pan Alley." *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc., 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/596493/Tin-Pan-Alley> [Último acceso: 06/12/2011].

⁹⁸ FURIA, Philip: *Poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists.* Oxford University Press. Nueva York, 1992. Pág. 20.

⁹⁹ *Ídem*.

¹⁰⁰ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx.* T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 62.

¹⁰¹ *Ídem*. Pág. 78.

el traslado de su padre de Filadelfia a Pittsburgh significó un ascenso como reconocimiento a su capacidad para llevar el negocio. Así, Chico pasó a dirigir la sucursal de la empresa en Pittsburgh, labor que abandonaría poco después para formar un dúo de *vaudeville* con Arthur Gordon, tal y como habíamos anticipado¹⁰². El dúo musical que Chico presentó con Gordon en los espectáculos de *vaudeville* parece confirmar la afirmación de Scheurer, relativa a que Shapiro, Bernstein & Co. estaba especializada en la música para *vaudeville* y *burlesque*, así como para otros espectáculos en vivo¹⁰³. De alguna forma, Chico habría aprovechado así el repertorio musical de la empresa en la que había trabajado.

Aunque no hemos podido concretar cuál fue exactamente el trabajo que realizó el mayor de los hermanos Marx en Shapiro, Bernstein & Co., sí que podemos afirmar que Chico conocía bastante bien lo entresijos del negocio de producción y venta de canciones, incluyendo su vertiente femenina. Unos años después, en 1916 Chico se casaría con Betty Karp, amiga una cantante, llamada Sophie Miller, que había sido compañera de trabajo de Chico en la editorial¹⁰⁴.

Algunos de los éxitos más destacados surgidos de la industria Tin Pan Alley fueron las canciones *After the Ball* (Harris, 1892), posteriormente insertada en los musicales *A Trip to Coontown* y *Showboat; The Sidewalks of New York* (Lawlor & Blake, 1894), de la cual se hizo un film ilustrado como ya hemos comentado; *Give My Regards To Broadway* (Cohan, 1904), empleada en el musical *Little Johnny Jones*; los primeros grandes éxitos de Irving Berlin o de Georges Gershwin como *Alexander's Ragtime Band* (1911) y *Swanne* (1919), respectivamente o *Take Me Out to the Ball Game* (Albert von Tilzer, 1908), una canción que los Marx utilizarían unos años después para interrumpir la interpretación de la obertura de *Il Trovatore* en *A Night at the Opera*¹⁰⁵. Es decir, los Marx tampoco eran ajenos a la industria musical del Tin Pan Alley.

¹⁰² MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 9.

¹⁰³ SCHEURER, Timothy E. (ed.): *American Popular Music: The nineteenth century and Tin Pan Alley Readings from the Popular Press*. Vol. I. Bowling Green State University Popular Press. Ohio, 1989. Pág. 87.

¹⁰⁴ MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 16.

¹⁰⁵ Para un estudio más detallado sobre Tin Pan Alley, además de las fuentes citadas, ver: HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002.

7.- Una nueva generación para un nuevo teatro musical. El Princess Theatre

La desaparición de la opereta de los escenarios de Broadway y la demanda de una comedia musical propia ofreció una oportunidad única a los jóvenes compositores norteamericanos, curtidos en la industria del Tin Pan Alley. Entre ellos destaca la figura de Irving Berlin, quien en 1911 había conseguido un éxito sin precedentes con su canción *Alexander Ragtime Band*, popularizada por Emma Carus. De esta forma, Berlin convirtió al *ragtime* en una música de 'confianza', alejada de los prejuicios raciales y clasistas. Pero la auténtica revolución del teatro musical tendría lugar en una pequeña sala, alejada del bullicioso Broadway.

Princess Theatre

Mientras Broadway se rendía a los musicales bélicos rezumantes de chauvinismo patriótico, una nueva generación de autores, encabezada por Guy Bolton y Jerome Kern, renovarían completamente el teatro musical norteamericano, mediante unas obras presentadas en un modesto teatro, con menos de 300 localidades, situado en el oeste de la calle 39: el Princess Theatre.

Jerome Kern (1885-1945) atesoraba una formación musical ideal para trabajar en el teatro musical. Tras haber comenzado sus estudios musicales en Nueva York, su ciudad natal, los perfeccionó en Europa, estudiando en Heilheberg en 1903 (Alemania). Posteriormente, Kern trabajaría en la escena teatral londinense antes regresar a Norteamérica, en 1905, en donde escribiría obras para el Tin Pan Alley, Broadway y, finalmente, para el cine de Hollywood, en donde se instalaría en 1933¹⁰⁶. Guy Bolton (1884-1979), por su parte, era un libretista de procedencia inglesa que está considerado como uno de los máximos responsables del desarrollo del musical norteamericano¹⁰⁷.

La propuesta de Kern y Bolton, con colaboraciones puntuales de Bartholomae y Wodehouse en las letras, se basaba en el principio de integrar los números musicales dentro de la narración. El argumento, así como el desarrollo de los personajes, eran igual de importantes que la música. Además, cada línea del texto contribuía a sostener la trama, de una forma equivalente al papel que desempeñaban las canciones. Así, todos los elementos se cohesionaban de una

¹⁰⁶ "Jerome Kern." *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/315465/Jerome-Kern> [Último acceso: 06/12/2011].

¹⁰⁷ *Ídem.*

forma muy sólida a partir de un argumento dramático. Podemos apreciar estas ideas en una entrevista concedida tras el estreno de *Oh Lady! Lady!* (Bolton, Wodehouse y Berlin, 1918) en la que Bolton habló sobre este profundo cambio en los estándares tradicionales de la comedia musical¹⁰⁸.

En el mismo sentido, Jerome Kern opinaba que los números musicales deben preservar la acción dramática y ser representativos de los personajes que los interpretan¹⁰⁹. Este nuevo planteamiento de los musicales de Bolton y Kern se sitúa el en extremo opuesto de la práctica habitual durante los primeros años del siglo XX. Mientras que los musicales de George M. Cohan se asemejaban más a revistas con argumentos muy poco trabajados y con canciones insertadas en cualquier momento (sin ninguna relación argumental con la obra), los musicales de Bolton y Kern nos proponen lo que podríamos denominar una obra total. Es decir, una obra deudora de la pulcritud y profesionalidad de Gilbert & Sullivan, en la que las canciones se escriben a partir de las exigencias del argumento, de los juegos cómicos o de las características propias de cada personaje. Pero, al contrario que Gilbert y Sullivan, Jerome Kern no había nacido en Gran Bretaña, sino que era un músico norteamericano. De esta forma, podemos considerarlo como uno de los primeros representantes del musical moderno norteamericano¹¹⁰.

Algunos de los musicales estrenados en el Princess Theatre durante los años de guerra son los siguientes: *Nobody Home* (Bolton, Rubens y Kern, 1915); *Very Good Eddie* (Bolton, Green y Kern, 1915); *Oh, Boy!* (Bolton, Wodehouse, Kern 1917). En cualquier caso, a pesar del éxito de la fórmula de Bolton y Kern, el primer musical integrado que marcaría un hito en la historia de Broadway no se estrenaría hasta diez años después con el título *Show Boat* (Kern y Hammerstein, 1927). Pese a todo, la fórmula del musical integrado no se generalizaría hasta 1943 cuando *Oklahoma!* (Rodgers and Hammerstein, 1943) se convertiría en el modelo a seguir durante la segunda mitad del siglo XX¹¹¹.

¹⁰⁸ Citado en: BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 376.

¹⁰⁹ BORDMAN, Gerald: *Jerome Kern: His Life and His Music*. Pág 149. Citado a su vez en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág., 44. Jones no indica el año de la edición del libro de Bordman, publicado en 1980 y reimpresso en 1990.

¹¹⁰ Para un estudio más detallado sobre Guy Bolton y Jerome Kern: DAVIS, Lee: *Bolton and Wodehouse and Kern: The Men Who Made Musical Comedy*. James H Heineman. Nueva York, 1993.

¹¹¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág, 47.

Pero, antes de estudiar las características propias de estos dos decisivos musicales, queremos abordar el gran cambio vivido en la Norteamérica de los años 20, una década marcada por el desenfreno y la opulencia económica en la que los Marx desembarcarían en Broadway.

8.- Los musicales en los años 20

8.1.- Prosperidad y consumismo

El final de la guerra supuso el comienzo de una década marca tanto por la prosperidad y el crecimiento sin límites, como por una frivolidad desmedida. Los norteamericanos pensaron que los buenos tiempos durarían para siempre y se lanzaron a una vorágine consumista como reflejo de un narcisismo desmedido. El dinero fluía por todas partes y los espectáculos también obtuvieron su porción del pastel. Los norteamericanos querían divertirse y encontraron unos espectáculos insustanciales hechos a su medida. Así, el cine hablado, la radio y los acontecimientos deportivos experimentaron un crecimiento exponencial en muy pocos años, mientras que la Ley seca convirtió al alcohol en un producto muy seductor, cuyo contrabando propició el nacimiento de la mafia¹¹².

Las estrellas deportivas, como Babe Ruth, se convirtieron en héroes nacionales. El béisbol, el golf, el tenis, el fútbol americano o las carreras de caballos centraban el interés de gran parte del país. Incluso los acontecimientos sociales eran presentados de una forma deportiva¹¹³. De hecho, los Marx no se mostraron ajenos a esta moda y centrarían el argumento de su película *Horse Feathers* en la disputa de un partido de fútbol entre dos supuestas universidades rivales.

En cualquier caso, los problemas sociales parecían haber desaparecido por completo. O, más bien, los norteamericanos habían perdido la cualidad de empatizar con ellos y sólo se sentían atraídos por acontecimientos intrascendentes. Así, por primera vez en la historia, podemos encontrar a un número sin precedentes de personas que sólo aspiraban a entretenerse con unos shows tan intrascendentes como repletos de optimismo¹¹⁴. Los norteamericanos ansiaban el placer monetario del 'llega tan fácil como se va', a ritmo del jazz y remojados en ginebra. En este sentido, las espectaculares revistas musicales de

¹¹² *Ídem*. Pág. 53.

¹¹³ *Ídem*.Pág, 54.

¹¹⁴ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 54. Elaborado a partir de: ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931. Págs: 141-142. SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 125.

Ziegfeld se muestran como el formato ideal para canalizar toda esa energía hedonista en el mundo del espectáculo. La revista se convertirá, pues, en el arquetipo del entretenimiento de una consumista posguerra, marcada por el jazz y la prohibición¹¹⁵.

8.2.- Los argumentos de una década hedonista

Los musicales de los años 20 están, pues, alejados de su realidad social y su única aspiración es ofrecer una atracción evasiva e insustancial con la que entretener a los espectadores y, de paso, hacer ganar mucho dinero a los empresarios. De hecho, aunque el precio de las entradas se duplicó durante la década desde los 50 centavos hasta el dólar, los ingresos de la clase trabajadora aumentaron de tal forma que las entradas resultaban cada vez más accesibles para la gran mayoría de la población.

De los cuatrocientos sesenta y tres musicales y revistas estrenados durante los años 20, sólo cinco de ellos tenían un argumento que trataba un tema social, político o de especial significancia económica. De esas cinco obras, dos serían interpretadas, precisamente, por los hermanos Marx: *The Cocoanuts*, que supondría su debut en Broadway en 1925 y *Animal Crackers*, presentada en 1928, justo un año antes del crack bursátil que pondría fin a la década del despilfarro¹¹⁶.

Así, mientras que las revistas y los musicales se habían limitado a la temática patriótica durante los años de guerra, la llegada de la nueva década permitió incorporar nuevos temas relacionados con la Prohibición y la especulación urbanística. Bert Williams, que en esas fechas trabajaba para las revistas de Florenz Ziegfeld, introdujo, por ejemplo, canciones con referencias directas a la ley seca en las *Ziegfeld Follies* de 1919: *You Cannot Make Your Shimmy Shake on Tea* (Berlin) o *The Moon Shines on the Moonshine* (Rogers & Bowers). Mientras que Besie McCoy Davis, por su parte, hizo lo propio en las *Greenwich Village Follies* de 1919, interpretando obras como *I'm the Hostess of a Burm Cabaret*.

La prohibición se convirtió también en el tema central de muchos musicales narrativos (*book musicals*). El 8 de noviembre de 1926 se estrenó *Oh, Kay!* con música de George Gershwin, en el que un duque arruinado trafica con ron para conseguir dinero. Unos meses después, el 13 de enero de 1927, Albert von Tilzer

¹¹⁵ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 125.

¹¹⁶ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 57.

estrenaría su obra *Bye, Bye Bonnie* en el que un abstemio encarcelado por distribuir alcohol se presenta al congreso como un abanderado contrario a la prohibición, consiguiendo, de esta forma, ascender social y políticamente¹¹⁷. El cine de los Marx, tal y como veremos en su momento, presentará también evidentes referencias a la ley seca.

Especulación urbanística. *The Cocoanuts*

La especulación urbanística fue, junto con la Ley seca, el tema social más importante tratado en los musicales de los años 20. El sur de Florida se convirtió en el símbolo de riqueza no sólo para las clases adineradas, sino también para la clase media. Los complejos turísticos (*resorts*) se extendían desde Jacksonville hasta Key West y eran el lugar ideal para pasar el invierno, las vacaciones de verano o incluso para jubilarse. Sin embargo, dos gigantescos huracanes acabarían con la especulación, llevando a la quiebra el sueño de Florida.

Las primeras obras cuyo argumento se basaba en la especulación urbanística de Florida se estrenaron en 1925: *Florida Girl* (Burt, P. Porter, Grew y Suskind), y *Tip-Toes* (Bolton, Thompson, Ira y George Gershwin). Tres años después, el 8 de diciembre de 1925 los Marx debutarían por fin en Broadway, en el Lyric Theatre, con *The Cocoanuts*¹¹⁸. Tras una brillante trayectoria en el *vaudeville*, no exenta de altibajos, condicionada por el bloqueo del circuito Keith-Albee y la frustración de verse obligados a trabajar para los Shubert, los Marx habían conseguido hacerse un hueco en los selectos escenarios de Broadway tras el incuestionable éxito de su revista musical *I'll say She Is!* (Will y Tom Johnstone, 1923).

Gerald Bordman describe *The Cocoanuts* como “dos horas y media de disparates que Irving Berlin y George S. Kaufmann (con la ayuda no acreditada de Morrie Ryskind) ofrecieron a los hermanos Marx”¹¹⁹. Irving Berlin (1888-1989) había nacido como Israel Baline en Rusia. En 1893, con apenas cinco años, el joven Israel emigró con su familia a Estados Unidos donde se convertiría en un compositor fundamental en la evolución de la canción popular desde el *ragtime* y el jazz, propios de su época en el Tin Pan Alley, hasta la era dorada de los musicales. Berlin dominaba todos los estilos, tanto para la escena teatral como

¹¹⁷ *Ídem*. Pág. 56.

¹¹⁸ Jones sitúa la fecha del estreno una semana antes, el 2 de diciembre de 1925. JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 57.

¹¹⁹ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 457.

para el cine, siendo considerado, según la Enciclopedia Británica, como uno de los más grandes compositores norteamericanos de canciones¹²⁰.

George S. Kaufman (1889-1961), por su parte, fue uno de los dramaturgos más importantes del periodo de entreguerras, y sus obras se caracterizan por su gran sentido satírico. Kaufman trabajó también como periodista y crítico dramático para *The New York Times* entre 1917 y 1930, tal y como ya habíamos referido¹²¹. Así, el tándem artístico formado por George S. Kaufman e Irving Berlin ofreció a los Marx un material de primera clase para triunfar en los escenarios de Broadway. En *The Cocoanuts*, Groucho interpretaba el personaje de Henry W. Schlemmer, un rapaz sin ética dueño de un hotel en Florida, que pretendía construir una lujosa urbanización. Para esta tarea, Groucho contaba con la ayuda de los personajes interpretados por sus hermanos: Willie the Wop (Chico), Silent Sam (Harpo) y Jamison (Zeppo)¹²².

Pero los planes de Schlemmer se complican cuando Harvey Yates y Penélope Martyn roban las joyas de Mrs. Potter, una adinerada huésped del hotel, interpretada por Margaret Dumont. Los ladrones intentan desviar la atención, levantando sospechas sobre Robert Adams, el prometido de la sobrina de Mrs. Potter, quien necesitará la ayuda de los irreductibles Marx para quedar libre de toda sospecha. A pesar de que la obra, como hemos mencionado, fue escrita por George S. Kaufman, no sabemos, tal y como Gerald Bordman reconoce, hasta qué punto *The Cocoanuts* es una obra del escritor de Pittsburgh o, por el contrario, es fruto de las constantes improvisaciones marxianas¹²³.

Las referencias de la época nos revelan numerosas frases ingeniosas pronunciadas por Groucho o Chico, saltándose el guión. Así, en cada nueva representación la obra se desarrollaba de forma diferente a las anteriores debido a los nuevos gags que los Marx interpolaban en el desarrollo del argumento principal. Tan pronto Groucho dedicaba un surrealista piropo a una de las chicas del público como decidía suprimir sobre la marcha un número completo del programa. Además, Chico potenciaba el sentido absurdo de los diálogos llamando, por ejemplo, “ostra” a un contrato, o Harpo aparecía corriendo por todo el escenario,

¹²⁰ “Irving Berlin.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/62130/Irving-Berlin> [Último acceso: 06/12/2011].

¹²¹ “George S. Kaufman.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/313428/George-S-Kaufman> [Último acceso: 06/12/2011].

¹²² BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle.* Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 457.

¹²³ *Ídem.*

persiguiendo a una de las chicas del coro, mientras que Groucho improvisaba una frase ingeniosa que convertía la escena en algo delirante.

Aunque la música de la obra fue acogida de una forma un tanto indiferente, tanto por parte del público como de la crítica, Irving Berlin supo captar en sus canciones la contagiosa alegría sin restricciones, propia de los años 20. Entre estas obras destacan: *Florida By The Sea*, *Lucky Boy*, *A Little Bungalow* o *The Monkey Doodle-Do*¹²⁴.

Las canciones de *The Cocoanuts* están pensadas en el sentido moderno del musical norteamericano: no se trata de interpolaciones aisladas respecto al argumento, sino que, por el contrario, ayudan a su desarrollo, ofreciéndole un impulso para que el argumento "se desplazase alegremente de una escena a otra"¹²⁵. Además, durante el verano de 1926, la obra fue revisada sustancialmente, introduciendo nuevo material y mejorando algunas de las escenas. Finalmente, *The Cocoanuts* salió de gira, propagando su humor por todo el país. Poco después, *The Cocoanuts* se convertiría en la primera película de los Marx tras ser filmada en celuloide. En el siguiente capítulo analizaremos con precisión esta obra, insertándola en su contexto artístico y reflejando los cambios existentes en relación a la versión teatral.

El conflicto de los Marx: *Animal Crackers*

El 23 de octubre de 1928, los hermanos Marx estrenaron en el 44th Street Theatre *Animal Crackers*, su tercer musical y la obra con la que se despedirían de los escenarios de Broadway. *Animal Crackers* había sido escrita por George S. Kaufman y Morrie Ryskind y contaba con las canciones de Bert Kalmar y Harry Ruby¹²⁶. La acción está construida en torno al robo de un cuadro de la mansión de la acaudalada señora Rittenhouse, interpretada por Margaret Dumont. El capitán Jeffrey T. Spaulding, un famoso explorador invitado por Rittenhouse al que da vida Groucho Marx, se ofrece para recuperar la pintura robada, dando lugar con ello a las habituales situaciones cómicas propias del humor absurdo de los Marx.

Tal y como veremos en su momento, la versión cinematográfica de *Animal Crackers* suprimirá algunos de los números musicales de la obra original, incluida la famosa escena de Napoleón, proveniente de *I'll Say She Is!*, que los Marx habían reutilizado en más de una ocasión debido a su infalibilidad. Estos recortes

¹²⁴ *Ibidem*. Págs. 457-458.

¹²⁵ *Ibidem*. Pág. 458.

¹²⁶ *Ibidem*. Págs. 494-495.

estaban motivados, aparentemente, por la necesidad de ceñirse a la duración propia de una película, en torno a los 85 minutos, y no por una cuidada revisión del guión. De esta forma, el musical *Animal Crackers* se transformaría en la película que conocemos, alejándose un tanto de las convenciones teatrales de la época, de forma que resulta un difícil situarla dentro de su verdadero contexto teatral sin tener en cuenta esas supresiones. En este sentido, cuando analicemos la versión fílmica de esta obra, haremos alusión a las diferencias existentes con el original teatral, valorando la importancia de los números musicales suprimidos, así como de las nuevas canciones escritas expresamente para la versión cinematográfica.

Los musicales cenicienta

Además de la fórmula argumental de 'chico conoce, pierde y recupera chica', una fórmula habitual desde las operetas de Gilbert & Sullivan y los shows de George M. Cohan, durante los años veinte se va a popularizar también la llamada fórmula 'cenicienta' (*cinderella*). En los shows cenicienta, una chica humilde de clase trabajadora y de ancestros irlandeses, aunque nacida en Norteamérica, acaba casándose con el hombre de sus sueños que es, además, un rico empresario. De esta forma, no sólo consigue ser rica sino que, además, accede a un elevado estatus social reservado sólo a los más pudientes. Así, estos argumentos reflejan la consecución del sueño americano por la vía rápida del matrimonio, y una realidad nada infrecuente en esos años: el ascenso económico y laboral gracias a un oportuno romance¹²⁷.

Los musicales cenicienta supondrán un cambio sustancial en la consideración de la vida matrimonial de las jóvenes norteamericanas. Si en los musicales patrióticos de comienzos de siglo las chicas preferían casarse con un nativo pobre al que amaban antes que con un rico heredero europeo, en los años 20 el dinero lo es todo y se antepone incluso al patriotismo.

Los tres musicales *cinderella* más importantes son: *Irene* (Tierney & McCarthy, 1919), *Mary* (Hitsch, 1920) y *Sally* (Bolton, Herbert y Kern, 1920). La moda de la temática cenicienta fue utilizada también por autores como Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, lo cual nos revela su importancia dentro de la escena musical: *Helen of Troy* (Kaufman y Connelly, 1923); *Mary Jane McKane* (Hammerstein II, 1923)¹²⁸.

¹²⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág, 58.

¹²⁸ *Ídem*. Págs. 57-61.

Los musicales y el ocio: *Leisure-Time Musicals*

La década de la posguerra fue una gran era deportiva.

Frederick Lewis Allen¹²⁹

El crecimiento económico de Norteamérica durante los años 20 propició un estilo de vida, desenfrenado y derrochador, que ofreció a la clase media y trabajadora una gran cantidad de tiempo libre para gastar. En este sentido, el interés por los acontecimientos deportivos fue tan grande que éstos dejaron de ser un entretenimiento de la clase alta para convertirse en un espectáculo de masas, reflejado convenientemente sobre los escenarios teatrales y musicales.

El deporte, pues, simbolizaba el éxito social y económico, así como la conquista, por parte de la clase trabajadora, de un territorio antes reservado de forma exclusiva a la clase adinerada. Practicar algún deporte no tenía como finalidad el mantenerse sano y en forma, sino que significaba igualarse a los poderosos. Entre todos los deportes, las carreras de caballos, reservadas hasta ese momento a la aristocracia, se convirtieron en el espectáculo deportivo preferido por la clase media. Durante toda la década, podemos encontrar musicales que, en mayor o menor medida, utilizan las carreras ecuestres para sus argumentos: *Honey Girl* (Tilzer & Fleeson, 1920), *Red Pepper* (Smith, Young, Murphy, Rogers y Gumble, 1922) o *Big Boy* (Atteridge, DeSylva, Hanley y Meyer, 1925), en la que Al Jolson es un chico de un establo que acaba ganando un derby¹³⁰.

Además de las carreras, el golf fue otro de los deportes que también se verían reflejados en los musicales de Broadway. Su práctica estaba asociada a la vida social de los ejecutivos, quienes concretaban sus negocios sobre el campo de golf y no en los despachos¹³¹. Algunos de los musicales más representativos de esta atracción por el golf son: *Kid Boots* (Harbach, McGuire, McCarthy y Tierney, 1923), *Top Hole* (Conrad, Dill, Murphy, Gorney y Braine, 1924) o *Follow Thru* (DeSylva, Schwab, Brown y Henderson, 1929), que incluía además la infalible fórmula de chica encuentra, pierde y recupera chico, en el que sería el debut de Eleanor Powell.

La pasión por el deporte no era ajena a los hermanos Marx. Harpo, se consideraba una “persona muy deportiva” y le encantaba jugar al golf con

¹²⁹ ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931. Pág. 179.

¹³⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 61.

¹³¹ ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931. Pág. 179.

contrincantes tan ilustres como Al Jolson, Eddie Cantor, George Jessel, Jack Benny, George Burns o Milton Berle, entre otros.

Harpo se describía a sí mismo como persona muy deportiva. Llevaba “gorras de golf o sombreros de paja, blazers y bombachos blancos de lino”¹³².

También Groucho, que tiene un capítulo completo de su autobiografía dedicado a los deportes titulado, precisamente, “*Mi decatión personal*”, practicaba golf pero, al parecer, sin ningún éxito reseñable¹³³.

Solía jugar diariamente al golf, y muy mal por cierto, daba largos paseos con dos costosos caniches comidos por las pulgas e incluso a veces montaba a caballo¹³⁴.

Además, Groucho nos confirma, con su habitual exageración, que una gran cantidad de norteamericanos se habían aficionado al golf, un deporte que, según él, simbolizaba el progreso personal y económico.

Mis primeras lecciones con el golf tuvieron lugar un domingo por la mañana en el parque Van Cortlandt, de Nueva York. (...) Había oído hablar de la mucha gente que acudía y se me aconsejó que, si deseaba jugar, sería mejor que llegara temprano. Llegué a las cinco de la madrugada. Después de hacer colas durante seis horas, finalmente empecé a darle a la bola a las once. Nunca había visto tanta gente reunida. En cada hoyo debía de haber quinientos jugadores¹³⁵.

Frederick Lewis Allen, corrobora las apreciaciones de Groucho, pero con unas cifras más creíbles. Según Allen, en esos años existían cinco mil campos de golf en los Estados Unidos, con cerca de dos millones de jugadores que gastaban anualmente quinientos millones de dólares en este deporte¹³⁶.

Gummo, por su parte, llegó a disponer de un entrenador personal que le daba clases de golf en el gimnasio. Según Groucho, su hermano menor se tomaba muy en serio este deporte, vistiéndose incluso de una forma muy apropiada.

Gummo llegó, resplandeciente en su indumentaria de golf. Esta era digna de recordarse. Llevaba zapatos ingleses con botines, calcetines rayados de verde, pantalones de golf

¹³² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 170.

¹³³ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Págs. 251-260.

¹³⁴ Ídem. Pág. 225.

¹³⁵ Ídem. Pág. 254.

¹³⁶ ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931. Pág. 179.

excepcionalmente abombados y el tipo de sombrero que utilizan los zulúes cuando ejecutan alguna de sus tradicionales danzas guerreras¹³⁷.

Según Frederick L. Allen, no sólo era Gummo quien cuidaba todos los detalles de su vestimenta, sino que era la norma habitual entre muchos golfistas¹³⁸. En cualquier caso, la pasión familiar de los Marx por el deporte cristalizó en Arthur, el hijo de Groucho, quien se convertiría por unos años en tenista profesional, siendo sus logros muy admirados por parte de su padre.

En lo que respecta a Chico, el mayor de los Marx, su hija Maxine nos refiere que su padre llegó a participar en combates de lucha, enrolado en una gira con una pequeña compañía circense. Tras apostar todas sus ganancias por sí mismo y perder se pasó al boxeo, peleando como peso mosca. Tal vez pensó que, de esta forma, su vida corría menos peligro¹³⁹. Pero la verdadera motivación deportiva de Chico parecía ser apostar todo y perderlo todo una y otra vez. Al parecer, prefería otro tipo de deportes más relacionados con los billares, el póker y las apuestas en las carreras de caballos, tal y como relata irónicamente Groucho.

Chico dejó de ir a las salas de billares y empezó a frecuentar los más prósperos hipódromos. Cuando hubo pasado por ellos, su prosperidad fue aún mayor¹⁴⁰.

Precisamente, las carreras de caballos y las apuestas son dos elementos fundamentales de *A Day at the Races*, una película muy en consonancia con la temática deportiva propia de los años 20 y de los musicales de ocio (*leisure-time musicals*). Hablaremos más adelante de esta película y de su música, no sólo deportiva.

Los *leisure-time musicals* desaparecieron, al igual que el dinero de Groucho Marx, con la crisis de 1929. La depresión posterior ofreció demasiado tiempo libre a los norteamericanos pero muy poco dinero para producir lujosos shows, o para comprar las entonces inalcanzables entradas. El cine hablado, con su precio mucho más competitivo se convertiría en el entretenimiento de los años de la recesión.

¹³⁷ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 258.

¹³⁸ ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931. Pág. 179.

¹³⁹ MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 7.

¹⁴⁰ MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 151.

Musicales entre bastidores

La temporada 1927/28 había comenzado con un gran acontecimiento cinematográfico, el estreno, el 6 de octubre, de *The Jazz Singer* (Allan Crosland, 1927). Esta película, en la que Al Jolson interpretaba, entre otros, un número *blackface*, está considerada como la que inclinó definitivamente la balanza hacia el cine sonoro. En cualquier caso, durante esa temporada se representaron unos trescientos musicales, entre los que se incluían cincuenta y una obras nuevas. Un número tan elevado implicaba encontrar nuevos temas, además de los ya habituales de chico encuentra, pierde y recupera chica, la Ley seca, la especulación urbanística en Florida, los deportes y las cenicientas. Algunos productores, entre los que se encontraba Florenz Ziegfeld, pensaron que tal vez un público fascinado por los musicales también mostraría su interés por unas obras sobre el mundo del teatro, es decir, sobre el proceso de creación de los musicales.

El argumento principal de estas obras sobre los entresijos de la escena (*backstage musicals*) está construido a partir de la historia de una corista o de una chica totalmente desconocida que acaba sustituyendo, inesperadamente, a la *prima donna*, convirtiéndose, así, en una estrella de la noche a la mañana. Esta fórmula fue tan repetida que acabó convirtiéndose en objeto de parodia de algunas obras posteriores como *Dames At Sea* (Haimsohn, Miller y Wise, 1968), llegado incluso a utilizarse con un sentido nostálgico en *42nd Street* (Warren, Dubin, Stewart y Bramble, 1980)¹⁴¹.

Los musicales sobre los entresijos del teatro ya habían aparecido a principios de la década: *The Girl in the Spotlight* (Bruce y Herbert, 1920), *Poor Little Ritz Girl* (Fields, Campbell, Hart, Gerber, Romberg y Rodgers, 1920) o *Merry, Merry* (Thompson y Archer, 1925). Pero es en los últimos años cuando encontramos los más representativos: *Footlights* (Oliver y Denny, 1927); *White Lights* (Donnelly, Smith, Singer, Dubin y Coots, 1927); *Show Girl* (Gershwin, Gershwin y Kahn, 1929) con música interpretada por Duke Ellington.

El ascenso irrefrenable del cine hablado y cantado, como nuevo entretenimiento de masas, desplazaría a los musicales autorreferenciales hacia las pantallas cinematográficas y, difícilmente, volverían al teatro. No deja de ser paradójico que el propio Florenz Ziegfeld fuese utilizado como protagonista de un musical hollywoodiense titulado *El gran Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*. Rober Z. Leonard, 1936). Según Jones, el cine era un medio más adecuado para exponer los trapos sucios de Broadway por cuanto permitía incorporar giros argumentales, una

¹⁴¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 66.

puesta en escena brillante, así como romances, chanchullos con agallas y un reparto propio de Hollywood¹⁴².

Y es así como llegamos a *A Day at the Races* (Sam Wood,1935), una película en la que George S. Kaufman combina magistralmente el tradicional argumento de chico conoce, pierde y recupera chica, con la historia de una pareja de coristas que triunfan al final de la película, sustituyendo inesperadamente a los cantantes solistas. Tampoco faltan las referencias a los entresijos y trapos sucios del mundo del espectáculo, pero desde un punto de vista satírico. Una vez más, las obras de los hermanos Marx se revelan como un fruto de su tiempo, como un comentario paródico a la realidad social o artística de esos años. De esta forma, resulta imposible valorar la importancia de la música en sus películas, sin conocer previamente el contexto en el cual se inscriben estas obras.

8.3.- El baile como diversión

Cakewalk

El estreno, el 5 de julio de 1898, de *Clorindy*, también conocida como *The origin of the Cakewalk*, en el Casino Theatre de Broadway consiguió popularizar el baile denominado *cakewalk*. Anteriormente ya nos habíamos referido a la importancia de esta obra dentro del nacimiento del musical norteamericano pero, no es menos cierto, que también tuvo una influencia decisiva en la fascinación que sintió el público blanco hacia los ritmos de baile afroamericanos.

Aunque los espectadores consideraban que *Clorindy*, tal y como su sobre título sugiere, inventó el *cakewalk*, David L. Lewis lo desmiente, afirmando que éste provenía de las danzas originadas "en lo más profundo los huesos y los músculos" de los campesinos del sur que habían emigrado a las ciudades¹⁴³. Sea como fuere, el *cakewalk* se popularizó de tal forma, a partir del éxito de *Clorindy*, que se convirtió rápidamente en la diversión de todas las salas de bailes desde Newport hasta Nob Hill¹⁴⁴. El *cakewalk* parecía no tener fronteras. En 1900, John Philip Sousa realizó una gira por Europa, ofreciendo conciertos en París con motivo de la Exposición Universal, en los que dio a conocer estos nuevos ritmos al público del viejo continente.

La primera gran moda fue *el jazz*. París se había quedado prendada [sic] de la música afroamericana ya en 1900, cuando la banda de Sousa toco el *cakewalk* durante su

¹⁴² *Ídem*. Pág. 68.

¹⁴³ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Págs. 29-30.

¹⁴⁴ *Ídem*. Pág. 30.

primera gira europea (...). Debussy respondió con "Golliwogg's Cakewalk," de la suite *Children's Corner* (*El rincón de los niños*, 1906-1908), en la que el ritmo de jazz se entrelazaba con una irónica cita del motivo inicial del *Tristan und Isolde*¹⁴⁵.

Así, Sousa no sólo influyó en Debussy, sino también en uno de los pioneros franceses del cine, George Méliès, quien adelantándose incluso al compositor francés, realizó y protagonizó *Le cake-walk infernal*, un cortometraje estrenado el 13 de junio de 1903¹⁴⁶ en el que nos muestra visualmente cómo se bailaba en esa época. De esta forma, el *cakewalk* se convirtió en un elemento indispensable en la formación de los artistas. No sólo debían de saber "cantar como rusos" y "bailar como negros" sino que, además, tenían que moverse al ritmo del *cakewalk* como "ángeles negros", según afirmaba Marion Cook, uno de los autores de *Clorindy*¹⁴⁷.

A pesar de la rendición incondicional de Broadway a los musicales afroamericanos y a los frenéticos ritmos bailables provenientes de la tradición negra, los espectáculos conformados sólo por artistas negros desaparecerían por completo de Broadway desde el estreno de *Mr. Lode of Koal* (1909). O al menos fue así, hasta que en 1921 Sissle y Blake llevaron su obra *Suffle Along* desde Harlem hasta el Music Hall de la Calle 63¹⁴⁸.

Charlestón

Tras esta década de paréntesis, en 1927 se estrenó *Good News* (De Sylva, Brown y Henderson, 1927), un musical que reflejaba el espíritu deportivo de la época, centrándose en las peripecias de un equipo de fútbol universitario. *Good News* consiguió un gran éxito, llegando a las quinientas cincuenta y siete representaciones. Su música sintetizaba todas las características de la comedia musical propia de los años 20, la era de los disparates maravillosos. Así, unas hilarantes melodías 'envasadas' reflejaban un alegre ambiente universitario mediante sonidos sincopados y un enérgico y explosivo latido rítmico¹⁴⁹.

¹⁴⁵ ROSS, Alex: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Strauss and Giroux. Nueva York, 2007. Pág. 135.

¹⁴⁶ "Le Cake-Walk Infernal" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0222874/> [Último acceso: 08/12/2011].

¹⁴⁷ Citado en: LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Págs. 29-30.

¹⁴⁸ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 135.

¹⁴⁹ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 478.

Pero lo que más llamó la atención de *Good News*, llegando a provocar incluso una atracción enfermiza, fue el número de baile final que se inscribía en la más impulsiva fiebre por el charlestón, un baile originario de los negros sureños que vivían en las ciudades costeras como Savannah, Charlestón y Nueva Orleáns¹⁵⁰.

Marshall Stearns refiere que, según Bradford, el productor y artista George White (1861-1968), famoso por sus *George White's Scandals*, descubrió el charlestón en un show de Harlem titulado *Dinah* (1924), que había sido producido por Irving C. Miller. White compró inmediatamente el show y contrató a DeSylva, Brown y Henderson, tres compositores blancos, para que escribieran una canción, siguiendo el ritmo del charlestón que acabaría convirtiéndose en un éxito inmediato¹⁵¹.

Eileen Southern, por su parte, afirma, sin mencionar la fuente, que el charlestón había aparecido sobre los escenarios teatrales con el musical *Runnin' Wild* (Lyles, Miller, Mack y Johnson), estrenado el 29 de octubre de 1923¹⁵². Southern parece basarse en la ficha referida a la obra de Lyles y Johnson presente en el libro de Gerald Bordman. Sin embargo, Bordman no afirma en ningún momento que *Runnin' Wild* fuese la obra en la que el charlestón “apareció” por primera vez sobre los escenarios de Broadway¹⁵³. Para Bordman, el charlestón era un baile descoordinado, vigoroso e irresistible, y representaba un ansia de liberación inmediata¹⁵⁴. No obstante, y pese a su fulgurante éxito, el charlestón no tuvo una vida demasiado larga y, a finales de los años 20, acabaría siendo reemplazado por su variante denominado *Black Bottom*¹⁵⁵. El *Black Bottom* ya era una danza conocida entre el pueblo negro semiurbano del sur mucho antes de 1919¹⁵⁶.

En cualquier caso, la atracción por los bailes de procedencia afroamericana no se limitó al charlestón y al *Black Bottom*, sino que incluyó otras piezas derivadas de la música jazz como el *buck-and-wing*, el *soft shoe*, el claqué o el *cakewalk*.

Los vistosos bailes podían ser de tipo tradicional, como el *buck-and-wing*, materiales de los ministriles y el vodevil como el *soft shoe*, y modalidades contemporáneas como el claqué de precisión. Los bailes nuevos solían dar sus primeros pasos sobre el escenario y

¹⁵⁰ STEARNS, Marshall y STEARNS, Jean: *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. First Da Capo Press. Nueva York, 1994. Págs, 111-112.

¹⁵¹ *Ídem*. Pág. 110.

¹⁵² SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 459.

¹⁵³ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 430.

¹⁵⁴ *Ídem*.

¹⁵⁵ STEARNS, Marshall y STEARNS, Jean: *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. First Da Capo Press. Nueva York, 1994. Pág. 112.

¹⁵⁶ *Ídem*. Pág. 110.

de allí pasaban a las salas de baile, como ocurrió con el *cakewalk* en la época del cambio de siglo¹⁵⁷.

Mientras que en los años anteriores Broadway había creado las canciones o formas de baile que después se habían popularizado, ahora estaba incorporando los bailes más conocidos de su tiempo, fusionando las danzas vernáculas afroamericanas con las formas propias de los salones de bailes de la América blanca, y ofreciendo nuevas formas de baile tanto a los jóvenes blancos como a los negros¹⁵⁸.

8.4.- Los musicales afroamericanos en los años 20. Una integración musical

"El viejo Broadway se está oscureciendo".

Gilda Gray¹⁵⁹

Tras el paréntesis provocado por la guerra, los musicales afroamericanos volvieron a aparecer sobre los escenarios de Broadway a comienzos de los años 20, ofreciendo a sus intérpretes no sólo empleo y dinero, sino también un tratamiento más igualitario con respecto a los artistas blancos. Durante los años 10 los musicales afroamericanos habían desaparecido de Broadway aunque siguieron escribiéndose y perfeccionándose en otros escenarios de todo el país.

Durante estos años los compositores y escritores negros trabajaron en el desarrollo y refinamiento de sus recursos; escribieron docenas de musicales para su escenificación en el Pekin, Lafayette, Howard y otros teatros negros del país, o para viajar representados por compañías como *The Smart Set* (La cuadrilla de los listos)¹⁶⁰.

Sin embargo, al contrario que en los primeros años del siglo, los mayoría de musicales negros de los años 20 estarán escritos por blancos¹⁶¹. En cualquier caso, el musical que produjo un cambio de tendencia fue *Shuffle Along* (Miller, Lyles y

¹⁵⁷ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 459.

¹⁵⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Págs. 64-65.

¹⁵⁹ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 453.

¹⁶⁰ *Ídem*. Pág. 454.

¹⁶¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 69.

Blake), estrenado el 23 de junio de 1921¹⁶², cuya influencia sería notoria en las obras posteriores¹⁶³. En este sentido, Cecil Smith describe la música de *Shuffle Along* como “llena de energía y vitalidad”, con unos arreglos corales “espectaculares” y con unos bailes “tan rápidos y difíciles como cualquiera que se pudiera ver” sobre los escenarios de Broadway¹⁶⁴. La mayor innovación de *Shuffle Along*, sacudió los arquetipos sociales de la época. Una de las canciones, *Love Will Find a Way*, representaba un dueto de amor cantado por los protagonistas de la obra. Eubie Blake, el compositor de la música, y director de la orquesta en las representaciones, mostró su entusiasmo tras la noche del estreno al afirmar que esta obra le había hecho sentir, al menos, como si fuera "un ser humano"¹⁶⁵.

Pero ¿qué fue lo que provocó el entusiasmo de los espectadores blancos? ¿Qué llevó a Blake a sentirse tan orgulloso de su obra? y ¿por qué se sentía como un ‘ser humano’? La gran innovación de *Shuffle Along* consistió en presentar a los negros interpretando no las típicas canciones cómicas habituales, sino intensos duetos de amor en los que expresaban sus sentimientos “humanos”, no muy diferentes, por cierto, a los que experimentaban los personajes blancos en cualquiera de los habituales musicales de Broadway. Por primera vez, los afroamericanos podían sentirse como verdaderos ‘seres humanos’ sobre los escenarios teatrales¹⁶⁶.

Así, cada nuevo éxito afroamericano suponía un paso más hacia el final de la segregación en los teatros neoyorkinos, de la misma forma en la que el porcentaje entre espectadores blancos y negros se fue igualando progresivamente. La audiencia blanca se sentía cada vez más atraída por los bailes y ritmos afroamericanos y de esta forma se fueron superando los prejuicios raciales y los estereotipos caricaturescos propios del *minstrel show*, tan presentes en las dos primeras décadas del siglo XX¹⁶⁷. El propio Eubie Blake nos confirma este cambio en la preferencia del público, el cual ha dejado de interesarse por la

¹⁶² Eileen Southern sitúa la fecha de estreno de *Shuffle Along* un mes antes, el 23 de mayo de 1921. SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 454.

¹⁶³ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 453.

¹⁶⁴ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 135.

¹⁶⁵ Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 69.

¹⁶⁶ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 69.

¹⁶⁷ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 73.

música marcial de carácter patriótico, propia de los años de guerra. Así, este patriotismo será reemplazado por una atracción hacia un jazz no demasiado exagerado, con un leve toque amoroso pero sin caer en el sentimentalismo propio de la generación anterior¹⁶⁸. Significativamente, los Marx realizarán un trayecto similar desde la parodia bélica de *Duck Soup* hasta el número final afroamericano de *A Day at the Races*.

Sin embargo, Cecil Smith insiste en que los musicales negros sólo tuvieron un éxito relativo en Broadway, en comparación con el resto de producciones. A pesar del entusiasmo de Eubie Blake, *Suffle Along* (una de las obras consideradas como exitosas) sólo consiguió 27 representaciones, insuficientes, según Smith, para cubrir ni siquiera los costes de producción. Para Smith, la cultura afroamericana sólo encontró su lugar en las producciones mixtas, en aquellas que combinaban intérpretes blancos y de color como lo harán *Show Boat* o *Finian's Rainbow*. Smith afirma que la primera revista negra que consiguió rentabilizar su coste de producción fue *Dixie to Broadway*, en 1924¹⁶⁹.

Algunos de los *black musicals* más importantes son: *Liza* (Miller y Pinckard, 1922), *Runnin' Wild* (Lyles, Miller, Mack y Johnson, 1923), *My Magnolia* (Hunter y Rogers, 1926), *Rang Tang* (Gynt y Trent, 1927), *Keep Shufflin'* (Lyles, Miller, Razaf, Creamer, Johnson, Todd y "Fats" Waller, 1928), *Deep Harlem* (Tutt, Whitney, Creamer y Jordan, 1929), o las posteriores *Porgy and Bess* (Heyward, Gershwin y Gershwin, 1935), de la que hablaremos en su momento, y *Cabin in the Sky* (1940), también en una versión cinematográfica.

9.- Una Cultura negra

En los años 20, la cultura negra de Nueva York estaba definiendo su propia identidad en lo que se consideró como el Renacimiento cultural afroamericano. Y lo estaba haciendo desde Harlem, el lugar al que llegaban los negros desde el sur y que representaba las aspiraciones de la cultura negra¹⁷⁰.

Los intelectuales afroamericanos estaban convencidos de que gracias a su propia cultura podrían llegar a reclamar su lugar en la sociedad, consiguiendo grandes

¹⁶⁸ Citado en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Págs. 69-70.

¹⁶⁹ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 135.

¹⁷⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 73.

mejoras en sus condiciones de vida, así como una equiparación artística con la raza blanca.

Desde el comienzo de siglo, W. E. B. Du Bois había estado reclamando que al menos “la décima parte con talento” de los intelectuales y artistas negros condujera a las masas hacia un lugar mejor en la sociedad. El aumento de la actividad artística en Harlem en los años veinte hizo que se cumpliera la profecía de Du Bois, aunque el elitismo implícito en la frase “la décima parte con talento” resultaría ser problemático¹⁷¹.

De pronto, los blancos se dieron cuenta de que el pueblo afroamericano era algo más que unos *minstrels* simpáticos pero irracionales que se dedicaban a amenizar sus veladas. La cultura negra se equiparó a la blanca en Harlem, reclamando su propio espacio en la sociedad norteamericana. La prosperidad del Harlem negro estuvo relacionada con una situación económica holgada, proporcionada por la oferta de empleos bien remunerados por parte de la industria militar.

Aunque el movimiento del Renacimiento tuvo lugar en el ámbito nacional en cuanto a su alcance, su centro fue Harlem. La zona estaba muy poblada y era próspera. La intensa emigración de la población negra del Sur durante la Primera Guerra Mundial había llevado a miles de personas a Harlem y este flujo aumentó por una masiva llegada de negros de las Antillas. La industria militar había ofrecido buenos empleos a los habitantes de Harlem de modo que el dinero circulaba por el barrio. A los músicos les iba bien en estas circunstancias sobre todo a los del ámbito comercial, pero también a los concertistas. Como ocurría en el conjunto del país, también en el microcosmos de Harlem había sutiles fronteras raciales¹⁷².

9.1.- Literatura

El llamado 'Renacimiento cultural' de Harlem comenzó a través de la literatura. Charles S. Johnson invitó en 1924 a Jean Toomer, así como a una docena de escritores jóvenes y desconocidos, a una cena en el Civic Club con motivo de la publicación de *There Is Confusion*. Sin embargo, esa cena se acabó convirtiendo en un simposio literario que encauzó las energías creadoras de los participantes¹⁷³. Por primera vez destacados dramaturgos, como Edward Sheldon y Charles MacArthur, escribieron obras teatrales para ser interpretadas por afroamericanos entre las que destacaba el melodrama *Lulu Belle* (1925), escrito

¹⁷¹ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Págs. 167-168.

¹⁷² SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 460.

¹⁷³ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 89.

por Sheldon y producido por David Belasco. *Lulu Belle* consiguió atraer a grandes masas de espectadores blancos a Harlem¹⁷⁴.

Las obras estrenadas en Harlem llegarían muy pronto a Broadway y, posteriormente, a Chicago, fascinando no sólo al público de color sino también a los sofisticados espectadores blancos¹⁷⁵. En otros casos, se presentaban obras procedentes de la tradición europea pero interpretadas por artistas afroamericanos. Mrs. Sherwood Anderson produjo en mayo de 1923, por ejemplo, una versión de la *Salomé* de Oscar Wilde, interpretada por los *Raymond O'Neil's Ethiopian Art Players*¹⁷⁶. Incluso podemos encontrar también adaptaciones modernas de Shakespeare, acompañadas por los sonidos del jazz¹⁷⁷.

9.2.- Música

La música jugaría un papel importantísimo en esta nueva consideración de la cultura negra. Harlem se convertirá en el lugar de recepción de la música del sur, así como en un trampolín para llegar desde sus calles hasta Broadway. Precisamente, los musicales de Will Marion Cook fueron los pioneros en mostrar el espíritu de Harlem¹⁷⁸.

Desde el sur a Harlem, y de Harlem a Broadway

Desde los últimos años del siglo XIX, Nueva York se había sentido fascinado por los ritmos afroamericanos que habían llegado a Harlem desde el sur. El *Ragtime* había salido del *minstrel show*, a ritmo de *cakewalk*, a finales de la década de 1880, llegando a Brooklyn en 1894 con la producción estival *Black America* (el primer show interpretado sólo por afroamericanos según Lewis), antes incluso de que comenzase la carrera de Scott Joplin en Missouri¹⁷⁹. Debido al gran éxito artístico y financiero de las obras derivadas de los *minstrel shows*, en las cuales pervivían los ritmos negros, los afroamericanos pudieron trasladarse desde los locales de *vaudeville* hasta las salas de Broadway¹⁸⁰.

¹⁷⁴ *Ídem*. Pág. 164.

¹⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 162.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Pág. 92.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 167.

¹⁷⁹ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Págs. 29-30.

¹⁸⁰ *Ídem*.

Cantantes negros. Repertorio blanco. Mestizaje

La *extravaganza Oriental America*, citada por Lewis, ofrecía al público del Palmer Theatre de Broadway una gran cantidad de voluptuosas coristas negras de piel clara, con las obligadas y abundantes bufonadas *blackface*, basadas en los estereotipos raciales propios del *minstrel show*. Sin embargo, los espectáculos incluían también números operísticos como las arias de *Fausto*, *Martha*, *Rigoletto*, *Carmen*, o de *Il Trovatore*, interpretadas por la renombrada Sissieretta Jones, conocida como *The Black Patti*¹⁸¹.

De esta forma, el prestigio de los cantantes de color llegó incluso a terrenos en principio vedados para ellos, como el repertorio clásico. En este sentido, el tenor afroamericano Roland Hayes ofreció, en salas como el Carnegie Hall o el Boston's Symphony Hall entre otras, no menos de 68 conciertos en los que combinaba *Lieder* europeos con espirituales negros. Algunos críticos, como Herbert Seligman, mostraban su admiración por Hayes, afirmando que sus canciones “unían a toda la humanidad”¹⁸².

Una de las muestras más evidentes de la aceptación de los intérpretes afroamericanos por parte de la audiencia blanca la encontramos en la reseña a un concierto del barítono Jules Bledsoe, celebrado el 21 de abril de 1924. Un crítico musical del *The New York Sun* se sintió fascinado no sólo por su voz, sino también por su más que estupendas capacidades políglotas, así como por su expresión oral, “la cual no traicionaba la idiosincrasia normalmente asociada al canto afroamericano”¹⁸³. De igual forma, Walrond, un crítico del *Opportunity*, afirmaba, refiriéndose a *Chocolate Dandies*, que sus autores Sissle y Blake habían creado una obra “que no parecía de ninguna forma un show negro”¹⁸⁴. Aunque en esta ocasión, Walron fundamenta su crítica en torno al aburrido carácter del show, una peculiaridad impropia de los alegres y rítmicos musicales afroamericanos.

Como podemos observar, los límites sociales y artísticos que diferenciaban la cultura negra de la blanca, de una forma artificial, estaban desmoronándose por completo. En los primeros años del siglo XX hubiese parecido imposible que un cantante afroamericano pudiese incorporar el repertorio europeo clásico

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Herbert Seligman, publicado en *Opportunity*, sin identificar. Citado en: LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

¹⁸³ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

¹⁸⁴ Cita sin identificar de Herbert Seligman, publicada en *Opportunity*. Citado en: LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

romántico, mientras que en los años 20 se admiraba la versatilidad de estos cantantes que podían combinar sus espirituales con arias de ópera o *Lieder* centroeuropeos. En mayor o menor medida, se estaba produciendo un mestizaje cultural, en el cual las separaciones entre blanco y negro comenzaban a diluirse.

10.- Blanco vs. negro y viceversa

El auge de la cultura negra produjo diferentes reacciones, muchas veces contradictorias, por parte de la cultura blanca. Por una parte, muchos blancos se sentían fuertemente atraídos por la música y los ritmos afroamericanos y no dudaban en ir a Harlem para disfrutarlos bailando. Pero, por otro lado, la segregación seguía marginando a los intérpretes afroamericanos quienes, fuera de Harlem por ejemplo, no se podían alojar en los hoteles en los que tocaban. El crecimiento económico de los años 20 facilitó la integración por cuanto había sitio para todos, pero con la posterior recesión, tras el crack bursátil de 1929, el racismo y la xenofobia volverían a estar muy presente.

10.1.- El conflicto del mestizaje

La cultura de Harlem aspiraba a ser mucho más que una músicaailable. Las obras dramáticas escritas para actores afroamericanos no sólo demostraban las capacidades artísticas de sus intérpretes, sino que también abordaban temáticas directamente relacionadas con el problema de la discriminación racial o el mestizaje. En algunos casos, existía un cierto temor a que estas obras provocasen algún tipo de revuelta o confrontación social, incitando un fuerte debate incluso antes de su estreno. En este sentido, neoyorkinos de ambas razas debatían frenéticamente si era oportuno mostrar al público una obra sobre el mestizaje como *All God's Chillum Got Wings*, escrita por Eugene O'Neil y protagonizada por Paul Robeson¹⁸⁵. Una obra teatral cuyo título, precisamente, hacía referencia a una canción afroamericana que los Marx utilizaran, por partida doble, en *Duck Soup* y en *A Day at the Races*, con un significado muy diferente.

La situación variaba en cada ciudad, en cada barrio e incluso cada bloque de edificios tenía sus propias connotaciones raciales. La interacción entre blancos y negros resultaba demasiado compleja como para poder establecer unos patrones comunes. Mientras que algunos críticos se mostraban fascinados por los ritmos afroamericanos, una parte de la prensa denigraba a Harlem, incidiendo en su

¹⁸⁵ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 92.

supuesta falta de higiene, su irracionalidad o sus extraños hábitos religiosos, acusaciones claramente influidas por los viejos estereotipos raciales provenientes de los *minstrel shows*.

Por otra parte, el eclecticismo de algunos cantantes afroamericanos que, como hemos comentado, combinaban en su repertorio espirituales negros con arias de ópera, comenzaba a levantar sospechas entre los espectadores negros por cuanto consideraban que estaba comenzando a perderse la propia integridad musical. Fruto de esa preocupación, Hall Johnson creó un coro con el que intentaba “preservar la integridad de los espirituales negros” en sus recitales¹⁸⁶.

No deja de ser irónico que los oyentes que seguían las actuaciones de Johnson a través de la radio estuvieran convencidos de que su coro estaba formado únicamente por caucasianos. En este sentido, hechos como este denotan que la separación entre blanco y negro parecía difuminarse a mitad de los años 20¹⁸⁷. Así, si los oyentes no eran capaces de distinguir los rasgos afroamericanos vocales en los conciertos, deberíamos pensar que Johnson no había conseguido su propósito de preservar la música negra, pero también que los oyentes estaban tan familiarizados con esta música que les costaba mucho separarla de la blanca.

En lo que respecta a la escena teatral, cada vez fueron más frecuentes los repartos que combinaban artistas afroamericanos y artistas blancos. De esta forma las escenas interraciales se convirtieron en algo frecuente no sólo en los teatros sino también en el cine, aunque gran parte de ellas fueron censuradas o incluso eliminadas posteriormente. Los hermanos Marx no fueron ajenos a esta interacción cultural y apostaron por un gran número interracial para el final de *A Day at the Races*, una película estrenada en 1937 diez años después del llamado Renacimiento de Harlem. Precisamente, esta escena sería censurada porque un blanco como Harpo se “mezclaba” con los miembros de la compañía de baile afroamericana denominada Whitey’s Lindy Hoppers¹⁸⁸.

Paradójicamente, la América de las libertades y de la democracia continuaba censurando y segregando a los afroamericanos durante los mismos años en los que, al otro lado del mundo, en la Alemania nazi, había comenzado el proceso de eliminación de las “razas impuras”, tras la llamada 'noche de los cuchillos largos', el 2 de agosto de 1934.

¹⁸⁶ Herbert Seligman, publicado en *Opportunity*, sin identificar. Citado en: LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

¹⁸⁷ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

¹⁸⁸ STEVENS, Tamara: *Swing Dancing*. Greenwood. Santa Barbara, California, 2011. Pág. 84. GIORDANO, Ralph G.: *Social Dancing in America. A History and Reference. Vol. 2. Lindy Hop to Hip Hop, 1901-2000*. Greenwood. Santa Barbara, California, 2006.

10.2.- La música negra en un negocio blanco

En cualquier caso, la fuerte atracción blanca hacia Harlem puso en peligro la pervivencia de la élite artística e intelectual afroamericana. Además de sus ritmos y su intelectualidad, Harlem tenía el aliciente de lo prohibido y los blancos llegaban en frenéticas estampidas poniendo en riesgo su continuidad¹⁸⁹. Sin embargo, lo que de verdad debilitó a Harlem no fue esta estampida blanca. Mientras que en el aspecto cultural Harlem estaba ofreciendo unas obras equiparables en calidad, e incluso mejores, a la cultura blanca, en el aspecto económico, por el contrario, el dominio era incuestionablemente blanco. Los elevados costes de producción de los musicales obligaban a los creadores de ambas razas a depender de los métodos habituales de financiación en Broadway, en manos del poder económico blanco.

Así, la dependencia de la financiación blanca llevó a la cultura afroamericana a perder el control creativo de sus obras de forma paulatina. Los musicales afroamericanos seguían siendo interpretados en su mayoría por negros, pero ahora sus autores eran blancos. De esa forma, el poder económico puso en manos de los blancos la creatividad de la cultura negra.

En este mismo sentido, algunos productores seguían desconfiando de ciertas capacidades de los afroamericanos para escribir musicales de calidad, y querían limitar su participación a la parte del show que más directamente tenía que ver con su propia cultura y con las expectativas del público. Así, el productor y director judío Lew Leslie, por ejemplo, defendía que mientras que los negros eran los mejores componiendo canciones espirituales, las demás canciones funcionaban mejor si utilizaban letra escrita por negros pero con música compuesta por blancos¹⁹⁰. En cierta forma, Leslie estaba potenciando la segregación y la pervivencia de los viejos clichés provenientes del *minstrel show*. Y para ello se amparaba, tras el estreno de *Blackbirds of 1928*, en las preferencias de algunos sectores del público blanco por los “negros tradicionales que llevan la cara pintada con corcho quemado, calzan grandes zapatos, dicen estupideces y roban pollos”¹⁹¹.

De esta forma, los blancos se apropiaron no sólo del control de los musicales negros, sino también quisieron de las salas de baile. Los frenéticos *cakewalk* o

¹⁸⁹ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 165.

¹⁹⁰ “Tastes Differ in Negro Revues; England Prefers Them Artistic, America wants them to Be Fast and Funny”. Artículo sin identificar en “Lew Leslie” File. TC/PFL. Citado en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 97.

¹⁹¹ *Ídem*. Pág. 125.

charleston dejarían paso al swing, una suavizada música negra interpretada y dirigida casi exclusivamente por blancos. En este sentido, tal y como veremos a partir del próximo capítulo, los Marx pasarán de utilizar bailes como el *charleston* en *The Cocoanuts*, a otros como el swing o el tango en *A Day at the Races*. De esta forma, los Marx adaptan, una vez más, el contenido de sus obras al contexto socioartístico de su tiempo.

10.3.- El concierto en el Aeolian Hall

El 12 de febrero de 1924, apenas tres meses antes de que los Marx estrenasen su comedia *I'll Say She is!* en Broadway, se celebró un concierto en el Aeolian Hall que mostraba hasta qué punto los blancos se habían apropiado comercialmente de la música negra. El concierto había sido titulado 'Un experimento con música moderna' y estaba organizado por Paul Whiteman (1880-1967), un violinista de formación clásica y director de una orquesta de lo que él denominaba 'jazz'.

El programa incluía obras como *Livery Stable Blues*, con sus peculiares *glisandos*, y otras canciones de Victor Herbert, Zez Confrey e Irving Berlin, para concluir con la Marcha nº 1 de *Pompa y Circunstancia* de Elgar, la cual no parece ser una obra precisamente jazzística. Pero la gran expectación de la velada la produjo una obra del joven George Gershwin que Whiteman le había encargado expresamente para este concierto: *Rhapsody in blue*. Entre los asistentes se encontraban destacadas figuras provenientes de la tradición musical clásica europea que aclamaron a Gershwin como la persona que habría de abanderar a la nueva música norteamericana.

En el público congregado en el Aeolian Hall había celebridades clásicas como Stokowski, Leopold Godowsky, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler y el propio Rachmaninov, y se mostraron prácticamente unánimes a la hora de aclamar a Gershwin como la nueva esperanza blanca, por así decirlo, de la música estadounidense¹⁹².

En el programa de mano del concierto, Hugh C. Ernst¹⁹³ explicaba con todo detalle que el objeto del 'experimento' musical era “puramente educacional”: querían mostrar los grandes avances que había logrado el jazz, dejando atrás su

¹⁹² ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 191.

¹⁹³ Las notas del programa estaban escritas por el mánager de Whiteman: “*The program notes for the concert (...) were written by Hugh C. Ernst, manager of the Whiteman office.*” WALSER, Robert (ed.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Nueva York, 1999. Pág. 40.

época “discordante” para convertirse en una música melódica¹⁹⁴. Ernst intenta aclarar, en todo momento, que el jazz es algo más de lo que su nombre, marcado por su pasado afroamericano, representa¹⁹⁵.

Parece evidente que lo que Ernst, y por extensión Whiteman, pretendían era separar el jazz de los prejuicios raciales asociados a esta música, la cual nunca había sido considerada con un sentido artístico o cultural. De esta forma Whiteman respondía al conflicto planteado entre la gran atracción que provocaba la música negra en el público blanco, por un lado, y el racismo inherente a la época, por otro. Así, Whiteman intentaba dotar al jazz de una respetabilidad equiparable a la que atesoraba la llamada música clásica.

Sin embargo, Whiteman estaba consiguiendo, de una forma muy astuta, otro objetivo diferente. Su intención inicial era mostrar, según él mismo reconocía, los últimos avances del jazz para dejar que el público eligiese libremente al final del concierto si decidía sumarse o no a su propuesta musical. Pero Whiteman, en realidad, se estaba apropiando del potencial económico de la música negra¹⁹⁶.

Lo que los espectadores debían comprobar era si el jazz de Whiteman sonaba insustancial o dañino, como una "horrible pesadilla", o si, por el contrario, su música era más bien “melódica” y “armoniosa”. De esta forma, Whiteman nos estaba revelando cuáles eran los prejuicios asociados al auténtico jazz, que él combatía con sus “modernas” orquestaciones. Para mostrar claramente estas diferencias, su orquesta interpretó *Whispering*, una canción muy conocida, en dos versiones diferentes. La versión más o menos original y su “melódico y armonioso” arreglo moderno¹⁹⁷. No hace falta tener demasiada imaginación para pensar que en la interpretación de la versión “original” la orquesta no se preocuparía demasiado por la afinación, ni tampoco por tocar todas las notas o cuidar las entradas, puesto que se trataba de mostrar lo 'primitiva' que era esa música. Aunque no parece haber ninguna fuente que confirme o desmienta esta teoría, sí que es cierto que la orquesta de Whiteman no parecía ser una agrupación instrumental acorde con las de la música jazz que pretendía denostar.

Para Robert Walser, citando a Deveaux y Osgood, la aspiración artística de Whiteman estaba destinada al fracaso. La música jazz orquestada a su manera tenía como finalidad las salas de baile y no la elevación 'espiritual'. En este sentido, a pesar de que el experimento fue un gran éxito, algunos críticos

¹⁹⁴ WALSER, Robert (ed.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Nueva York, 1999. Pág. 40.

¹⁹⁵ *Ídem*. Págs. 39-40.

¹⁹⁶ *Ídem*. Pág. 40.

¹⁹⁷ *Ibidem*. Pág. 39.

calificaron al concierto como algo “excitante” y “estúpido” a la vez, lo cual nos revela las contradicciones propias de la época, a las que nos hemos referido con anterioridad¹⁹⁸.

Mientras que la música jazz se caracterizaba por una fuerte presencia de la improvisación, y de declamaciones vocales e instrumentales muy particulares, los brillantes arreglos orquestales de Paul Whiteman estaban escritos hasta el último detalle y no había ningún lugar para improvisar. De esta forma, no resulta muy creíble que lo que Whiteman y su orquesta de músicos blancos interpretaron en esa velada del 12 de febrero de 1924 pudiera ser considerado como auténtica música 'jazz'. Precisamente, el jazz era una música no sólo marginada por los blancos, sino que, además, presentaba un fuerte contenido étnico que la convertía en difícilmente accesible para quienes no fueran afroamericanos. Y este fue el verdadero objetivo conseguido por el organizador del evento. Whiteman supo explotar el tirón que la música negra estaba teniendo en las salas de baile y en los musicales de Broadway para inventar una música que suavizaba los elementos 'discordantes' característicos de la música jazz, convirtiéndolos en accesibles y respetables para todos los norteamericanos con ciertos prejuicios raciales, a la vez que lucrativa para toda una generación de músicos blancos¹⁹⁹.

Whiteman inventó el único jazz que podían hacer los blancos. Además, por si alguien pudiese desconfiar, todos los intérpretes y compositores eran tan blancos como el propio Whiteman, quien llegó a ser conocido como 'el rey del jazz'. Así, lo que podría haber sido un mestizaje se acabó convirtiendo en una escisión. El jazz blanco, el swing, dominaría la escena comercial de los siguientes años, pero nunca lograría conseguir la expresividad inherente a la música afroamericana, que quedaría, así, confinada a un público más reducido, capaz de soportar esas geniales 'discordancias' más propias del posterior BeBop de los años 50. Pero no es necesario ir tan lejos: mientras Whiteman hacía bailar a Norteamérica con su pseudojazz, en Broadway se estaba estrenando *Show Boat*, el primer musical de la historia en el que los negros, encabezados por Paul Robeson, cantaban en los momentos estelares de la obra. Y lo hacían con algo más que síncopas muy marcadas. Lo hacían con el poder espiritual del blues.

¹⁹⁸ WALSER, Robert (ed.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Nueva York, 1999. Págs. 39-40. Elaborado a partir de: DEVEAUX, Scott: “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945.” *American Music* 7:1. Primavera de 1989. Págs. 6-29 y OSGOOD, Henry O.: “An Experiment in Music.” *Musical Courier*. 21 de febrero de 1924. Pág. 39.

¹⁹⁹ WALSER, Robert (ed.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Nueva York, 1999. Pág. 90.

Kern hizo que los estadounidenses blancos supieran que la música negra consistía en algo más que en síncopas muy marcadas. Bajo la vivaz superficie de *Show Boat* se encuentra el poder del blues.²⁰⁰

11.- *Show Boat*. Un musical integrado y comprometido

El 27 de diciembre de 1927, apenas dos meses después del estreno de *El cantor de Jazz*, Oscar Hammerstein II y Jerome Kern presentaron su musical *Show Boat*, una obra que renovarí­a profundamente el musical norteamericano y que influiría decisivamente en los musicales posteriores²⁰¹. Un musical que en su posterior versión cinematográfica estaría protagonizado por Allan Jones, un actor con el que los hermanos Marx contarían para interpretar dos papeles principales en *A Night at the Opera* y en *A Day at the Races*.

Hamerstein y Kern consiguieron sacar por fin a los afroamericanos del mundo estereotipado en el que se habían presentado desde los tiempos del *minstrel*, convirtiéndolos en personas capaces de expresarse y sentir de la misma forma que lo hacían los blancos. En este sentido, el argumento de *Show Boat*, basado en la obra del mismo título de Edna Ferber, está construido precisamente a partir de la problemática del mestizaje. Hamerstein distribuyó la obra en varias tramas narrativas superpuestas y optó, de una forma muy hábil, por un elenco mixto en lugar de un reparto totalmente afroamericano, como hubiese sido más previsible para una obra de estas características en su época. Pese a todo, contó también con la presencia de un personaje *blackface*, interpretado por Tess Gardella, una actriz blanca que representaba el papel de la afroamericana Queenie, pintándose la cara en la más pura tradición *blackface*, siguiendo una costumbre muy apreciada por el público.

La historia principal gira en torno a la relación entre Ravenal, un jugador empedernido, y Magnolia, la hija de un capitán de barco de la que Ravenal está enamorado. Tras un matrimonio y un hijo en común, ambos acaban separándose debido a las deudas contraídas en el juego. Sin embargo, Hammerstein II sustituyó el desenlace de la novela de Ferber por un final feliz más acorde con las convenciones de la escena musical norteamericana. Así, tras unos años separados, Ravenal y Magnolia se reencuentran, ya ancianos, y se funden en un gran abrazo reconciliador.

²⁰⁰ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 187.

²⁰¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 73.

Pero la verdadera importancia de la obra radica en una segunda trama que discurre de forma paralela a los amores y desamores de Ravenal y Magnolia y que refleja, de una manera bastante cruda, el problema del mestizaje. Julie, una mestiza, es repudiada tanto por blancos como por negros porque no pertenece a ninguna de las dos razas y acaba culpándose a sí misma, cayendo a lo más bajo de la sociedad. Finalmente, una tercera historia nos muestra el ascenso de una pareja de cantantes que trabajan en el *Cotton Blossom*, el barco en el que se desarrolla la acción, que consiguen ascender artísticamente llegando a triunfar, incluso, en los escenarios de *vaudeville*. Las peripecias de esta pareja permiten introducir las canciones en la obra, proporcionando, así, el trasfondo musical apropiado.

Tal y como Jones afirma, es posible que los espectadores de la época no supiesen apreciar el fuerte contenido social de la obra y, pese a todo, sólo la valorasen como un musical entretenido e insustancial. Pero, en cualquier caso, *Show Boat* supo dramatizar los graves problemas sociales de la época relacionados con la interacción entre la raza blanca y una raza negra que reclamaba su lugar en la sociedad, en igualdad de condiciones con los caucasianos. Pero también abordó otros problemas como los relacionados con el juego compulsivo, del cual Chico Marx era un ferviente practicante, o con el abandono del hogar²⁰².

De esta forma, Jerome Kern consiguió crear, tras diez años de trabajo y experimentación, un musical donde las canciones formaban parte de la acción, integrándose con los diálogos para mostrar la profundidad emocional de los personajes y contarnos sus historias²⁰³. Así, Hammerstein y Kern comprendieron que la música y la letra de las canciones podían conmover mucho más que los diálogos. Pero también intuyeron la gran fuerza dramática que podía alcanzar la repetición de una misma música, pero cantada con dos letras diferentes en dos secuencias opuestas a nivel dramático. En este sentido, cuando Ravenal se despide de su mujer y de su hijo para siempre interpreta la misma canción con la que le había declarado su amor a Magnolia, adecuando la letra a la nueva situación²⁰⁴.

A pesar de todo, la propuesta de Hammerstein y Kern de un musical norteamericano que integrase las canciones dentro del argumento y que estuviese comprometido con los problemas sociales de la época (en la misma línea de las operetas de Gilbert & Sullivan) quedó olvidada con los difíciles años de la depresión surgida tras el crack de la bolsa en 1929. Tendremos que esperar

²⁰² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Págs. 74-75.

²⁰³ *Ídem*. Pág. 76.

²⁰⁴ *Ibidem*. Págs. 76-77.

hasta 1943 para encontrar otro musical a la altura de *Show Boat*, una obra que fijaría las bases de la escritura y de la producción musical norteamericana para el resto del siglo. Esa obra sería *Oklahoma!*²⁰⁵.

12.- Los musicales y la depresión

“¡Marx, la broma ha terminado”

Max Gordon²⁰⁶

Groucho Marx perdió todo su dinero, unos 240.000 dólares de la época, con el crack bursátil del 29 de octubre de 1929. Tras el éxito en Broadway de *The Cocoanuts* y *Animal Crackers*, los hermanos Marx habían presentado su primera película, basada en esta comedia musical, sólo cinco meses antes de que la economía norteamericana se derrumbase por completo. En unos días, los Marx pasaron del éxito a la ruina económica.

El hundimiento de la bolsa supuso también el desmoronamiento de una forma de vida basada en la opulencia, el desenfreno y la generosidad económica desmedida. Los locos años 20 se habían acabado y comenzaba una de las etapas más duras que ha vivido nunca Norteamérica, una era de recesión conocida como la “Gran depresión”.

Aunque en un principio los síntomas de la crisis no parecían tener una repercusión demasiado negativa sobre la vida diaria, muy pronto el desempleo se convirtió en una enfermedad incurable a nivel nacional. Así, la falta de trabajo provocó la emigración masiva de los campesinos desahuciados hacia el norte, o hacia California, con la falsa esperanza de que allí podrían encontrar un trabajo²⁰⁷.

12.1.- Los efectos del crack en Broadway

A pesar de las dificultades, Broadway pareció resentirse demasiado durante los primeros meses de la Depresión. Así, en la temporada 1929-30 se estrenaron 34

²⁰⁵ *Ibidem*. Págs. 77-78.

²⁰⁶ Conversación telefónica entre Max Gordon y Groucho Marx con motivo del hundimiento de la bolsa en 1929. Ver: MARX, Groucho: *Groucho y yo*. Fábula, Tusquets Editores. Barcelona 1996 (2ª ed.). Pág. 176.

²⁰⁷ WECTER, Dixon: *The Age of the Great Depression 1929-1941*. Macmillan. New York, 1948. Pág 16. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 79.

musicales, sólo ocho obras menos que en la temporada anterior. Los shows continuaron porque el público seguía asistiendo, de la misma forma que seguían vendiéndose entradas para el cine o los espectáculos deportivos.

Pero muy pronto la recesión se hizo sentir también en Broadway. Los espectáculos redujeron drásticamente sus costes, evitando las presentaciones y los decorados fastuosos, y limitándose a la contratación de intérpretes que llevasen por sí mismos todo el peso del espectáculo. En este sentido, Charles Dillingham, por ejemplo, prescindió de sus habituales decorados para sus *Hippodrome Revues* ofreciendo una versión de concierto-*vaudeville* de esta obra el 30 de marzo de 1930. Una velada en la que también actuaron Maurice Chevalier, Eleanor Powell y a Duke Ellington²⁰⁸. Dos años después, en esta misma sala, Maurice Chevalier ofrecería espectáculo sin ningún tipo de decorado²⁰⁹.

El productor Earl Carroll, por su parte, fue reduciendo también el brillo y el tamaño de sus brillantes revistas presentadas en su gigantesco auditorio de *art-déco* con capacidad para tres mil espectadores. A pesar de todo, esta sala muy pronto pasaría a manos de Ziegfeld, quien la renombraría como *Casino*. Carroll sustituyó su lujoso show anual por *Murder at the Vanities* (1933), un musical que incluía desfiles de *showgirls*, y que también se podría definir como una revista con argumento narrativo. Por otra parte, George White llegó incluso a rebajar más de un dólar el precio de las entradas para sus *George White's Music Hall Varieties* (1932) pero, ni siquiera de esta forma, consiguió llenar su teatro y un año después su carrera acabó con la obra *Melody* (1933) de Sigmund Romberg.

Florenz Ziegfeld afrontó la crisis sin renunciar a sus principios y manteniéndose fiel hasta el último momento a su estilo fastuoso. En este sentido, apostó por reponer algunas de las obras que habían triunfado en la década anterior. El reestreno de *Show Boat*, el 19 de mayo de 1932, supondría un verdadero éxito en una época de crisis del cual Ziegfeld no sería plenamente consciente porque moriría dos meses después del estreno²¹⁰. Este revival, motivo además la aparición de la primera versión cinematográfica de esta obra, de la que hablaremos en su momento. Paradójicamente, Billie Burke, la viuda de Ziegfeld, tuvo que producir ella misma dos temporadas más de las famosas *Ziegfeld Follies*

²⁰⁸ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 510.

²⁰⁹ *Ídem*. Pág. 526.

²¹⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 82.

para poder pagar así las exequias de su difunto marido, que murió en la ruina más absoluta²¹¹.

Lee y J. J. Shubert, dueños de la Shubert Corporation con quienes los Marx habían trabajado tras la ruptura con el circuito Keith-Albee, disfrutaban de una situación económica más holgada que las sus competidores. Su producción estaba muy diversificada, lo que les permitió afrontar la crisis con más garantías. Su método de trabajo consistía en importar operetas centroeuropeas, financiado su adaptación americana y, además, producían muchas revistas y *book shows* en su extensa red de teatros. Pese a todo, los Shubert estuvieron a punto de perderlo todo por culpa de la Depresión. Si, finalmente, se salvaron fue porque, tras perder la compañía, fueron los únicos postores en la subasta pública de la misma y pudieron rescatarla de la bancarrota²¹². Sin embargo, otros propietarios no tuvieron tanta suerte. Arthur Hammerstein, por ejemplo, perdió el *Ballyhoo* debido a su quiebra económica, el teatro en el cual W. C. Fields había estrenado sus obras.

Con el paso de los años, la crisis se fue agudizando y sus consecuencias fueron inevitables sobre los escenarios de Broadway. Así, en 1931 dos tercios de los teatros de Manhattan cerraron sus puertas, mientras que en la temporada 1932-33 ocho de cada diez estrenos fracasaron estrepitosamente en taquilla. Si en la temporada anterior al crack bursátil (1928-1929) se habían estrenado cuarenta y dos musicales, en la programación de 1932/33 sólo consiguieron estrenarse trece. En este sentido, la depresión comenzó a afectar a todos por igual, tanto a los grandes productores como a los más modestos, pero también, y sobre todo, a los artistas. En este sentido, se produjo una emigración masiva hacia Hollywood en busca de trabajo. Al menos veintidós mil artistas se presentaron en las oficinas de casting hollywoodienses²¹³. Entre estos artistas había actores, cantantes, compositores y letristas, entre los que figuraban algunos de los personajes clave de la escena norteamericana como Buddy De Sylva, Rodgers, Hart, George e Ira Gershwin, Jerome Kern, Vicent Youmans, Cole Porter o Irving Berlin entre otros. Los hermanos Marx no sería una excepción y no tardarían en sumarse a ellos, abandonado la escena teatral neoyorquina para trasladarse a California.

²¹¹ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 537.

²¹² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 83.

²¹³ WECTER, Dixon: *The Age of the Great Depression 1929-1941*. Macmillan. New York, 1948. Pág. 261. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 83.

De esta forma, Broadway se enfrentaba a un doble hándicap. Por un lado, no había suficiente dinero para producir obras atractivas capaces de atraer a un público que ya no podía pagar el elevado precio de las entradas. Por otra parte, la masiva migración a Hollywood de los creadores de los musicales convertía la presentación de nuevas obras, con una la calidad adecuada, en una misión poco menos que imposible. Poco tiempo después, Broadway estaría al borde del colapso, al borde de su desaparición, y los hermanos Marx, al igual que otros muchos artistas, participarían en la revista *Shoot the Works*, una obra que había sido estrenada el 21 de julio de 1931 con la finalidad benéfica de evitar esa quiebra²¹⁴.

Los hermanos no habían roto aún totalmente sus lazos con el teatro. Poco después de su llegada a Hollywood, fueron convocados de vuelta al Este para una breve aparición como invitados en un espectáculo patrocinado por los de la Mesa Redonda²¹⁵ [el grupo de intelectuales que se reunían en el hotel Algonquin entre los que se encontraban Kaufman, Woolcott y, más tarde Harpo], organizado por Heywood Broun. El espectáculo se llamó "Shoot the Works!" ("¡Lanza los fuegos!") y fue un triste intento por salvar a Broadway del malvado lobo consiguiendo un reparto de estrellas para que aparecieran gratis. Dorothy Parker, E. B. White y Nunnally Johnson se unieron a Eddie Cantor, George Jessel, Al Jolson y los hermanos Marx, que aparecieron dos noches, el 20 y el 21 de agosto. Parece que ésta fue la primera vez que Groucho, Chico y Harpo aparecieron sin Zeppo, y fue su canto del cisne en Broadway que, por entonces, no tenía salvación.

Mientras Broadway agonizaba, el novedoso cine hablado, pero también la radio, se convirtieron en el entretenimiento por excelencia de las masas, debido a su precio más asequible y a su omnipresencia en cada rincón de Norteamérica. En los primeros años de la década de 1930, la venta de aparatos de radio se disparó. Sólo entre 1930 y 1932, cuando Groucho y Chico estaban presentando, precisamente, su obra radiofónica *Flywheel, Shyster and Flyweel*, se vendieron cuatro millones de aparatos. Tras el desembolso inicial, la radio era un entretenimiento gratuito que podía ofrecer horas de distracción gracias a las retransmisiones, cada vez más frecuentes, desde algunos teatros.

12.2.-Los musicales negros y la depresión

Pero al colectivo que más directamente le afectó la llegada de la radio y de la televisión fue al de los artistas afroamericanos. Tras haber conseguido triunfar en

²¹⁴ "Shoot the Works! Broadway Cast" Broadway World. URL: <http://broadwayworld.com/bwidb/sections/productions/full.php?var=2219> [Último acceso: 10/12/2011]. Los hermanos Marx no figuran en el elenco del estreno, sino que, como refiere Louvish, participaron en dos únicas funciones de la obra.

²¹⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Págs. 151-159.

Broadway en los años previos al crack bursátil, la cultura afroamericana estaba empezando a ser valorada por su faceta artística, y no por los viejos estereotipos, y parecía tener por delante un futuro muy prometedor. Sin embargo, todos sus logros se desmoronaron por culpa de una crisis económica que ellos no habían provocado.

A pesar de estos acontecimientos, la década de los treinta fue una época sombría para los artistas negros de los Estados Unidos. Y de ello no se puede culpar únicamente a la Gran Depresión. Dos de los factores más importantes relacionados con la desaparición gradual del artista negro, hasta entonces ubicuo, fueron las industrias cinematográfica y radiofónica. Antes del auge del cine y particularmente de la película sonora, los americanos tenían en el teatro su principal fuente de diversión: acudían a ver obras dramáticas, espectáculos de vodevil, óperas o revistas, según sus gustos. En 1900 había aproximadamente cinco mil teatros en todo el país; en 1940 la cifra había caído por debajo de los doscientos²¹⁶.

12.3.-Una respuesta a la crisis

La Depresión no hizo una excepción con los musicales negros. Su producción se mantuvo más o menos estable hasta 1935, debido en parte a sus inferiores costes de producción motivados por los reducidos salarios que cobraban los artistas afroamericanos, en relación a sus homólogos blancos. De hecho, entre 1930 y 1935, año en el que se estrenó *Porgy and Bess*, había más afroamericanos trabajando en los teatros neoyorkinos que en cualquier otra época²¹⁷. De esta forma, los musicales afroamericanos se siguieron estrenando regularmente durante los años de crisis pero, al igual que sus homólogos blancos, focalizaron el interés sobre el talento de sus intérpretes, reduciendo al mínimo el gasto en decorados y en vestuario, e incluso llegando a suprimir el coro. En lo referente al estilo y al planteamiento, los musicales afroamericanos de comienzos de los años 30 se inspiraron, principalmente, en dos modelos anteriores: el exitoso musical *Shuffle Along* y las revistas negras de los años 20²¹⁸.

Por otra parte, Lew Leslie produjo en locales del extrarradio *extravaganzas* o revistas musicales que parecían más bien versiones teatrales de números de *night-club*. Entre ellas destacan *Lew Leslie's Blackbirds* (una obra dedicada a “glorificar

²¹⁶ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 462.

²¹⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 85.

²¹⁸ *Ídem*. Pág. 84.

al negro americano”²¹⁹ pero que se limitaba a mostrar a unas *showgirls* muy ligeras de ropa), o *Rhapsody in Black*, una especie de *vaudeville* cantado, con Ethel Waters y el coro de Cecil Mack que se presentó con solo un telón negro como decorado²²⁰.

Pero la combinación de diversos factores como la nueva orientación del público hacia el cine y la radio, la austeridad con la que eran presentados estos musicales, o la desaprobación de los críticos hacia la experimentación, propiciaron que estas obras no tuviesen un elevado número de representaciones por lo que el trabajo de los artistas afroamericanos solía durar muy poco. Sin embargo, el 10 de octubre de 1935, un mes antes que la película de los Marx *A Night at the Opera*, se estrenaría una obra que marcaría un punto de inflexión, consiguiendo no sólo el éxito de público y crítica, sino la integración de los elementos afroamericanos con los de la cultura blanca, provenientes de la tradición europea. *Porgy and Bess*, renovaría el musical afroamericano acercándolo a la tradición operística, pero conservando intactas sus cualidades. En este sentido, tal y como estudiaremos en su momento, *A Day at the Races* no sólo será influenciada por *Show Boat*, sino también por *Porgy and Bess*, una obra con la que compartirá una visión antideterminista de la vida afroamericana.

13.- *Porgy and Bess*.

13.1.- Estereotipos raciales y modernidad

A pesar de sus ciento veinticuatro representaciones, *Porgy and Bess* ni siquiera recuperó la fuerte inversión económica, inhabitual en un momento de crisis, realizada para su producción. La presencia de un extenso reparto, conformado por veinte papeles vocales principales protagonizados por artistas afroamericanos, así como la necesidad de un gran coro y otros cuatro papeles menores para blancos habían encarecido considerablemente su producción. En cualquier caso, la obra de George Gershwin desorientó por completo a la crítica. El día de su estreno la mayoría de los periódicos neoyorkinos decidieron enviar a dos críticos para cubrir el evento, uno dramático y otro musical, porque se habían mostrado incapaces de definir si se trataba de una ópera o más bien de un musical²²¹. Así, al igual que otros críticos, Virgil Thomson se refirió a la obra de Gershwin con unos términos un tanto confusos. Según Thomson, “Gershwin

²¹⁹ “*Glorifying the American Negro*”. BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 514.

²²⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 84.

²²¹ *Ídem*. Pág. 85.

no sabe siquiera lo que es una ópera" pero, a pesar de todo, "*Porgy and Bess* es una ópera y tiene fuerza y vigor"²²².

Para Gershwin, *Porgy and Bess* era, ante todo, una fábula popular (*a folk tale*) en la que lo más importante era la cohesión de todos sus elementos en una única obra. De esta forma, él mismo compuso todas las canciones y espirituales porque, siempre según su propia opinión, de haber utilizado canciones populares preexistentes no hubiese sido posible conseguir esa cohesión. De esta forma, Gershwin persigue la idea del musical integrado y es precisamente esta 'integración' de los números musicales en el argumento de la obra la que "la convierte en una ópera popular"²²³.

En su intento de captar la esencia del pueblo afroamericano, Gershwin reconoce haber introducido en su obra elementos que nunca antes habían sido utilizados en una ópera como "el humor, la superstición, el fervor religioso, los bailes y el irrefrenable espíritu de la raza", consiguiendo con ello una "nueva forma que combina la ópera con el teatro"²²⁴. Así, deberíamos valorar cuánto de la visión que tenía George Gershwin del pueblo afroamericano provenía de la realidad y cuánto estaba inspirada en los no tan antiguos estereotipos negros provenientes del *minstrel show*. En este sentido, resulta evidente que sus protagonistas negros son capaces de sentir y de sufrir los rigores del amor, lo cual los convierte en personajes modernos, en la estela de *Show Boat*. Pero no es menos cierto que los elementos que el compositor utiliza para representar la "esencia" del pueblo afroamericano, según él mismo reconoce, provienen en gran medida de unos ancestros teatrales estereotipados como son la superstición, la religión, el baile y el espíritu irrefrenable.

Así, Allen Woll insiste en que muchos críticos reprocharon al autor la presencia de estos estereotipos raciales²²⁵. John B. Jones también coincide con Woll en señalar que algunos críticos negros increparon a los libretistas de la obra, Ira Gershwin y DuBose Heyward (la autora de la obra original), debido a la

²²² Cita sin identificar en: ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 195.

²²³ GERSHWIN, George: "Rhapsody in Catfish Row". *New York Times*. 20 de octubre de 1935. Referido en: ATKINSON, Brooks: *New York Times*. 11 de octubre de 1935. Citado a su vez en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 171.

²²⁴ GERSHWIN, George: "Rhapsody in Catfish Row". *New York Times*. 20 de octubre de 1935. Referido en: ATKINSON, Brooks: *New York Times*. 11 de octubre de 1935. Citado en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 171.

²²⁵ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 172.

utilización de personajes caricaturizados, en lugar de recurrir a seres humanos reales²²⁶. Sin embargo, Hall Johnson nos aporta una visión más sociológica al reconocer que los personajes de *Porgy and Bess* están atrapados en la concepción blanca de la cultura negra, imposibilitando así la presencia de auténtico idioma operístico negro²²⁷.

13.2.- Naturalismo

A pesar de las opiniones que denunciaban la presencia de los estereotipos raciales, John B. Jones concluye que un análisis profundo de la obra revela que Gershwin procuró en todo momento alejarse el máximo posible de ellos²²⁸. Así, Jones defiende que lo que Gershwin pretendía utilizando esos supuestos estereotipos era dotar a su obra de un realismo según los preceptos científicos del naturalismo. Así, Émile Zola, máximo representante de esta corriente literaria de finales del siglo XIX, defendía que el dramaturgo debía de ser tan objetivo en su observación de la condición humana como lo es el científico en el estudio de los fenómenos naturales²²⁹

En este sentido, el naturalismo se basa en el determinismo, una teoría que defiende que la capacidad de elección de los seres humanos, así como su conciencia, están condicionadas fuertemente por su entorno. De esta forma, una obra naturalista tiene la obligación de mostrar cómo la sociedad debe de aceptar un comportamiento indeseable de alguno de sus miembros por cuanto ha permitido la existencia de un entorno adverso que ha motivado, precisamente, ese comportamiento²³⁰.

Así, debemos considerar a los supuestos estereotipos que podemos encontrar en *Porgy and Bess* como rasgos naturalistas, basados en lo hereditario y en el entorno, presentados con un sentido determinista. De esta forma, siempre según Jones, el empleo de esos estereotipos respondería a la búsqueda de una mayor complejidad en la presentación de los personajes y de sus acciones. Jones defiende que estos rasgos naturalistas se desvirtúan cuando los consideramos de

²²⁶ Ídem. Pág. 85.

²²⁷ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 172.

²²⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 85.

²²⁹ Ídem. Pág. 85.

²³⁰ BROCKETT, Oscar G. and HILDY, J.: *History of the Theatre*. 8th ed. Allyn and Bacon. Boston, 1999 Pág. 427. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 86.

una forma aislada, pudiendo recordarnos entonces a los habituales estereotipos raciales²³¹. Sin embargo, el final de *Porgy and Bess* pretende demostrar que los seres humanos pueden escapar de ese entorno determinista, de sus instintos y de sus adicciones. Así, los personajes, las personas que habitan *Porgy and Bess*, tienen la fuerza, la voluntad y la capacidad de resistencia necesaria para elevarse por encima de unas condiciones sociales opresivas²³².

Una vez más, nos encontramos con una sentencia que parece haber sido escrita pensando en los hermanos Marx. En este sentido, su capacidad para dinamitar las condiciones sociales opresivas queda fuera de toda duda. Aunque los Marx nunca escribirán ni protagonizarán una obra como *Porgy and Bess*, la parte final de *A Day at the Races*, en la que la música afroamericana se convierte en algo más que en un popurrí cómico e insustancial, presentará al pueblo afroamericano de una forma equivalente a como lo había hecho Gershwin apenas dos años antes con *Porgy and Bess*. Evidentemente, esta situación no es fruto de la casualidad, sino que responde a la situación por la que atravesaba la cultura afroamericana en esa época. En cualquier caso, volveremos a hablar de esta ópera, y de su especial significación para la cultura afroamericana, cuando analicemos con detalle la música de la parte final de *A Day at the Races*.

13.3.-El fracaso en taquilla. La incompreensión de lo ecléctico

Como ya hemos comentado anteriormente, los críticos, tanto musicales como dramáticos, que asistieron al estreno de *Porgy and Bess* se mostraron desconcertados. La obra de Gershwin combinaba elementos propios del drama con otros procedentes de la música popular, la tradición operística y las vanguardias musicales europeas. De esta forma, los críticos no fueron capaces de posicionarse respecto a aquellas tendencias que se escapaban de su ámbito de trabajo, Mientras que los críticos musicales se mostraron contrarios con respecto a los elementos procedentes de la comedia musical, los dramáticos detestaban las tendencias operísticas de la obra²³³. Así, tal y como lo refiere Alex Ross, los pasajes orquestales molestaban a quienes buscaban las canciones afroamericanas, mientras que los intelectuales se mostraban desconcertados cuando el público aplaudía a rabiar las canciones más intrascendentes.

²³¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 86.

²³² *Ídem*. Pág. 89.

²³³ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 171.

(...) algunos de los asistentes se quejaban de que los pasajes orquestales y los turbulentos recitativos suponían un obstáculo para los mejores números, mientras que a los intelectuales de la música clásica los números más aplaudidos les parecían desconcertantes²³⁴.

El problema, pues, no parecía estar en la calidad intrínseca de *Porgy and Bess*, sino que residía en el eclecticismo despreocupado y creativo con el que Gershwin había compuesto la obra.

Las ambigüedades raciales de Gershwin, su mestizaje a la hora de mezclar materiales europeos occidentales, afroamericanos y ruso-judíos, también causaron problemas²³⁵.

De alguna forma, ese eclecticismo cultural dinamitaba los pilares de una sociedad construida en torno a la raza blanca, como la única dueña de una cultura supuestamente superior, y en la que los elementos exteriores eran considerados como poco más que “exóticos”. Gershwin estaba demostrando, con su obra, que todas las músicas podían tener su espacio en la expresión de la vida humana y que la preponderancia de unas músicas sobre otras era un hecho meramente relativo. De esta forma, lo que más pareció desconcertar y molestar a los críticos fue el hecho de que Gershwin no se decantase por ninguna de las dos opciones, sino que mostrase su habilidad para moverse entre dos aguas. O, al menos, esto es lo que se desprende de la afirmación del crítico Virgil Thomson.

No me importa que sea un compositor ligero y no me importa que trate de ser uno serio. Pero sí me importa que nade entre dos aguas”²³⁶.

14.-Animando al público

Los musicales de los años 30 se convirtieron en el contrapunto optimista, aunque austero, de los oscuros años de la Depresión. En lugar de reflejar la dureza de la vida cotidiana, estas obras se decantaron por prolongar temáticas que habían surgido en la desenfrenada década anterior. En este sentido, seguimos encontrando argumentos basados en actividades deportivas o de ocio, pero también en la vida alegre, característica de los años 20. Los musicales intentaban convertirse en un mero entretenimiento escapista que jugaba con la nostalgia por los años vividos, pero también con la ilusión de la vida futura que les gustaría

²³⁴ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág. 195.

²³⁵ *Ídem*.

²³⁶ *Ídem*. Pág. 196. En el original inglés: “I don’t mind his being a light composer and I don’t mind his trying to be a serious one. But I do mind his falling between two stools.” ROSS, Alex: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Strauss and Giroux. Nueva York, 2007. Pág. 150.

tener a sus espectadores²³⁷. Incluso aquellos musicales que abordan una temática social propia de la época, como era el contrabando o la economía, lo hacen desde una perspectiva humorística, aunque sin llegar a la sátira. Algunas de estas obras son: *Change Your Luck* (Howard y Johnson, 1930), *The New Yorkers* (Herbert Fields y Porter, 1930) o *Face the Music* (Hart y Berlin, 1932).

Por otra parte, las revistas musicales, como ya hemos comentado, habían reducido considerablemente su presupuesto, presentando números basados en la calidad de sus estrellas pero reduciendo sus decorados a la mínima expresión. De esta forma, un espectáculo solía contar con alguna estrella destacada, un número musical y otro de baile, *sketches* cómicos y un número final de *showgirls*²³⁸.

Precisamente, el musical *Hellzapoppin* (Johnson, Fain y Tobias, 1938), el más representado de los años 30 y también de todos los tiempos con un total de mil cuatrocientas cuatro representaciones, era una obra pensada para el lucimiento de dos artistas provenientes del mundo del *vaudeville*, Olsen y Johnson. Así, la crisis había provocado también la recuperación de algunas de las viejas, y económicas, estrellas de los viejos tiempos. A pesar de su éxito, la música de Sammy Fain para *Hellzapoppin*, resultaba mediocre.

Por otra parte, las canciones acabarían convirtiéndose en las protagonistas indiscutibles de los shows escapistas, siendo, a la vez, un producto de consumo que se coreaba en cualquier parte y que reflejaba una forma optimista de entender la vida. Sus estribillos trataban de animar a los espectadores con unas letras optimistas, haciéndoles olvidar por unos momentos, la difícil situación que existía fuera del teatro. Así, *Get Happy* (Ruth Etting), *On the Sunny Side of the Street* y *Find and Dandy* (Harry Richmann), *New Sun in the Sky* (Fred Astaire), *Life is Just a Bowl of Cherries* (Ethel Merman), o *Let's Have Another Cup of Coffee* (Irving Berlin) son algunos ejemplos. En este sentido, encontramos que, una vez más, las canciones populares y sus estribillos están presentes en todas las facetas de la cultura norteamericana, como también lo estarán en el cine de los hermanos Marx que analizaremos a partir del próximo capítulo.

15.-Teatro musical y sátira social: Kaufman, Ryskind & Gershwin

De la misma forma que Gilbert y Sullivan habían utilizado en sus operetas la crítica satírica a la decadente y conservadora sociedad victoriana, el desmoronamiento de la economía norteamericana en los años 30 proporcionó

²³⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 88.

²³⁸ *Ídem*.

un material dramático demasiado valioso como para ser ignorado desde un punto de vista satírico. El colapso del capitalismo fomentó el espíritu crítico y la identificación con los ideales de la izquierda política²³⁹. Las dos figuras clave de los musicales satíricos serán George S. Kaufman y Morrie Ryskind (1895-1985) quienes, después de haber trabajado con los hermanos Marx llevándolos al éxito, crearán junto con George Gershwin dos de los musicales más relevantes de los años 30 por su contenido social: *Strike up the Band* y *Of Thee I Sing*.

15.1.-*Strike up the Band*

El 14 de enero de 1930, apenas tres meses después del crack financiero, se estrenó *Strike up the Band*, una sátira sobre la guerra, los grandes negocios y la política internacional. Su argumento está construido a partir una obra anterior, fechada en 1927, en la cual un magnate americano fabricante de quesos quiere declarar la guerra a Suiza porque ésta no acepta la subida de los aranceles aduaneros para la exportación de su propio queso a Norteamérica. Se trata, pues, de una situación completamente absurda, en la más pura estética marxiana²⁴⁰.

Según Bordman, la versión original de la obra fue bien acogida por la crítica pero no contó con la aprobación del público. Así, en 1929 Kaufman retomaría la obra y Morrie Ryskind, su colaborador más habitual, se encargaría de revisar el libreto, sustituyendo el 'queso' por el 'chocolate' suizo, dándole todavía un mayor toque de frivolidad. Para esta nueva versión, Kaufman y Ryskind contarían con la colaboración de George Gershwin quien escribiría las canciones de un musical que muy pronto se convertirían en una obra de referencia²⁴¹.

La nueva situación económica, derivada del crack bursátil adecuó, de forma casi inverosímil, el argumento de *Strike up the Band* a la más candente realidad social. Su reestreno coincidió con el acalorado debate en el congreso americano de la llamada tarifa *Hawley-Smoot*, un arancel que gravaba fuertemente los productos importados. Sin embargo, lo más relevante de la obra era su carácter satírico y antimilitarista, tal y como defendió William Bolitho en el *World*²⁴². En cualquier caso, la impertinencia de *Strike up the Band* y su predisposición a abordar los temas sociales propios de su época la convierten, según Bordman, en una obra

²³⁹ *Ibidem*. Págs. 90-91.

²⁴⁰ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 507.

²⁴¹ *Ídem*.

²⁴² BOLITHO, William, en *World*. Cita sin identificar. Citado en: SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 154.

que inauguró una nueva etapa del musical norteamericano. Una opinión compartida por Stanley Green, quien también confirma su contenido satírico. Según Green, los hermanos Gershwin, Morrie Ryskind y George S. Kaufman inauguraron con *Strike Up the Band* y *Of Thee I Sing* la era de unos musicales adultos y satíricos²⁴³.

De esta forma, tras una etapa dominada por las obras patrióticas e insustanciales, la primera colaboración entre Kaufman, Ryskind y Gershwin había dado como fruto un musical satírico, en la más pura tradición crítica de las operetas de Gilbert y Sullivan con las que Kaufman había crecido. Si *Strike up the Band* puede ser considerado como el precursor de los musicales satíricos sobre el periodo de la Depresión, la siguiente obra de Kaufman, Ryskind y Gershwin, *Of Thee I Sing*, confirmaría esta nueva etapa de una forma incluso más brillante todavía²⁴⁴.

Así, el colapso financiero y la decadencia del sueño americano serán el blanco de la crítica social descarnada, satírica y absurda propia de Kaufman, pero sin perder nunca el sentido del humor. Una crítica que se desarrolló de forma paralela en el cine de los hermanos Marx.

15.2.- *Of Thee I Sing*

La segunda colaboración entre Kaufman, Ryskind y Gershwin ganó el primer premio *Pulitzer* obtenido por un musical. *Of Thee I Sing*, estrenada el 26 de diciembre de 1931, apenas tres meses después de que los Marx presentasen su película *Monkey Business*, es una sátira incisiva e ingeniosa de las instituciones políticas norteamericanas, presentada con el mismo buen humor que se desprendía de *Strike up The Band*²⁴⁵.

El argumento de *Of Thee I Sing*, mantiene el humor satírico y absurdo de su antecesora. En esta ocasión, los asesores de Wintergreen, un candidato a la presidencia norteamericana, organizan una competición para buscarle una esposa mientras él se enamora de Mary, una humilde chica de la clase trabajadora, porque prepara unas magdalenas exquisitas. A pesar de su situación social, Mary es una persona brillante, ingeniosa y sincera, al tiempo que conserva su encanto y feminidad, es decir, representa a la nueva mujer de los años 20 y 30.

²⁴³ GREEN, Stanley: *The World of Musical Comedy. The story of the American musical stage as told through the careers.* (4th. Ed.) Da Capo Press. Nueva York, 1984. Pág. 76.

²⁴⁴ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America.* Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 154.

²⁴⁵ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle.* Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3^a Ed.). Pág. 524.

Finalmente, el desenlace del concurso produce una situación paradójica: Wintergreen renuncia a casarse con la ganadora y prefiere a Mary. De esta forma, se crea un conflicto ético y político que podría llevar al país a entrar en guerra con Francia. Pero, cuando la situación está abocada a la catástrofe, un giro inesperado (en la más pura tradición de Gilbert & Sullivan) resuelve la absurda situación, creando un final más absurdo todavía, si cabe. Así, siguiendo los preceptos de la Constitución, será el vicepresidente quien asuma las obligaciones del Wintergreen, casándose él con la ganadora del concurso.

Además, *Of Thee I Sing* está repleta de diálogos y gags visuales que hacen referencia a determinados acontecimientos de la época, tratados con un sentido claramente satírico: el alcohol y las tabernas clandestinas, Mussolini, el crack bursátil, el desempleo o incluso el descenso de la venta de las grabaciones fonográficas debido a la popularidad de la radio. Temas también presentes en las películas de los Marx *Monkey Business* y *Horse Feathers*. De hecho, como el propio Jones reconoce, la forma ridícula en la que *Of Thee I Sing* parodia el funcionamiento de la democracia norteamericana nos recuerda poderosamente la forma absurda de las divertidas comedias de los hermanos Marx²⁴⁶.

En este sentido, la prueba más irrefutable de que *Of Thee I Sing* era una obra adecuada para los Marx es el contrato que estos cómicos firmaron con la Gordon Harris Producing Artists para realizar una versión cinematográfica de la obra que, lamentablemente, nunca se pudo llevar cabo.

(...) los hermanos Marx establecieron un contrato de cinco años con la compañía Katz-Gordon-Harris, Producing Artists, que incluye una versión filmada del éxito de Kaufman-Ryskind "*Of Thee I Sing*"²⁴⁷.

Los Marx tenían tan presente a *Of Thee I Sing* que, ante la imposibilidad de sacar el proyecto adelante, imitaron algunos de sus números en su siguiente película, *Duck Soup*. Un film influenciado por el sentido satírico y antimilitarista de las obras de George S. Kaufman, tal y como analizaremos en su momento.

Otra posible influencia del guión que estaba surgiendo era más noble. "*Oh Thee I Sing*", la obra satírica de Kaufman y Ryskind (...). También incluía elementos que tienen un eco cuando se comparan con *Sopa de ganso*. (...) "*Of Thee I Sing*" estaba reconcomiendo las mentes de los hermanos Marx en aquella época, tal y como sugieren los constantes rumores y pronunciamientos de su intención de filmarla, y que no llegaron a nada²⁴⁸.

²⁴⁶ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 92.

²⁴⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 265.

²⁴⁸ *Ídem*. Pág. 272.

En este mismo sentido, Maxine Marx, la hija de Chico, también nos confirma este gran interés por realizar una película a partir *Of Thee I Sing*, revelándonos que Kaufman y Ryskind llegaron incluso a trabajar en esta adaptación durante los primeros meses de 1933²⁴⁹. A pesar de que el proyecto finalmente no vio la luz, unos años después los Marx seguían obsesionados con filmar esta obra y en su pulso con la Metro Goldwyn Mayer anunciarían un precontrato con la RKO para realizar dos películas, siendo una de ellas *Of Thee I Sing*²⁵⁰.

Lamentablemente, nunca sabremos cómo hubiese podido ser esta fallida película de haber sido protagonizada por los hermanos Marx. En cualquier caso, su interés por ella denota, de una forma muy clara, la admiración que sentían por las obras satíricas de Kaufman, sin el cual probablemente nunca hubiesen llegado a lo más alto de su carrera.

15.3.- *Let 'Em Eat Cake*

Let 'Em Eat Cake, estrenada el 21 de octubre de 1933 mientras Harpo hacía las maletas para su gira soviética, sería la última colaboración entre Kaufman, Ryskind y Gershwin. A pesar del éxito de su predecesora, de la cual era una secuela, *Let 'Em Eat Cake* fracasó entre el público neoyorkino. El crítico Brooks Atkinson, atribuyó este fracaso a su hilarante estilo amargo y reprochaba a los autores de que su 'odio' había triunfado sobre su sentido del humor²⁵¹. Lo que Brooks pretendía decir era que este musical carecía del humor brillante que había caracterizado a *Of Thee I Sing's*. Así, la amargura del argumento se convertía en algo hostil al no estar neutralizada con un humor chispeante²⁵².

Por otra parte, John B. Jones señala otras de las razones que contribuyeron al fracaso de la obra. Por una parte, el argumento no incluía la infalible fórmula de chico encuentra, pierde y recupera chica. Además, los números musicales no versaban sobre la temática amorosa y, finalmente, resultaba imposible concretar a qué o a quiénes se dirigía la extensa pero imprecisa sátira. Esta última

²⁴⁹ MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Pág. 79.

²⁵⁰ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 319.

²⁵¹ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 162.

²⁵² BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 536.

impresión era compartida por Ira Gershwin quien, unos años después, escribiría que el fiasco de la obra se debió a que “era una sátira de prácticamente todo”²⁵³.

En cualquier caso, el argumento de *Let 'Em Eat Cake* resulta todavía más absurdo que el de su predecesora. El presidente Wintergreen pierde la reelección y quiere promover una revolución para convertirse en un dictador. Pero Mary, su mujer, le convence para que se convierta en empresario, fabricando camisas azules. Poco tiempo después, para dar salida al stock acumulado, Wintergreen convierte a sus camisas, mediante una hábil treta comercial, en un símbolo antibritánico. En el segundo acto Wintergreen aparece por fin como un dictador y en un partido de béisbol entre la Corte Suprema y la Liga Republicana detienen al árbitro, un colaborador de Wintergreen, que es condenado a la guillotina. El desenlace final, muy en la línea de Gilbert & Sullivan, convierte al reo, tras un oportuno cambio de ropa, en presidente. Precisamente, la película *Duck Soup* de los Marx presentará algunas de estas situaciones absurdas: Groucho será nombrado dictador de Freedonia y, en la parte final de la película, cambiará una y otra vez su vestuario, utilizando diferentes uniformes del ejército de los Estados Unidos.

Algunas de estas situaciones reflejaban lo incierto de la coyuntura internacional. La situación política en Europa se estaba volviendo alarmante por momentos. Hitler había conseguido el poder en Alemania y había un motivo menos para reír, pero también nuevas oportunidades para la sátira.

16.- El final de la sátira

La crisis económica acabó afectando a todos los sectores de la población, incluidos los veteranos de la 1ª Guerra Mundial. Los ideales patrióticos fomentados no sólo desde las instituciones políticas, sino también desde los escenarios teatrales de Broadway, se habían transformado, apenas quince años después, en el olvido más absoluto de los soldados que habían defendido esos ideales durante la guerra. En 1932, mientras Kaufman y los Marx mostraban al mundo sus comedias antimilitaristas, casi veinte mil veteranos de guerra realizaron una marcha hasta Washington exigiendo una compensación por los servicios prestados que les permitiese sobrevivir en los duros años de la crisis. La protesta pacífica se convirtió en violenta ante la represión policial, y el presidente Hoover ordenó a un contingente de las fuerzas armadas (dirigido por

²⁵³ *Ídem.*

el general Douglas MacArthur y con George Patton y David Eisenhower como oficiales) que acabase con la manifestación a cualquier precio²⁵⁴.

Estos lamentables acontecimientos provocarían un gran estupor en la población norteamericana y en sus ideales. Así, los veteranos de guerra habían dejado de ser unos héroes para convertirse en unos desahuciados sin recursos que, además, eran apaleados por sus propios compatriotas. La canción *Brother Can You Spare a Dime* de Harburg y Gorney, con referencias explícitas a la protesta de los veteranos, se convirtió en el himno de los desempleados norteamericanos. Una vez más, la música reflejaba la realidad social de su tiempo²⁵⁵.

16.1.- Supper Time

A pesar de todo, el espectáculo continuaba en un Broadway que se mostraba incapaz de obviar estos graves hechos pero también de apoyar la propuesta de los veteranos. Así, el 30 de septiembre de 1933 se presentó *As Thousands Cher*, una revista musical escrita por Moss Hart e Irving Berlin, en la más pura tradición del divertimento escapista y sin ninguna referencia satírica. Berlin nunca había sido un letrista con la conciencia social de E. Y. Harburg o Harold Rome²⁵⁶.

As Thousand of Cher estaba protagonizada por Ethel Waters, la mujer mejor pagada de Broadway. Waters era una cantante afroamericana que en esta obra interpretaba canciones de actualidad, que no podían ser consideradas como satíricas. Sin embargo, una de estas canciones se convirtió en una de las piezas más conmovedoras que se hayan cantado nunca sobre los escenarios. *Supper Time* narra la historia de una mujer que está preparando la cena a su marido mientras éste está siendo linchado. En palabras de la propia Waters, esta canción, reflejaba la “trágica historia de una raza”²⁵⁷.

La dureza de la Depresión, así como los disturbios sociales, estaban convirtiendo a los años 30 en un lugar poco apropiado para la sátira cómica. Así, de las dos canciones que mejor representarán esta década, *Brother Can you Spare a Dime* y

²⁵⁴ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 99.

²⁵⁵ *Ídem*.

²⁵⁶ Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 100.

²⁵⁷ WATERS, Ethel y SAMUELS, Charles: *His Eye is on the Sparrow. An Autobiography by Ethel Waters with Charles Samuels*. Da Capo Press. Cambridge, 1992. Pág. Ix.

Supper Time, ninguna de ellas es una sátira, sino que reflejan una dura y cruel realidad²⁵⁸.

16.2.-El fracaso de lo satírico.

Al igual que *Let' Em Eat Cake*, la mayoría de los musicales satíricos de mediados de los años 30 fracasaron en taquilla. Mientras que el público demandaba un entretenimiento escapista, los argumentos de estas obras mostraban un claro posicionamiento antimilitarista, abiertamente izquierdista, mediante el cual sus autores reflejaron la compleja situación política y económica internacional. Es con este sentido con el que, el 13 de abril de 1933, se estrenó *The Threepenny Opera*, una obra escrita por Bertolt Brecht y Kurt Weill. De la misma forma, el 28 de agosto de ese mismo año, se pondría en escena *Saluta* (Morrisey, Berle y D'Armond, 1933), una obra cuyo argumento contaba la historia de un presentador televisivo persuadido por unos gánsteres, seguidores de su programa, para que ponga en escena una ópera en Italia que compita con la producción oficial fascista. Otra obra satírica de tendencia izquierdista fue *Parade* (Sklar, Peters y Moross), una revista, estrenada el 20 de mayo de 1935, que reflejaba la crueldad de la policía al reprimir las protestas de los pobres mientras ignoraba los crímenes violentos. Pero, además, *Parade* mostraba el ascenso al poder de un dictador norteamericano, inspirado en Hitler, que tenía la pretensión de crear una raza superior. Afortunadamente, los ciudadanos combatían las ideas antisemitas del dictador, disfrazándose de indios. A pesar de su marcada actualidad, *Parade* nunca consiguió recuperar la inversión necesaria para su producción y acabó generando grandes pérdidas²⁵⁹.

Por otra parte, *Johnny Johnson*, la primera obra escrita por Kurt Weill en América (en colaboración con Paul Green) encontró numerosos problemas para poder ser estrenada por parte del *Group Theatre*, debido a su tendencia izquierdista, pero también al claro mensaje antimilitarista de la obra. El miedo al marxismo, pero de tendencia Karl, ascendía tan rápidamente como el miedo a los dictadores fascistas europeos. De hecho, unos años más tarde desembocaría en la famosa 'caza de brujas' que el senador Joseph R. MacCarthy instigaría a comienzos de los años cincuenta con el beneplácito de la clase política más conservadora. A pesar de todo, *Johnny Johnson* no es una obra marxista, sino

²⁵⁸ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 101.

²⁵⁹ GOLDSTEIN, Malcolm: *The Political Stage: American Drama and Theater of the Great Depression*. Oxford. New York, 1974 Pág. 119 Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 102

que nos ofrece un punto de vista según el cual la guerra es causada por una clase política y militar obsesionada con la idea del honor²⁶⁰. A pesar de que *Johnny Johnson* presenta el drama de una forma estilizada, evitando un tratamiento descarnado y realista, la obra resultó ser un fracaso y tras su estreno, el 19 de noviembre de 1936, sólo consiguió llegar a las sesenta y ocho representaciones.

De esta forma, los argumentos satíricos habían entrado en un callejón sin salida. Por una parte, no había suficiente dinero para producir espectáculos y mucho menos para arriesgarlo en obras comprometidas socialmente que casi nadie quería ver. Así, el público prefería distraerse con argumentos escapistas insustanciales y evitaba las obras basadas en la problemática social o política. Y, por otro lado, se comenzaba a mirar con desconfianza a las obras que contenían un marcado pensamiento izquierdista por cuanto se acercaban peligrosamente al denostado comunismo. El pensamiento crítico que había caracterizado los años de la Depresión comenzaba a desvanecerse en beneficio de una autocomplacencia insustancial.

Los Marx no serían ajenos a esta situación y, tras las tres películas casi anarquistas que realizaron para la Paramount, firmarían un contrato con la Metro Goldwyn Mayer, precisamente en estos años, para producir unas comedias fílmicas en las que el sentido anárquico y destructivo ha sido silenciado en beneficio de una comedia mucho más elegante e insustancial.

17.- El apoyo público a las artes

A mitad de los años 30, la situación económica de Norteamérica es realmente insostenible. No sólo habían despertado del sueño americano, encontrándose de bruces con la cruda realidad, sino que nadie garantizaba la supervivencia de la clase trabajadora, ni de ciertos iconos culturales como podía ser Broadway. Sin embargo, un extenso programa de ayudas económicas, promovido por la administración Roosevelt y conocido como *New Deal*, consiguió evitar el desastre. Franklin Roosevelt comprendió que la única forma de reactivar la economía de un país era apostar decididamente por la inversión pública y por unas medidas sociales, de sesgo populista, que ofrecieran oportunidades a los desempleados y una esperanza a los desahuciados.

Durante los años 1935-1939 el gobierno apoyó los Proyectos Federales de las Artes de la WPA (*Works Progress Administration*) para dar trabajo a los desempleados en los ámbitos de la música, literatura, teatro y bellas artes. Uno de los objetivos fundamentales del departamento de música era facilitar a músicos con experiencia encargos que les

²⁶⁰ *Ídem.*

permitiesen conservar sus habilidades. Bandas y orquestas dieron trabajo a los instrumentistas, se colocó a los cantantes en coros y grupos de ópera y a los profesores se les asignaban grupos de niños y adultos para que impartieran clase. Los músicos participaban también en grupos de teatro. Y también se beneficiaban compositores de todo tipo de música, en primer lugar porque con sus encargos disponían de las horas necesarias para componer, y en segundo porque una vez acabadas las obras había grupos disponibles para interpretarlas. Hubo incluso empleos para recopiladores de canciones populares y personas interesadas en la investigación musical²⁶¹.

En este sentido, el gobierno federal reconoció que, además de los obreros y administrativos, había que ayudar también a los escritores, músicos, artistas y a la gente del teatro en general²⁶². Así, el programa de ayudas se gestionó a través de diferentes proyectos agrupados por especialidades: *Federal Art Project*, *Federal Music Project*, *Federal Writers Project* y *Federal Theatre Project*, al frente de los cuales estaba Hallie Flanagan, el director de un centro de teatro experimental conocido como el *Vassar College*.

El *Federal Theatre Project* pretendía subvencionar un teatro fundamentalmente escapista pero de calidad, abonando una paga mensual a los actores con la pudiesen vivir en unas condiciones más o menos dignas, y fomentando la asistencia del público. De esta forma, varios millones de norteamericanos fueron al teatro por primera vez en sus vidas y más de diez mil actores evitaron caer en la miseria más absoluta²⁶³. Por otra parte, el incremento de los ingresos mediante la taquilla permitió, en muchos casos, no sólo cubrir los gastos, sino también recuperar la inversión gubernamental. Pero, los proyectos federales para subvencionar el teatro muy pronto se convirtieron en un incordio para el gobierno de Roosevelt y no consiguieron sobrevivir a las injerencias políticas ni a la libre expresión marcadamente izquierdista de algunos de sus creadores. El musical *The Cradle Will Rock* es la prueba más fehaciente de ello.

17.1.- *The Cradle Will Rock*. Boicot vs. libertad de expresión

Las obras teatrales abiertamente izquierdistas de la segunda mitad de los años 30, estaban encontrando cada vez más dificultades para ser estrenadas. En algunos casos, estaban despertado, incluso, la ira de la prensa especializada o de los sectores más conservadores del público. Pero, cuando se estrenó *The Cradle Will*

²⁶¹ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal. Madrid, 2001. Pág. 462.

²⁶² JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 103.

²⁶³ *Ídem.*. Pág. 103.

Rock (Marc Blitzstein, 1938) la situación social se agravó de forma considerable, derivando en una especie de *thriller* cinematográfico con tintes psicológicos.

El argumento de la obra se mostraba a favor de la unificación de la industria del acero justo en el momento en el que en la calle las pequeñas industrias protestaban violentamente en contra de esa unificación. De esta forma *The Cradle Will Rock* era una 'patata caliente' justo en la línea de fuego. Pero lo que más animadversión produjo entre la ultraderecha norteamericana fue el hecho de que esta obra izquierdista estuviera producida por una agencia gubernamental y financiada con dinero federal, dentro del *Federal Theatre Project*. Así, el gobernador hizo todo lo posible por impedir su estreno.

En cualquier caso, *The Cradle Will Rock* era un alegato contra la pérdida de la dignidad de los trabajadores quienes, una y otra vez, se veían sometidos a los poderes establecidos, de una forma no muy diferente a la explotación producida mediante la prostitución, uno de los temas secundarios de la obra, con un sentido claramente simbólico. En este sentido, si la obra consiguió estrenarse, fue gracias a la tenacidad de un joven de 21 años que, en esos momentos, trabajaba como director del *Federal Theatre Project* y que apostó decididamente por la obra, implicándose en ella hasta asumir incluso las labores de director. No mucho tiempo después, este joven volvería a pasar por una experiencia similar al intentar estrenar la que sería su primera película, filmada con apenas 26 años, la que se convertiría en una de las obras maestras del séptimo arte. Nos referimos, evidentemente, a Orson Welles.

El musical de Blitzstein, la 'patata caliente', pasaba de mano en mano sin que nadie se atreviera a dar la aprobación decisiva. El productor de la obra, Jack Houseman no estaba totalmente convencido de su idoneidad debido a los rumores que circulaban en Washington que tildaban a la obra de "peligrosa". Para cubrirse las espaldas, Houseman se la mostró a Hallie Flanagan, el director del *Federal Theatre National*, quien, ante la sorpresa de Houseman, se mostró encantado con la obra²⁶⁴. Sin embargo, el 10 de junio de 1937, un día antes de que los hermanos Marx estrenasen *A Day at the Races*, los fondos destinados a subvencionar los *Arts Projects* se recortaron en un 30%, obligando a despedir a más de mil setecientos trabajadores y cuestionando la viabilidad del proyecto. De hecho, poco tiempo después el Congreso norteamericano decidiría el cierre definitivo del *Federal Theatre*.

²⁶⁴ FLANAGAN, Hallie: *Arena. The History of the Federal Theatre*. Duell, Sloan and Pearce. Nueva York, 1940. Pág. 201. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 106.

Al boicot económico se sumó el político. Las autoridades hicieron todo lo posible para impedir el estreno de *The Cradle Will Rock*. A partir de esas fechas, cualquier intento de presentar la obra era considerado como una conspiración. De esta forma, su estreno se convirtió en toda una odisea²⁶⁵. A pesar de todo, Orson Welles y Jack Houseman consiguieron realizar, gracias a su obstinación, un preestreno semiprivado de la obra el 14 de junio de 1937, entusiasmando al público allí presente. Sin embargo, unos guardias armados impidieron cualquier interpretación pública de la obra, llegando a cerrar las puertas del teatro con candados²⁶⁶.

A partir de ese momento, Welles buscó por todos los medios un teatro que no fuese propiedad federal en el que poder representar la obra y, tras una serie de peripecias, lo consiguió. Así, *The Cradle Will Rock* se estrenó por fin en el teatro *Venecia*, con el único acompañamiento musical de un viejo y destartado piano vertical, que había sido alquilado por diez dólares, tocado por el propio compositor quien, además, interpretó desde este instrumento la parte vocal de no menos de seis de los personajes secundarios de la obra²⁶⁷. De esta forma, el estreno de *The Cradle Will Rock* se convirtió en una emocionante demostración de la libertad de expresión y de la firmeza y pasión con la que Orson Welles defendía sus ideales. Houseman y Welles fundarían, en agosto de ese mismo año el *Mercury Theatre* (1937). Cuatro años después Welles presentaría su obra maestra, *Citizen Kane* (1941) y, tras el estreno de *Macbeth* en 1948, abandonaría abandonando Norteamérica debido a las dificultades que encontraba para realizar su trabajo, instalándose en un lejano exilio europeo²⁶⁸.

Al margen de su contenido musical y artístico, *The Cradle Will Rock* simbolizó la resistencia a los mecanismos del poder y el triunfo de los artistas. Poco después, el 3 de enero de 1938, la obra llegaría a Broadway, estrenándose en el Windsor Theatre ante unos espectadores entre los que, según el compositor y crítico Virgil Thomson, se encontraba lo más selecto de la izquierda americana. Así, el musical de Blitzstein consiguió alcanzar un total de ciento ocho representaciones²⁶⁹ y sus

²⁶⁵ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 107.

²⁶⁶ *Ídem*.

²⁶⁷ *Ibidem*. Pág. 109.

²⁶⁸ Para obtener más información sobre el Mercury Theatre: HOLLER, Paul: "Orson Welles, The New Deal, and the Mercury Theatre on the Air". URL: <http://mssv.net/realityart/critiquemagwotw.html> [Último acceso: 15/12/2011].

²⁶⁹ Citado en: GORDON, Eric A.: *Mark the Music: The Life and Work of Marc Blitzstein*. St. Martin's. Nueva York, 1989. Pág 165. Citado a su vez en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 111.

beneficios se distribuyeron, según los mismos principios e ideales que regían la obra, entre la clase trabajadora y los más necesitados²⁷⁰.

En cualquier caso, *The Cradle Will Rock* consiguió atraer a una multitud de personas de la clase trabajadora a Broadway. Para muchos de ellos, sería la primera vez que atravesaban las puertas de un teatro. Pero el triunfo de *Cradle* tuvo también sus repercusiones negativas. La agitación provocada por su estreno propició la cancelación definitiva del *Federal Theatre Project* el 30 de junio de 1939. Paradójicamente, la obra que más cerca estuvo de conseguir el objetivo del *Federal Theatre Project*, incrementando la asistencia del público de clase humilde al teatro, provocó también el final del proyecto gubernamental.

Así, la política estaba volviendo a ocupar el primer plano de la actualidad social y artística. La inminencia de la 2ª Guerra Mundial y una creciente desconfianza hacia el pensamiento de izquierdas marcarían las tendencias de la siguiente década. El cine sonoro se convertirá definitivamente en el entretenimiento de masas por excelencia y comenzará la edad de oro de los espectaculares musicales cinematográficos. El desarrollo de la guerra conllevaría millones de muertos pero también el final de la gran depresión norteamericana. La guerra consiguió lo que los proyectos federales no habían conseguido, la recuperación económica.

18.- Tres obras para cerrar una década satírica

18.1.- *I'd Rather Be Right*

La súbita e inesperada desaparición de George Gershwin en 1937 truncó la progresión artística del equipo que formaba el compositor de *Porgy and Bess* con Kaufman y Ryskind. Una colaboración que estaba llamada a renovar la escena musical norteamericana y cuyos frutos nunca podremos llegar a conocer. Kaufman se vería obligado a buscar a otro músico que supliera a Gershwin, para proporcionar el trasfondo sonoro de sus creaciones teatrales. No mucho tiempo después, a finales de 1937, Kaufman presentó el musical *I'd Rather Be Right*, una sátira engendrada directamente sobre la figura del presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, con música de Moss Hart.

Roosevelt había conseguido la reelección presidencial en 1936 con una amplia mayoría que, por otra parte, se mostró insuficiente para sacar adelante sus propuestas de mejoras sociales debido a que estas eran bloqueadas una y otra vez por una corte suprema, reacia a seguir subvencionando obras abiertamente izquierdistas. Incapaz de sacar adelante ningún proyecto, Roosevelt acabó

²⁷⁰ *Ídem*. Págs. 111-112.

claudicando y renunció a su ambicioso proyecto de subvencionar las artes a mediados de 1937²⁷¹. De esta forma, la carrera política de Franklin Delano Roosevelt se convirtió en un objetivo perfecto para la sátira kaufmaniana que, lejos de ser despiadada y mordaz, retrató al presidente de una forma bastante comprensiva, a pesar de todo²⁷².

Así, el argumento de *I'd Rather Be Right* gira en torno a la incapacidad de Roosevelt para equilibrar el presupuesto. La falta de liquidez monetaria afecta directamente a las clases más humildes, dificultado su vida diaria. De esta forma, los recortes económicos del presidente impiden que una joven pareja encuentre trabajo y se case, pero también que unas coristas de opereta puedan seguir con su ocupación, lo cual es una crítica directa al *Federal Theatre Project*. En el segundo acto, las dificultades se intensifican y los problemas sociales afectan directamente a la familia del presidente. Así, su nieto no puede montar en el tiovivo porque dos italianos, encargados del mismo, están en huelga. Roosevelt intenta resolver la disputa entre el dueño del tío vivo y los encargados pero, en su deseo de acatar las normas de la *National Labor Relations Board*, le pide a su secretaria que quiere ver el número de los acróbatas Hans y Fritz Wagner²⁷³. Lo absurdo de esta última escena nos retrotrae directamente al mundo surrealista de los hermanos Marx: una situación inverosímil provocada por dos italianos, que nos recuerdan a Harpo y a Chico y que concluye con un número de circo con acróbatas alemanes.

En cierta forma, *I'd Rather Be Right* podría ser considerada como una obra de los hermanos Marx, pero sin los Marx. El estilo satírico y absurdo de Kaufman encontró a su *alter ego* en los Marx, unos cómicos irreductibles que supieron extraer todo el partido a las ideas de Kaufman, convirtiéndolas en propias mediante su imprevisible estilo semi-improvisado. Así, los paralelismos artísticos e ideológicos entre estos creadores resultan coincidentes en muchos aspectos. Desarrollaremos esta hipótesis más adelante. Pero antes, queremos finalizar nuestro estudio de los musicales de Broadway durante el primer tercio del siglo XX, refiriéndonos a *Pins and Needles*, la exitosa obra que cerró la década de los años 30, alcanzando la sorprendente cifra de mil ciento ocho representaciones.

²⁷¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 113.

²⁷² *Ídem*.

²⁷³ *Ibidem*. Pág. 116.

18.2.- Pins And Needles

El teatro amateur *Princess Theatre* de la calle 39, conocido a partir de 1937 como *The Labor Stage* en referencia directa a su ideario político, se había convertido en un referente del pensamiento de izquierdas y de las obras sociales que defendían a los trabajadores. *Pins and Needles* (estrenada el 27 de noviembre de 1937) puede ser considerada como una obra satírica colectiva que denunciaba la amenaza fascista y se posicionaba a favor de la solidaridad entre trabajadores. En ella participaron autores como Arent, Blitzstein, Eisenberg, Friedman y Gregory, con canciones de Harold Rome. Precisamente, Rome consiguió potenciar la ironía de la obra al utilizar los clichés de las canciones románticas pero sacándolos de su contexto, de forma que adquirirían una nueva significación social²⁷⁴.

En vista del éxito, la obra se fue actualizando regularmente, incluyendo nuevos *sketches* o canciones adaptadas a los más recientes acontecimientos políticos. El más relevante fue la crítica a las *Daughters of the American Revolution* por haber impedido a la contralto afroamericana Marian Anderson cantar en el Hall de la Constitución en Washington, en abril de 1939. El conflicto no se resolvió hasta la intervención de Harold Ickes, el secretario del interior, quien sólo pudo ofrecer a la intérprete la posibilidad de cantar en un escenario diferente, en las escaleras del Lincoln Memorial. Rome utilizó una melodía de Gilbert y Sullivan, incorporando una nueva letra que hacía mención a este hecho²⁷⁵.

El éxito cosechado por *Pins and Needles* permitió trasladar las representaciones al Windsor Theatre, donde la obra bajó el telón definitivamente el 22 de junio de 1940, después de tres temporadas en cartel.²⁷⁶

²⁷⁴ GOLDSTEIN, Malcolm: *The Political Stage: American Drama and Theater of the Great Depression*. Oxford. New York, 1974. Pág. 208. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 117.

²⁷⁵ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 118.

²⁷⁶ "Pins and Needles" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/show.php?id=7102> [Último acceso: 17/12/2011].

19.- El final de una época

Si bien es cierto que los llamados musicales escapistas, o de entretenimiento insustancial, dominaron la escena de los años 30, en cuanto a número de obras y de representaciones, no es menos cierto que entre 1930 y 1940 se estrenaron más obras satíricas que en ninguna otra época de la escena teatral norteamericana. De esta forma, los años 30 pueden ser considerados como la década de los musicales satíricos, los cuales sólo aparecerán en escena de forma ocasional a partir de los siguientes años²⁷⁷.

Los dramáticos acontecimientos sociales y políticos, propios de una época marcada el crack bursátil de 1929 y con el ascenso prebélico de las dictaduras europeas, ofrecieron una coyuntura irrenunciable para la sátira y la crítica mordaz. Sin embargo, durante los años finales de la década, una nueva situación socio-política mundial propiciará la desconfianza hacia el pensamiento crítico y satírico que será desprestigiado, de esta forma, desde las clases políticas más conservadoras y poderosas.

Las últimas obras satíricas de la década fueron *Hooray for What*, una obra antimilitarista que había sido escrita por Ed Wynn, uno de los autores más absurdos de la comedia absurda, con música de Harold Arlen y que se estrenaría el 1 de diciembre de 1938,

Por otra parte, *Sing out the News* (Friedman, Rome e Irwin), una obra construida a partir de números musicales de tendencia centroizquierdista, se presentó el 24 de septiembre de 1938. Su argumento narraba cómo unos magnates de Hollywood intentan filmar una película sobre María Antonieta pero evitando, expresamente, mencionar la palabra 'revolución'. De forma paralela, un chico es detenido por causar un alboroto al intentar dispersar una pelea entre dos bandas de música (*marching bands*) enfrentadas, denominadas, significativamente, con los nombres de rojos y burgueses²⁷⁸.

Por otra parte, *Knickerbocker Holiday*, escrita por Maxwell Anderson y Kurt Weill, se estrenó el 19 de octubre de 1938. A pesar de ser un competente escritor dramático, Anderson nunca aprendió a utilizar las canciones para desarrollar el argumento de la obra, por lo que sus canciones para *Knickerbocker Holiday* no

²⁷⁷ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 119.

²⁷⁸ GOLDSTEIN, Malcolm: *George S. Kaufman: His Life, His Theater*. Oxford UP. Nueva York, 1979. Pág. 304. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 120.

son narrativas²⁷⁹. En cualquier caso, la obra es una sátira mordaz, cercana a la burla, de las dictaduras totalitarias pero también de algunos aspectos del sistema político norteamericano, en la estela de la opereta *The Mikado* de Gilbert y Sullivan²⁸⁰. Para Anderson, la democracia tiene la inmensa 'ventaja' de ser incompetente con las fechorías a la vez que torpe con la corrupción. En este sentido, el autor de *Nickerbocker Holiday* proponía dejar el gobierno en manos de *amateurs*, porque, según él mismo reconocía, un gobierno pequeño y divertido exigiría menos disciplina y ofrecería más entretenimiento. Una sentencia que está en la línea del pensamiento de los Marx y que ellos intentaron llevar a la práctica²⁸¹.

Cole Porter, por su parte, compuso la música para *Leave it to Me* (1938), un musical escrito por Samuel y Bella Spewack en el que un fabricante de bañeras, reconvertido en embajador en Rusia con la finalidad de apoyar la reelección de Roosevelt, acaba concibiendo un plan para conseguir la paz global. Precisamente, Harpo Marx había realizado una gira por la Unión Soviética cuatro años antes con la finalidad de establecer relaciones diplomáticas, tras el reconocimiento oficial de la URSS por parte de los Estados Unidos. Harpo no había conseguido la paz mundial pero sí un buen número de carcajadas propiciadas por las más diversas situaciones inverosímiles.

Durante la temporada de *Leave it to Me*, Rusia firmó un pacto de no agresión con Berlín, el 21 de agosto de 1939, lo que obligó a los autores a mantener las buenas formas, eliminando de la obra al personaje de Stalin que había sido tratado de una forma casi ridícula. Porter, y los Spewack presentarían diez años después uno de los musicales más exitosos de los años cuarenta: *Kiss Me, Kate*.

Así, los musicales satíricos comprometidos socialmente se cerraron con *Sing for Your Supper* (Kent, La Touche, Bullock Hecht, Lesan Sour, Lehac y Wainer), una obra estrenada el 29 de abril de 1939. *Sing for Your Supper* que una de las últimas obras que contó con la subvención del *Federal Theatre Project*. Uno de sus números más representativos es *The Ballad of Uncle Sam*, una especie de oratorio que ensalza la riqueza y la diversidad de Norteamérica con un sentido esperanzador hacia el futuro. Esta canción era utilizada durante la 2ª Guerra

²⁷⁹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 120.

²⁸⁰ *Ídem*. Pág. 120.

²⁸¹ ANDERSON, Maxwell: *Nickerbocker Holiday*. Anderson House. Nueva York, 1938. Pág. 88. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 121.

Mundial con un sentido propagandístico. De esta forma, lo satírico acabaría siendo engullido por el patriotismo más mediocre²⁸².

A partir de este momento, la prensa, la radio, y la canción popular serán los que reflejen los años de guerra. Durante los siguientes seis años, hasta el final de la guerra, la conciencia social desapareció por completo de Broadway. La entrada de Norteamérica en el conflicto bélico, tras la declaración oficial de guerra firmada por Roosevelt el 11 de diciembre de 1941, propició la recuperación económica a pesar de los millones de muertos. Los Estados Unidos de los años 50 serán una nación pletórica y orgullosa de sí misma, y vivirán una nueva etapa marcada por la vida fácil, con todas las necesidades básicas bien colmadas²⁸³. En ese nuevo mundo, no habrá lugar para la sátira, ni tampoco para los hermanos Marx.

20.- Los hermanos Marx después de Broadway

Tras su paso por los escenarios de Broadway, los Marx habían orientado su carrera, a principios de los años 30, hacia el séptimo arte, con algunas incursiones en la radio. De esta forma, los Marx abandonaron Nueva York y se instalaron en California, muy lejos de las salas de Broadway. En cualquier caso, nunca perdieron del todo el contacto con los escenarios teatrales. De hecho, en 1934, tres años después de participar en dos galas benéficas con la obra *Shoot the Works*, los Marx rechazaron un proyecto para volver a Broadway con una comedia musical, debido a que estaban preparando una nueva película en California, *Monkey Business*²⁸⁴. Unos años más tarde, en el verano de 1942, recibirían una nueva oferta para interpretar una comedia musical escrita en el más puro estilo marxiano. Sin embargo, Groucho la rechazó porque la idea de repetir las viejas fórmulas ya no le atraía, no quería seguir perpetuando la forma cómica en la que el público lo conocía, sino que pretendía interpretar obras dramáticas²⁸⁵.

²⁸² BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 567.

²⁸³ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 122.

²⁸⁴ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 70.

²⁸⁵ The Groucho Marx letter dated "August 11, 1942," in "The Groucho Marx Papers," Box 1, Folder 2. Citado en: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 83.

En este sentido, Groucho intentó demostrar, en repetidas ocasiones, que sus capacidades artísticas iban más allá del cómico personaje con levita y mostacho que el público siempre esperaba encontrar. Durante esos años escribió, junto con Norma Krasna, el guión cinematográfico de la película *The King and the Chorus Girl* (Mervyn LeRoy, 1937), en la que un monarca renunciaba a su trono por amor, en una historia inspirada libremente en el romance del rey Eduardo VIII de Inglaterra con Wallis Simpson. Además, en 1941 Groucho y Krasna concluirían *Time for Elisabeth*, una obra dramática seria que tardaría siete años en llegar a ser representada, lo cual demuestra la poca confianza que le otorgaban a Groucho para mostrar su potencial dramático. En cualquier caso, *Time for Elisabeth* fue un fracaso y sólo gozaría del favor del público cuando el propio Groucho interpretó uno de los papeles principales durante una reposición en la temporada estival de 1951, año en el que Groucho sería portada de la revista *Time*²⁸⁶.

Chico, el mayor de los hermanos Marx, tuvo una trayectoria irregular después de la separación del grupo familiar. Como ya habíamos comentado, formó una orquesta de jazz con fines alimenticios con la que ofrecía conciertos rememorando escenas de sus películas. De hecho, conservaba el vestuario de italiano que le había caracterizado durante su etapa fílmica. Por otra parte, en 1944 Chico apareció en la revista musical *Take a Bow* (Benny Davis y Ted Murray), estrenada en el Broadhurst Theatre, interpretando un número secundario. Las representaciones comenzaron el 15 de junio de 1944 y concluyeron una semana después, tras sólo doce funciones.

En lo referente a Harpo, George S. Kaufman estrenaría, el 16 de octubre de 1939, *The Man Who Came to Dinner* una obra, escrita en colaboración con Moss Hart, que estaba inspirada en Alexander Woollcott y en el propio Harpo Marx. La obra contaba con Monty Woolley, John Hoysradt y David Burns como protagonistas, aunque en una reposición posterior fue el propio Woollcott quien se interpretó a sí mismo representando el personaje de Whiteside. Unos meses después, la obra se presentó en el Bucks County Playhouse con Kaufman y Hart asumiendo los papeles principales y Harpo Marx dándole vida a Banjo, el personaje construido a partir de él mismo. En esta ocasión tan especial, Harpo dijo sus primeras palabras sobre el escenario, después de haber permanecido mudo durante muchos años. *The Man Who Came to Dinner* conseguiría un gran éxito, comparable al obtenido por *Of Thee I Sing*²⁸⁷.

²⁸⁶ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 192.

²⁸⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág 328. Y también: GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág 38.

Finalmente, Zeppo Marx, que había abandonado la compañía para crear una agencia de artistas, consiguió en 1937 un lucrativo contrato para que sus hermanos filmasen la película *Room Service* (1938) a partir de la obra del mismo título, escrita por Allen Boretz y John Murray, que se había estrenado el 19 de mayo de ese mismo año en el Cort Theatre de Broadway con una gran acogida. *Room Service*, de esta forma, es la película menos marxina de todas, y la única que no había sido escrita pensando en ellos para interpretarla²⁸⁸.

Paradójicamente, Norman Krasna aprovechó los conocimientos adquiridos durante su colaboración creativa con Groucho para presentar en el Henry Miller Theatre su obra *Dear Ruth*, inspirada en la mujer de Groucho y sus problemas con el alcohol, pero también en las irreconciliables diferencias y disputas conyugales de la pareja. La obra funcionó muy bien en taquilla y en 1947 fue llevada al cine, contando posteriormente con dos secuelas: *Dear Wife* (1949) y *Dear Brat* (1951)²⁸⁹.

La relación de los hermanos Marx con Broadway concluyó definitivamente en 1970 cuando se estrenó, en el Imperial Theatre, *Minnie's Boys* (Arthur Marx, Fischer, Hackady y Grossman), una comedia musical basada en los inicios de la carrera de los hermanos Marx. La obra, escrita por Arthur, el hijo de Groucho en colaboración con Fischer, pretendía ser un reconocimiento a los esfuerzos que sus protagonistas tuvieron que hacer para conseguir triunfar en el mundo del espectáculo. Pero, a esas alturas, tanto Chico como Harpo ya habían fallecido y sólo Groucho, Zeppo y Gummo pudieron llegar a conocer esta obra. Sin embargo, *Minnie's Boys* fue un fracaso y se retiró prematuramente de los escenarios tras dos meses de representaciones. En cualquier caso, con el paso del tiempo se convirtió en un musical muy solicitado por compañías amateurs.

En 1970 se estrenó en el Imperial Theatre de Nueva York una comedia musical basada en la vida familiar de los jóvenes Hermanos Marx: Los muchachos de Minnie (*Minnie's Boys*). El espectáculo no cosechó en éxito esperado, pero –según palabras del productor, Arthur Whitelaw –desde entonces no ha dejado de ser representada continuamente por compañías de aficionados²⁹⁰.

²⁸⁸ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 78.

²⁸⁹ *Ídem.*. Págs. 35-36.

²⁹⁰ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 198. GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 95.

De Gilbert y Sullivan a Groucho Marx

Así, tal y como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro repaso por la evolución del musical norteamericano durante el primer tercio del siglo XX, las obras satíricas de Gilbert y Sullivan se convirtieron en el modelo a imitar a partir del éxito conseguido por su obra *H. M. S. Pinafore* en los últimos años del siglo XIX. Tras el paréntesis provocado por el patriotismo propio de los años que abarcó la Primera Guerra Mundial, una nueva generación de creadores norteamericanos, liderada por George S. Kaufman y George Gershwin o Irving Berlin entre otros, transformó el trasnochado sueño americano en una sátira tan cómica como absurda e irrespetuosa con el poder.

Los Marx, tras su larga experiencia en los desvencijados teatros del *vaudeville*, encontraron la oportunidad de estrenar, no si algún que otro contratiempo, *I'll Say She Is* en Broadway. Con esta obra consiguieron no sólo el éxito y el respeto de la crítica más incisiva del Nueva York de comienzos de los años 20, sino también la posibilidad de trabajar con George S. Kaufman, quien escribiría para ellos las dos comedias musicales con las que conquistaron Broadway y además los guiones de sus mejores películas. La interacción entre los Marx y Kaufman fue tan eficaz que resulta casi imposible concretar qué fue antes, si la 'gallina' de Kaufman o los 'huevos duros' de los Marx. Tal y como Laurence Maslon parece sugerir al referirse a la similitud existente entre los Marx y los personajes del musical de Kaufman *Strike Up The Band*²⁹¹.

En cualquier caso, la sátira mordaz de Kaufman, derivada de las obras de Gilbert y Sullivan, y el estilo absurdo improvisado de los Marx se complementaban a la perfección y se convirtieron en la fórmula del éxito en un mundo marcado por la crisis económica producida a raíz del crack bursátil de 1929, de la misma forma que las comedias del tándem británico habían reflejado satíricamente la crisis de valores propia de la sociedad victoriana decimonónica. No es casual, pues, que Groucho Marx admirase profundamente las obras de Gilbert y Sullivan, unas obras que escuchaba en sus discos y que, como Goddard Lieberson afirmaba, se conocía de memoria. Precisamente, en 1960 el propio Lieberson le ofreció a Groucho la posibilidad de cumplir uno de los sueños de su vida: interpretar el papel Ko-Ko en una versión televisiva de *El Mikado*, tal vez la obra más lograda del tándem británico.

²⁹¹ MASLON, Laurence: "George S. Kaufman: The Gloomy Dean of American Comedy." Notas en la carpetilla del CD: *Strike Up The Band*. Elektra Nonesuch 79273-2, 1991. Citado en: POLLACK, Howard: *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press. California, 2006. Pág. 399.

Por fin, para un admirador incondicional de Gilbert y Sullivan, constituyó una de las grandes satisfacciones de su carrera el desempeñar el rol de Gran Verdugo del Señor en la versión televisiva de *El Mikado* que Goddard Lieberson produjo en 1960²⁹².

El propio Groucho se refiere a este acontecimiento en una de las conversaciones mantenidas con Charlotte Chandler en la que reconoce, una vez más, su “debilidad” por los autores de *El Mikado*.

He visto la mayoría de sus obras. Y tan enloquecido estaba con ellas que finalmente logré actuar en la versión de *El Mikado* que produjo la NBC. Hice de Ko-Ko. (...) Yo tenía debilidad por Gilbert y Sullivan y leía todo lo que encontraba sobre ellos²⁹³.

A pesar de todos los contratiempos, los hermanos Marx parecieron tener siempre la suerte de cara. Así, abandonaron el *vaudeville* cuando éste estaba a punto de extinguirse y llegaron a Broadway en el momento justo, cuando el dinero fluía a borbotones a comienzos de los años 20. Además, su debut cinematográfico se produciría muy poco después de que el cine se convirtiese en sonoro, y llegarían a triunfar también en este nuevo medio justo a tiempo como para poder abandonar Broadway, un barco que hacía aguas por todas partes con la crisis económica y la gran Depresión que azotó a Norteamérica durante los años 30.

Fue, precisamente, esa crisis la que les permitió explotar al máximo sus planteamientos satíricos e irreverentes durante los primeros años que trabajaron para la gran pantalla. Pero la recuperación económica, el crecimiento económico imparable de finales de los años 40 y de los años 50 convirtió en superflua tanto a la sátira como a los hermanos Marx. De esta forma, la trayectoria de los Marx está, pues, fuertemente condicionada por la situación social y económica de su tiempo, de la misma forma que los argumentos y las músicas de sus películas reflejan la situación social y artística de su tiempo.

Así, tras conocer cómo eran las músicas del primer tercio del siglo XX en las tres disciplinas que los Marx practicaron (*vaudeville*, cine y comedias musicales) ya estamos en condiciones de abordar el verdadero objetivo de nuestro trabajo: conocer cómo eran las músicas del primer cine de los hermanos Marx.

²⁹² CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 194.

²⁹³ *Ídem*. Pág. 296. Ver también: CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 324.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE LOS HERMANOS MARX

Segunda parte: ANÁLISIS FÍLMICOS MUSICALES

V.- *The Cocoanuts*, 1929

VI.- *Animal Crackers*, 1930

VII.- *Monkey Business*, 1931

VIII.- *Horse Feathers*, 1932

IX.- *Duck Soup*, 1933

X.- EPÍLOGO (I): *A Night at the Opera*, 1935

XI.- EPÍLOGO (II): *A Day at the Races*, 1937

V.- *The Cocoanuts*, 1929

1.- Introducción. El debut cinematográfico

El film *Los cuatro cocos* (*The Cocoanuts*, 1929) supuso el debut de los hermanos Marx en el cine sonoro y la difusión de su trabajo a nivel internacional. Filmada ocho años después de *Humorisk* (1921), su primera y fallida experiencia en el mundo del cine, *The Cocoanuts* era, básicamente, una adaptación para la gran pantalla de la comedia musical del mismo título que había sido estrenada por los Marx el 8 de diciembre de 1925 en el Lyric Theatre de Nueva York.

Como ya habíamos adelantado en el capítulo dedicado a los musicales de Broadway, *The Cocoanuts* era una comedia musical inscrita en las corrientes artísticas principales de la época, pero con el carácter satírico propio de George S. Kaufman. En este sentido, la obra original estaba construida mediante la habitual estructura recurrente del chico que conoce y pierde a una chica y que, tras una serie de dificultades y peripecias de todo tipo, consigue recuperar para quedarse con ella. Además, esta comedia musical utiliza también el acostumbrado conflicto de clases, propio de los musicales norteamericanos. Así, Mrs. Potter, una acaudalada viuda interpretada por Margaret Dumont, no acepta que su hija se quiera casar con un vulgar empleado de hotel y pretende que lo haga con un joven que, supuestamente, pertenece a una pudiente familia de Boston. Por último, la obra utiliza como trasfondo la especulación urbanística de Florida, propia de los años 20, así como algunas referencias indirectas a la ley seca.

El libreto de *The Cocoanuts*, pues, había sido escrito por George S. Kaufman, con la colaboración de Morrie Ryskind. La partitura musical fue obra de Irving Berlin, uno de los músicos más experimentados y exitosos de la comedia musical norteamericana. Berlin contó con la colaboración de Frank Tours, Maurice DePach, Stephen Jones y Louis Katzman como orquestadores y de Arthur Johnston como arreglista vocal. La versión teatral de la obra fue dirigida por Oscar Eagle, mientras que Charles LeMaire se hizo cargo del escenario y Woodman Thompson de la escenografía. Por último, la dirección musical recayó en Frank Tours¹.

¹ "The Cocoanuts". Internet Broadway Data Base.
<http://www.ibdb.com/production.php?id=9961> [Último acceso: 13/04/2012].

En la versión original de la obra los números musicales predominaban, de una forma muy clara, sobre las partes habladas. Estos números estaban cohesionados mediante un argumento narrativo que se desarrollaba a lo largo de toda la obra, con un marcado carácter cómico. Precisamente, es la presencia de este hilo argumental lo que permite considerar a *The Cocoanuts* como una 'comedia musical', según la terminología que hemos definido en el capítulo anterior. De esta forma, los números cantados o bailados debían satisfacer las expectativas del público, pero sin contradecir las situaciones narrativas de los personajes. En este sentido, podemos afirmar, sin ninguna duda, que la música desempeña un papel fundamental en *The Cocoanuts*.

1.1.- *The Cocoanuts*. Sinopsis

El argumento de *The Cocoanuts*, ambientado en Florida, gira en torno a las pretensiones urbanísticas de Hammer, el personaje interpretado por Groucho Marx. Hammer es el gerente de un hotel que espera mejorar su situación económica mediante la subasta de unos terrenos en los que se construirán nuevas urbanizaciones. Por otra parte, Mrs. Potter (Margaret Dumont) es una viuda acaudalada que se aloja en el hotel junto con su hija Polly (Mary Eaton) quien, a su vez, está enamorada de Bob Adams (Oscar Shaw), uno de los empleados del hotel. Sin embargo, Mrs. Potter rechaza el noviazgo de su hija al considerar que Bob no pertenece a una buena familia ni tampoco tiene dinero para satisfacer las necesidades de su hija. En este sentido, la actuación de Mrs. Potter se enmarca dentro de la norma victoriana, presente ya, como hemos visto, en las operetas de Gilbert y Sullivan: ningún chico podía pretender a una joven cuya clase social fuese más alta que la propia. A pesar de todo, Bob tiene un plan para mejorar su situación económica y situarse en una posición social que le permita aspirar a casarse con su prometida.

Por otra parte, Penelope (Kay Francis) y Harvey Yates (Cyril Ring) representan a una pareja de timadores que necesitan una gran cantidad de dinero para saldar unas viejas deudas. Así, Penelope y Yates trazan un doble plan para conseguir su propósito. Por una parte roban un valioso collar de Mrs. Potter y, por otro lado, Yates pretende conseguir un matrimonio de conveniencia con Polly, haciéndose pasar por un miembro de una ilustre familia de Boston.

Finalmente, Chico y Harpo interpretan a dos desahuciados que llegan al hotel sin ninguna pretensión aparente, pero que tendrán un papel decisivo en el desenlace de la trama.

1.2.- La adaptación cinematográfica

La primera cuestión que nos ocupa, relativa a la música de *The Cocoanuts*, tiene que ver con el proceso de adaptación cinematográfica. Aunque no podemos establecer una comparativa exhaustiva entre la obra teatral y la versión cinematográfica, por cuanto no se conserva ninguna filmación de la primera, sí que es posible concretar algunas diferencias sustanciales. En primer lugar, la obra teatral fue revisada en varias ocasiones. En una de estas revisiones, en el verano de 1926, se llegaron a introducir, incluso, nuevas canciones. Poco tiempo después, la obra se recortó considerablemente para una gira teatral que llevaría a los Marx hasta Los Ángeles². Por otra parte, las fuentes consultadas coinciden en el hecho de que los Marx solían improvisar cada noche sus interpretaciones, modificando los diálogos y los gags visuales sobre la marcha. En este sentido, no parece haber existido una versión teatral 'definitiva' sobre la cual establecer la comparación con la película que nos ocupa.

La versión original de *The Cocoanuts*, según Gerald Bordman, duraba unas dos horas y media mientras que la película ni siquiera llega a los noventa minutos³. En este sentido, algunas fuentes indican que la versión norteamericana del film tiene una duración de noventa y seis minutos aunque la primera versión del montaje de la película superaba ampliamente las dos horas de metraje⁴. De esta forma, podemos suponer que en esos más de cuarenta minutos eliminados se suprimieron algunos números musicales que sí fueron filmados en un primer momento. Según Glenn Mitchell, uno de estos números suprimidos fue el dueto *A Little bungalow*⁵. Mitchell afirma también que en una primera versión del film, los créditos iniciales se extendían hasta los cuatro minutos, mientras que en la versión que nos ocupa éstos no superan el minuto de duración⁶. En cualquier caso, sí que sabemos que en la versión cinematográfica, dirigida por Robert Florey y Joseph Santley, se eliminaron la mayor parte de las canciones provenientes de la obra teatral.

Aunque tendemos a considerar las modernas ediciones de las películas como 'definitivas' lo cierto es que no lo son en absoluto. Las copias en celuloide originales suelen estar en un deficiente estado de conservación y es necesario

² MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 68.

³ BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 457.

⁴ "The Cocoanuts." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0019777/> [Último acceso: 10/04/2012].

⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 75.

⁶ *Ídem*. Pág. 76.

recurrir a varios negativos para reconstruir el film. Además, estos negativos de diversa procedencia suelen estar, a su vez, fragmentados, censurados o en diferentes estados de calidad. Podemos apreciar estas peculiaridades en la copia en DVD que hemos analizado, en la que encontramos secuencias procedentes de un negativo en muy mal estado, seguidas de otras que se conservan de forma impecable. También observamos, afortunadamente, la recuperación de algunos fragmentos en versión original que, en su momento, fueron censurados en el estreno en España de la película, debido a su contenido sexual o marcadamente político. Un ejemplo de ello es la supresión de una de las frases que Groucho le dice a Mrs. Potter: “cuando la luna roce las nubes yo la rozaré a usted”. Estas manipulaciones dieron lugar a la pérdida de conexiones argumentales o de situaciones expresivas, dificultando así la comprensión del film⁷.

Por otra parte, la filmación estuvo caracterizada por los grandes inconvenientes técnicos inherentes al rodaje de una película sonora en 1929, apenas dos años después del estreno de *El cantor de Jazz*. De hecho, *The Cocoanuts* es considerado como el primer musical del cine sonoro. En este sentido. La filmación se realizó con cinco cámaras aisladas en cabinas insonorizadas para que su ruido no se grabase sobre el soporte fonográfico⁸. Este hándicap, propio del primer cine sonoro, impedía en la práctica cualquier tipo de movimiento del tipo *travelling* o grúa, muy utilizado a nivel expresivo en el cine mudo anterior. Para solventar este problema, en el montaje final se incluyeron algunas tomas procedentes de los números musicales filmadas en *playback*, sin registrar el sonido. Pese a todo, el material sonoro es bastante deficiente en muchas ocasiones y no hace justicia a las interpretaciones de los protagonistas⁹.

En lo referente a los actores, el elenco protagonista original de la obra de teatro fue renovado por completo, exceptuando a los hermanos Marx y a Margaret Dumont. Además de los personajes referidos anteriormente, Basil Ruysdael asumió el papel del detective Hennessy, un representante de la justicia que acaba siendo el objeto de las burlas de los Marx. Además, los números de baile corrieron a cargo de dos compañías: las Gamby-Hale Ballet Girls y las Allan K. Foster Girls¹⁰. En cualquier caso, los nuevos protagonistas contaban con la suficiente experiencia artística porque ya habían trabajado previamente en el mundo del espectáculo. Así, Joseph Santley atesoraba una larga trayectoria en

⁷ *Ibidem*. Pág. 66.

⁸ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 158.

⁹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 74.

¹⁰ Se puede consultar el reparto original en: “The Cocoanuts.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=9961> [Último acceso: 10/04/2012].

Broadway, mientras que Mary Eaton provenía de las *Ziegfeld Follies* y de la comedia musical. Oscar Shaw, por su parte, había protagonizado la *Music Box Revue of 1924*, así como la comedia musical de Gershwin *Oh, Kay!* de la que ya hemos hablado en el capítulo referido a los musicales de Broadway¹¹.

Por otra parte, la adaptación cinematográfica de *The Cocoanuts* conserva algunos rasgos provenientes de la escena teatral. El más evidente de todos ellos lo encontramos, quizás, cuando los actores acaban una secuencia y se toman su tiempo para abandonar el escenario por una parte lateral, dando tiempo a su vez a la entrada de los protagonistas del siguiente número. Este recurso, prescindible en el cine, denota la pervivencia de la puesta en escena teatral original. En el mismo sentido, la disposición lineal de los protagonistas en el escenario, de cara a los espectadores, también refuerza esta condición teatral por cuanto en el cine sonoro los diálogos se suelen resolver con un montaje de plano–contraplano. Sin embargo, en esta ocasión la colocación de los personajes tal vez estaba motivada por las dificultades técnicas de grabar el sonido, más que por un condicionante expresivo o visual [Figura 5.1.]. En cualquier caso, estos procedimientos confieren a la película una cierta esencia teatral que, en algunas ocasiones, es completada por la música.



[Figura 5.1.] Disposición teatral de los personajes, de cara a los espectadores de la sala¹².

En sentido contrario, también encontramos la utilización de recursos expresivos propios del cine, imposibles de conseguir sobre un escenario teatral. En primer lugar, la edición de los números de baile, a partir de diferentes tomas, permite fijar la atención del público en detalles particulares de las coreografías, y además

¹¹ MAGEE, Jeffrey: *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford University Press. Nueva York, 2012. Pág. 156.

¹² SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.03.04".

facilita la filmación del número musical. Igualmente, los problemas inherentes a los cambios de decorado o de escenario se resuelven fácilmente en el cine por cuanto no es necesario grabar las secuencias de forma lineal. Por último, las tomas cenitales, con las que comienza el último número de baile, resultarían imposibles de apreciar en una representación de la obra en un teatro.

1.3.- Continuidad vs. discontinuidad

Una cuestión fundamental para abordar el estudio de la música de *The Cocoanuts* reside en la consideración de la obra en función de su puesta en escena. Así, *The Cocoanuts* podría ser considerada tanto una comedia musical como un conjunto de números musicales consecutivos, en cierta forma independientes entre sí. La reflexión no es insustancial y responde a una problemática que fue necesario afrontar durante los primeros años del cine sonoro. La narración dramática, propia del cine no musical, había sido reformulada por David W. Griffith, quien estableció las bases del lenguaje cinematográfico según postulados expresivos provenientes de la literatura. Sin embargo, las películas construidas a modo de comedia musical, o a partir de obras teatrales, contenían una serie de canciones y de números musicales, independientes entre sí, que interrumpían cualquier tipo de desarrollo narrativo.

En este sentido, las críticas periodísticas británicas correspondientes al estreno teatral de *The Cocoanuts* en la segunda gira inglesa de los Marx, unos meses antes del estreno cinematográfico de la misma, resultan muy reveladoras. Por un lado, *Bioscope* afirmaba que el argumento era una mera excusa para representar los números musicales, mientras que la publicación *Punch*, por su parte, defendía que las canciones resultaban ser una intromisión aburrida que entorpecía el desarrollo argumental de la obra¹³. En el fondo, esta problemática gira en torno a la prevalencia del desarrollo argumental sobre los números musicales o, por el contrario, al predominio de la parte musical hilvanada mediante un débil argumento.

En un primer momento, la drástica reducción de los números musicales, con respecto a la versión original, nos llevaría a suponer que en la versión teatral predominaba el concepto de comedia musical, mientras que en la película se da prioridad al contenido argumental de la misma. Pero ignoramos si la supresión de secuencias musicales tuvo como objetivo realzar la narración, o si, por el contrario, esta supresión estuvo motivada por las grandes dificultades inherentes

¹³ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 76.

a la filmación sonora, o por la necesidad de evitar una duración de la película más allá de lo habitual en la época. La respuesta no parece tan sencilla. La película está construida sobre una base argumental que cohesiona todos los elementos presentados, aunque este argumento resulta un tanto discontinuo y poco convincente. Sobre esta narración 'seria' se insertan una sucesión de números cómicos que discurren de forma paralela, subvirtiendo las convenciones culturales y las normas más elementales de comportamiento social, muy en el estilo anárquico de los hermanos Marx. Por otra parte, aunque las canciones guardan ciertas conexiones expresivas con el argumento, no parece fácil encontrar elementos narrativos en los números de baile, los cuales se presentan al margen del desarrollo dramático. En cualquier caso, volveremos sobre esta cuestión más adelante, concretando la importancia expresiva de estos números coreográficos.

En definitiva, no parece fácil concretar cuál es el verdadero género de *The Cocoanuts*. Ninguna de las opciones nos parece lo suficientemente apropiada para abordar el estudio de la música en esta obra. Este es el principal hándicap que vamos a encontrar durante el estudio de las músicas en el cine de los hermanos Marx. Sus películas no parecen responder musicalmente, de antemano, a los planteamientos propios del cine a los que estamos acostumbrados. Sin embargo, creemos que ello es debido a ciertas conexiones estilísticas con los espectáculos en los que los Marx trabajaron antes de su llegada al cine. Vamos a intentar demostrarlo.

2.- Una música de programa (y viceversa)

Si consideramos que *The Cocoanuts* es una mera sucesión de números procedentes de los espectáculos de variedades, que podrían estar unidos en base a cualquier argumento, deberíamos poder concretar cuáles son esos números y qué es aquello que los caracteriza individualmente. En primer lugar, todas las escenas no musicales en las que no aparecen los hermanos Marx podrían ser consideradas como propias de una obra teatral de carácter 'serio'. Estas escenas son las relativas, precisamente, al desarrollo del argumento de la película. Por otra parte, encontramos una serie de números cómicos verbales, basados en los juegos de palabras, protagonizados principalmente por Groucho y Chico en el más puro estilo del tío Al Shean. Por otra parte, los gags visuales desarrollados por Harpo, en los que se ven implicados otros personajes, también tienen un sentido cómico al igual que los juegos con las puertas del escenario a modo de comedia *slapstick*. Además, encontramos tres números coreográficos que discurren de forma muy diferente entre sí, como enseguida comprobaremos.

Finalmente, los números musicales se completan con *When My Dreams Come True* y *The Monkey Doodle-Do*, dos canciones escritas por Irving Berlin, y las habituales *specialities* de Harpo y Chico con sus respectivos instrumentos.

Lo que nos parece más significativo de estos números, al margen de su contenido, es la forma en la cual están presentados en la película. Creemos que esta disposición no es nada casual sino que responde a la distribución habitual que podemos encontrar en los programas de *vaudeville* de los Marx, que ya hemos comentado previamente.

Recordemos que la estructura del *vaudeville* se organizaba en dos grandes partes, separadas por un intermedio. Mientras que los primeros números solían tener un carácter *dumb* (mudo), cada uno de los siguientes mejoraba al anterior hasta llegar a un gran número con el que se cerraba la primera parte, despertando la expectación del público. El número principal llegaba siempre después del intermedio, en la parte final de la velada que concluía con un cortometraje o noticiario proyectado. Si presentamos los números de *The Cocoanuts*, en el orden el que aparecen en la película, a modo de un programa de *vaudeville*, obtendríamos el siguiente resultado:

The Cocoanuts

I PARTE

Obertura

Créditos. Imágenes en negativo del número de baile *The Monkey Doodle-Do*

Gamby-Hale Ballet Girls y Allan K. Foster Girls

Coreografía sobre *Florida by the Sea*

Groucho Marx y Gamby-Hale Ballet Girls

The Bellhops

Kay Francis, Cyril Ring, Mary Eaton y Oscar Shaw

Número teatral: “*When Dreams Come True*”

Eaton y Shaw interpretan la canción del mismo título

Groucho Marx y Margaret Dumont

Número cómico

Los hermanos Marx

Comedia slapstick y parodia musical de *Il Trovatore*

Harpo toca el clarinete

Groucho Marx y Margaret Dumont

Comedia: Groucho intenta seducir a Ms Potter

Harpo speciality

Variaciones al arpa sobre *When My Dreams Come True*

Fundido a negro. Final primera parte

II PARTE

Los hermanos Marx

Comedia slapstick: “*El robo del collar*”

Groucho Marx y Chico Marx

Comedia verbal: “*Why a duck*”

Gamby-Hale Ballet Girls y Allan K. Foster Girls

Número de baile: *The Monkey Doodle-Do*

Los hermanos Marx y todo el elenco

Una alocada subasta

Harpo Marx, Chico Marx y Oscar Shaw

Comedia slapstick

Los hermanos Marx y todo el elenco

Burlesque on Carmen

Los hermanos Marx y todo el elenco

Comedia

Chico speciality

Postludio

Las coincidencias con la estructura del *vaudeville* definida por Bordman, descrita en los capítulos anteriores del presente trabajo, resulta no menos que sorprendente. Después de la obertura, encontramos dos números de baile que funcionan a modo de número *dumb*, permitiendo la entrada de los espectadores rezagados sin que se pierda nada del argumento narrativo. Después, asistimos a un número teatral en el que nos muestran, de forma sucesiva, a dos parejas que comparten el mismo sueño de ganar dinero, aunque por caminos muy diferentes. Este número concluye con la canción *When My Dreams Come True*, escrita por Irving Berlin expresamente para esta película y que simboliza el anhelo por una vida mejor.

Tras la seriedad de esta parte teatral, encontramos cuatro números cómicos consecutivos que mejoran en calidad conforme nos aproximamos al final de la primera parte. En el último de ellos Groucho intenta seducir a Mrs. Potter abalanzándose sobre ella tras un ocurrente diálogo y, finalmente, Harpo interpreta su *speciality* de arpa, de una forma muy distendida, tras la cual encontramos un fundido a negro que pone fin a esta primera parte. Suponemos que algunas salas podían aprovechar esta pausa para cambiar las bobinas y hacer un pequeño descanso en la sala de proyección. Algunas fuentes afirman que esta no era la ubicación original del número de Harpo en la versión teatral, sino que

éste se situaba junto al de Chico en la parte final de la película, tal y como comentaremos más adelante.

Tras la pausa, el programa se reanuda con un número *slapstick* muy ágil que enseguida vuelve a animar al público. Mientras que en la primera parte los números serios estaban claramente separados de los cómicos, en esta segunda la comedia ha invadido todas las escenas. El robo del collar de Mrs. Potter tiene lugar durante el desarrollo del número *slapstick* de los Marx, en el que abren y cierran constantemente tres puertas, por las que entran y salen, sin llegar nunca a cruzarse.

La hipotética velada de *vaudeville* continúa con uno de los números de comedia verbal más famosos de los Marx: Chico confunde la palabra “*viaduct*” con la pregunta “*Why a duck?*” y el diálogo se torna tan absurdo como surrealista. Tras esta demostración verbal, los dos cuerpos de baile interpretan conjuntamente *The Monkey Doodle-Do*, una pieza proveniente de la obra teatral original que utiliza unos ritmos muy vivos, propios de los años 20, en un estilo muy cercano al del charlestón, y con una estética musical propia del *ragtime*.

Seguidamente encontramos otro número cómico absurdo en el que Chico revienta la subasta que hubiese permitido a Groucho ganar mucho dinero, al malinterpretar las indicaciones ofrecidas por este último. Tras este número, Harpo y Chico hacen de las suyas liberando a Bob de la cárcel en la que ha sido encerrado, acusado injustamente del robo del collar, e informan a Groucho de la situación de una forma muy ruidosa y con connotaciones *slapstick*.

Finalmente, llega el gran número del programa: una parodia de la ópera Carmen de Bizet, a modo de *Burlesque*. Se trata del número más largo e importante de todos los que hemos visto hasta el momento y funciona de una forma independiente al resto de la película. De hecho, un año antes del estreno los hermanos Marx habían realizado una gira por los viejos circuitos de *vaudeville* presentando este único número con el título de *Spanish Knights*¹⁴. El programa concluye, tras la *speciality* de Chico al piano, con un número menor en el que se resuelve la trama argumental, dando paso a un final feliz en el que nuevamente escuchamos la canción *When My Dreams Come True*.

En resumen, la poca consistencia del argumento narrativo así como la discontinuidad de los números presentados en *The Cocoanuts* y su distribución a lo largo de la película, nos llevaría a concluir que esta obra, a pesar de ser considerada como una comedia musical, está organizada a modo de un

¹⁴ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Págs. 66-67.

programa de *vaudeville*. En este sentido, los números cómicos y musicales entorpecerían el desarrollo de la acción dramática, que pasaría a un segundo plano, tal y como defendía el crítico del *Bioscope* en Londres. O, lo que es lo mismo, el argumento narrativo parece ser una excusa para unir los diferentes números del programa. Recordemos, tal y como explicamos en su momento, que en el *vaudeville* 'educado' de Keith siempre se intentaba encontrar una coincidencia temática entre los diferentes números que configuraban el programa. En este caso, todos los números estarían relacionados con la localización de los mismos en las playas de Florida. Sin embargo, como muy pronto vamos a comprobar nada es lo que parece en las películas de los Marx.

Es por este motivo que el estudio de la música en el cine de los hermanos Marx no puede responder solamente a un análisis individualizado de los diferentes números musicales presentados en sus películas. Creemos que la distribución de los números, así como su posible relación con los contenidos dramáticos, las constantes luchas de clases, así como la influencia de los espectáculos anteriores al cine ya comentados, deben de ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar los contenidos musicales.

En este sentido, la evidente discontinuidad de la película, potenciada además por las propias condiciones del rodaje, así como los cambios en los decorados o en la iluminación, los cortes de montaje en la edición, las elipsis temporales e incluso las diferentes calidades del negativo conservado¹⁵ quedan paliadas en parte gracias a las funciones estructurales que adquiere la música y algunos de los elementos recurrentes que relacionan las diferentes secuencias entre sí. Creemos que estas relaciones estructurales cohesionan al conjunto de la película de una forma mucho más eficiente que el argumento de la misma. Por ejemplo, en uno de los primeros números del film, Groucho atiende el teléfono desde conserjería y le da largas a uno de los huéspedes que ha pedido agua fresca. Veinte minutos después, Penelope llama a conserjería, antes de perpetrar el robo, solicitando también agua fresca. Ambas escenas no tienen ninguna relación argumental entre sí pero quedan cohesionadas gracias a este elemento común que funciona a nivel recurrente y estructurador. Podemos encontrar otros muchos ejemplos de este procedimiento: varios de los diálogos hacen referencia al “*Príncipe de Gales*”, Chico vuelve a pujar durante la cena como si todavía estuviera en la subasta o Harpo tiende a salir de escena utilizando símiles deportivos, bien nadado o bien remando sobre una imaginaria canoa.

¹⁵ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 158.

3.- La música de *The Cocoanuts*.

La música de *The Cocoanuts* puede agruparse inicialmente en diferentes categorías, en función de su contenido, pero también es posible clasificarla haciendo referencia a su función dramática o a su significado expresivo o social. No sólo encontramos las canciones populares propias de la época y los números de baile, sino que, además, podemos hablar de las actuaciones musicales de Harpo y Chico (“*specialities*”), de las parodias de obras musicales pertenecientes a la tradición europea, y de las músicas utilizadas con un sentido dramático. Sin embargo, no es posible comprender la gran riqueza expresiva y la relevancia que adquiere la música dentro de la lucha de clases, basándonos de forma exclusiva en estas clasificaciones. Como ya anticipábamos al comienzo de este trabajo, creemos que para abordar de una forma rigurosa el estudio de estas músicas necesitamos relacionarlas con los espectáculos propios de la época en los que trabajaron los Marx y que ya hemos estudiado (*vaudeville*, comedia musical y música cinematográfica), sin perder de vista los significados provenientes de su interrelación con el argumento dramático, y con la estructura del programa en el cual se enmarcan, así como con su realidad social. De igual forma, necesitamos valorar otros aspectos secundarios, pero no menos importantes, que influyeron decisivamente en la composición y en las preferencias musicales del público como la industria de edición de partituras, o los registros fonográficos y rollos de pianola. Veamos cómo son las músicas de *The Cocoanuts* en función de todos estos elementos.

3.1.- Marx’ *Specialities*

Al igual que en la mayoría de las películas de los hermanos Marx, tanto Chico como Harpo presentan sendos números solistas en los que demuestran sus cualidades musicales al piano y al arpa, respectivamente. Para estos números vamos a mantener la denominación de *speciality* tal y como aparecía en sus programas de *vaudeville*.

Harpo

Aparentemente, la estructura de las intervenciones solistas de Chico y Harpo es muy similar. En ambos casos se trata de unas imaginativas variaciones, construidas a partir de una melodía perteneciente a una canción muy conocida. Sin embargo, un análisis detallado que incluya no sólo los elementos musicales nos revelará importantes diferencias entre las actuaciones musicales de ambos hermanos. En primer lugar, mientras que Chico realiza su número rodeado de

espectadores que le aclaman, Harpo interpreta su música en solitario, sobre un escenario completamente vacío en el que podemos ver unos atriles abandonados y un piano de cola al fondo. Es el escenario donde una orquesta tiene previsto dar un concierto más tarde o en el que, tal vez, el espectáculo ya ha concluido hace unas horas [Figura 5.2].

La interpretación de Harpo consiste en una versión ornamentada del estribillo de *When My Dreams Come True*, la canción que habíamos escuchado anteriormente en las voces de Polly y Bob. Musicalmente, la pieza es muy vistosa y, a pesar de las limitaciones técnicas de Harpo, resulta muy entretenida.



[Figura 5.2] Harpo interpreta su versión de *When My Dreams Come True*.¹⁶

Tras dos breves arpeggios iniciales, Harpo presenta el tema en la tonalidad de si mayor, de una forma muy libre a nivel métrico. El tema principal (A) consta de dos semifrases de ocho compases cada una, estructuradas a su vez a modo de antecedente y consecuente. Harpo interpreta la frase al completo pero introduciendo algunos adornos, a modo de arpeggio, sobre las notas largas con las que concluyen cada uno los grupos de cuatro compases. La parte central (B) también está estructurada como antecedente y consecuente pero resulta mucho más inestable a nivel armónico y rítmico, con sus síncopas características. Mientras que el antecedente (c) se mueve en torno a re menor (Dg)¹⁷, el consecuente (c') modula a Fa# Mayor, que se convierte a su vez en la dominante del tono principal para dar paso, así, a la reaparición de la primera sección (A'). Finalmente, Harpo realiza una coda virtuosística incorporando nuevos acordes arpegiados y un final rasgado desde la región grave hasta la aguda [Figura 5.3].

¹⁶ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 0.34.03".

¹⁷ Para referir el cifrado armónico hemos utilizado, principalmente, el cifrado funcional propuesto por Motte: MOTTE, D. De la: *Armonía*. Labor. Barcelona, 1989.

A Semifrase 1
Antecedente (a) Consecuente (b)
The skies will all be blue _____ When my dreams come true _____ And

16 Semifrase 2 **B**
Antecedente (a) Consecuente (b')
I'll be smil - ling through _____ When my dreams come true _____ That Span-ish

24 **A'**
Antecedente (c) Consecuente (c')
Cas - tle _____ I built in my mind _____ Will be a love nest _____ the prac-ti-cal kind _____ And

32
Antecedente (a) Consecuente (b')
I'll be there with you _____ When my dreams come true _____

**[Figura 5.3] Estribillo de *When My Dreams Come True*.
Se puede apreciar su precisa estructura ternaria y periódica¹⁸.**

Sin embargo, lo más interesante no es la música en sí misma, sino el significado que adquiere a partir de todo lo que hemos visto hasta ese momento. Sabemos que Harpo es un personaje desinhibido que transgrede las normas de comportamiento y que disfruta con ello de una forma un tanto ingenua. También sabemos que *When My Dreams Come True* simboliza, como explicaremos a continuación, el anhelo de felicidad de la joven pareja protagonista. ¿Qué significa entonces el número de Harpo a nivel expresivo? Para responder a esta pregunta queremos puntualizar, en primer lugar, un hecho muy significativo: cuando Harpo toca deja de ser un payaso, abandona el personaje bufón y subversivo que lleva dentro y se concentra únicamente en la música a modo de terapia introspectiva. Su gesto es serio y concentrado, y en ningún momento esperamos que se coma las cuerdas del arpa o que haga una broma con ella, destruyéndola [Figura 5.4].

¹⁸ Transcrito a partir de: "When My Dreams Come True, from the Cocoanuts". The Marx Brothers. URL: http://www.marxbrothers.org/music/show_item.htm?title=dreams29&id=3&source=M [Último acceso: 10/04/2012].



[Figura 5.4]. La seriedad musical introspectiva de Harpo¹⁹.

Con su gesto serio, Harpo nos está obligando a reflexionar sobre el significado de lo que estamos escuchando, sobre una cuestión tan universal como el derecho a conseguir la felicidad, el derecho a soñar, que es en definitiva de lo que habla la letra de la canción. En un sentido musical, la libertad de soñar está simbolizada por la capacidad de improvisar libremente sobre un instrumento. Y es precisamente esto lo que parece estar haciendo Harpo con su arpa. Además, todos sus gestos son muy comedidos. En ningún momento realiza movimientos innecesarios o gratuitos con sus brazos, o con sus manos, que nos distraigan del verdadero significado que tiene su interpretación. En este sentido, su número no es una actuación más del programa, enfocada hacia su lucimiento personal. No es una actuación menor que cierra la primera parte del show, sino que, precisamente por estar ubicado donde está (justo antes del supuesto 'intermedio') consigue su auténtico significado emocional y expresivo: hacernos reflexionar sobre todo lo que hemos visto, y escuchado, hasta ese momento.

Pero Harpo no sólo tocó el arpa en *The Cocoanuts*. En un momento anterior de la película había realizado también una breve intervención tocando el clarinete. Comentaremos esta nueva aparición más adelante porque creemos que no puede ser considerada como una *speciality*, sino que posee un tratamiento dramático preciso que nos lleva a incluirla en otra sección.

¹⁹ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 0.35.25".

Chico

La actuación de Chico, dentro del gran número final de la película, resulta completamente opuesta a la de su hermano, en lo referente al nivel expresivo y a su significación. En primer lugar, Chico elige para su *speciality* *Gypsy Love Song*, una de las canciones más conocidas de Victor Herbert, perteneciente a su opereta *The Fortune Teller*. Esta obra estaba ambientada en Hungría y narraba las dificultades de una estudiante de ballet que se había enamorado de un capitán húsar. Algunas fuentes defienden que Herbert introdujo elementos provenientes de la tradición musical húngara, como la 'tristeza' o el 'misterio', para lograr una correspondencia adecuada con la localización geográfica de la obra²⁰. Sin embargo, según la misma fuente, esta ambientación desaparecía al llegar al estribillo por cuanto éste, presentado con una armonía en modo mayor, resultaba mucho más optimista y feliz que las estrofas escritas en modo menor. De esta forma, la interpretación del mayor de los hermanos Marx, basada sólo en el estribillo, no conservaría estos rasgos étnicos.

Chico comienza su número con una introducción muy virtuosística que consta de tres partes. La primera comienza de forma anacrúsica en la región grave, con una armonía que pretende simular un contenido 'pseudohúngaro' (o "lituano"). Esta sección está seguida por unos brillantes arpeggios agudos y una cadencia conclusiva, también en esta tesitura aguda, que concluye de forma arpegiada. Esta primera sección se repite de forma íntegra, configurando la segunda parte del número, para dar paso a la tercera que se caracteriza por las repeticiones obsesivas de unas notas, a la manera de la parte final del *Valle de Oberman* de Franz Liszt, y por unos mordentes cromáticos con los que finaliza esta introducción.

Queremos señalar el hecho de que, durante toda esta primera parte, la cámara nos ha ofrecido únicamente un plano frontal de Chico desde la parte trasera del piano, de forma que nunca llegamos a ver sus manos. Teniendo en cuenta la idoneidad visual de esta sección virtuosa para mostrar el movimiento de sus manos, creemos que el no hacerlo puede ser debido a la gran dificultad

²⁰ REUBLIN, Richard A.: "Victor Herbert, America's King of the Operetta". *The Parlor Songs Academy*. 2004. URL: <http://parlorsongs.com/issues/2004-11/thismonth/feature.php> [Último acceso: 10/04/2012]. Además, se puede escuchar *Gypsy Love Song* interpretada por los Gold Medal Four en: "Gold Medal Four - Gypsy Love Song". *You Tube*. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rRb1dvomYus> [Último acceso: 10/04/2012]. Esta grabación fue realizada en 1927, un año antes del estreno de *The Cocoanuts*, lo cual demuestra la popularidad de este tema. Es cierto que existe un gran contraste expresivo entre las estrofas, un tanto misteriosas y tristes, y el estribillo brillante y optimista.

inherente a la sincronización de la grabación sonora con la filmación en *playback* [Figura 5.5].



[Figura 5.5] Chico durante la sección inicial de su *speciality*.²¹

La sección principal de la interpretación de Chico consiste en dos variaciones ornamentadas sobre el estribillo de *Gypsy Love Song* [Figura 5.6]. En la primera de ellas, el contenido melódico está arpegiado, y se incluyen algunos adornos sobre las notas largas situadas al final de cada verso, así como fragmentos cromáticos intercalados sobre el discurso melódico con un sentido virtuosístico y colorista. La segunda variación, con la que concluye el número, es más rápida y se caracteriza por un toque en *staccato* de la melodía, utilizando sólo un dedo.

Por otra parte, Chico despliega durante su actuación toda una serie de acrobacias visuales sobre el teclado: glissandos, toque con un solo dedo y su famoso *shoot the keys* o toque pistolero [Figuras 5.7].

²¹ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.24.12".

A

Semifrase 1

Antecedente (a) Consecuente (b)

Slum - ber on, my lit - tle gyp - sy sweet - heart, Dream of the field and the grove_____

9

Semifrase 2

Antecedente (a) Consecuente (b')

Can you hear me, hear me in that dream - land, where your fanc - ies rove_____

B

17

Semifrase 3

Antecedente (c) Consecuente (c')

Slum - ber on, my lit - tle gyp - sy sweet - heart, wild lit - tle wood - land dove_____

A'

25

Semifrase 4

Antecedente (a) Consecuente (b'')

Can you hear the song_ that_ tells you all my_ heart's true love?_____

[Figura 5.6] Estribillo de *Gypsy Love Song*, Victor Herbert. Se puede apreciar la misma meticulosa construcción periódica que en *When My Dreams Come True*, en grupos de ocho compases (AA'BA'') organizados a su vez en semifrases de 4 correspondientes a cada verso (abab'cdab'')²².



[Figura 5.7a]. Toque pistolero.



[Figura 5.7b]. Toque pistolero.



[Figura 5.7c]. Glissandos.



[Figura 5.7d]. Toque con un solo dedo²³.

Para Michel Chion esta proximidad del plano corto era una forma de poner más de relieve “el elemento dinámico móvil de la imagen, las manos y los brazos, y en especial, importante punto de vista, los ojos risueños de nuestros músicos actores”²⁴. Esta visualidad del movimiento se correspondería, así, con la necesidad que tiene el primer cine sonoro de situar la fuente sonora en la pantalla, fijando nuestra atención en su movimiento, en su carácter dinámico. Sin

²² Trascrito a partir de: HERBERT, Victor: "Gypsy Love Song" The Fortune Teller. Págs. 121-129. ISMLP. URL: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/26/ISMLP168415-SIBLEY1802.16385.e372-39087011135177score.pdf> [Último acceso: 10/04/2012].

²³ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Mins. 1.24.40", 1.24.54", 1.25.06" y 1.25.47", respectivamente.

²⁴ CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Pág. 70.

embargo, como veremos más adelante, las apreciaciones de Chion no siempre resultan aplicables a la presentación visual de los números musicales de los Marx.

En cualquier caso, esta proximidad visual no sólo enfatiza el carácter dinámico de la interpretación, como afirma Chion, sino que, además, la planificación visual respeta de una forma muy precisa la estructura musical. Mientras que la introducción había sido presentada desde un plano frontal, la primera variante del estribillo se nos muestra con un plano medio lateral, y la segunda con un plano mucho más corto en el que sólo vemos las manos del pianista. De esta forma, las imágenes no sólo nos ayudan a comprender la música, sino que también nos llevan dentro de ella, focalizando nuestra atención sobre la forma musical al ir acortando los planos de forma sucesiva.

Por otra parte, a pesar de que Chico presenta una introducción mucho más larga y virtuosística (con una mayor presencia del contenido cromático), la estructura de su interpretación es muy similar a la que Harpo había utilizado para su número. En ambos casos, se parte de una introducción arpegiada para dar paso a la ornamentación de la melodía escogida, manteniendo las estructuras periódicas de ocho compases, de forma que siempre se puede seguir su discurso. Los dos hermanos utilizan arpeggios para adornar los finales de cada verso que suelen coincidir con notas de mayor duración. Y, tanto Harpo como Chico utilizan un *tempo* muy libre, con un gran empleo del *rubato*.

Sin embargo, como hemos anticipado, podemos encontrar grandes diferencias entre los dos números a nivel expresivo y dramático. En primer lugar, y al contrario de lo que sucedía con Harpo, en el número de Chico no parece existir ninguna relación expresiva o argumental con la narración fílmica, más allá de una ambientación meramente decorativa, más o menos acorde con el escenario en el cual se desarrolla su actuación. Por otra parte, y esto es lo verdaderamente importante, la interpretación de este Chico está enfocada hacia los comensales que asisten a la cena de compromiso de Polly. En esa cena, Groucho presenta a su hermano de una forma rimbombante y entusiasta como el “Signor Pastrami, el pianista lituano” y toda la actuación discurre sobre un piano rodeado de jóvenes bailarinas que no pasan desapercibidas para Chico. Mientras que Harpo interpretaba su número de una forma introspectiva, la actuación de Chico está planificada como si fuera un proceso de seducción a través del contenido visual de la escena, desarrollado con un sentido *quasi* coreográfico. Es por esto que encontramos los planos cortos de sus manos ejecutando las cabriolas descritas anteriormente. Al acabar su número, Chico realiza varios saludos y recibe los calurosos aplausos del público asistente a la fiesta. En esta euforia, la introspectiva actuación anterior de Harpo no hubiese tenido ningún sentido [Figuras 5.8].



[Figura 5.8a]. Chico, rodeado de coristas.



[Figura 5.8b] Chico toca sin olvidar al público.



[Figura 5.8c] Chico saluda al público, y este le aplaude²⁵.

Es decir, mientras que Harpo interpretaba un número 'musical', Chico ejecuta, más bien, un número 'acrobático' donde lo visual, pero también lo social, está por encima de la propia música. Como ya habíamos comentado con anterioridad, estos números virtuosísticos eran muy frecuentes en los circuitos del *vaudeville* donde los instrumentistas buscaban la admiración del público mediante una ejecución original circense, más que en la interpretación rigurosa de obras conocidas.

Por otra parte, la seducción visual ejercida por Chico guarda una estrecha relación con el contenido del texto de la canción de Victor Herbert que interpreta. En ella, un joven cuida de su amada, que duerme a su lado, esperando que en sus sueños ella escuche la canción que le muestra todo el amor que siente por ella [Figura 5.9].

Slumber on, my little gypsy sweetheart,
 Dream of the field and the grove,
 Can you hear me, hear me in that dreamland,
 Where your fancies rove?
 Slumber on, my little gypsy sweetheart,
 Wild little woodland dove,
 Can you hear the song that tells you All my
 heart's true love?

Sigue durmiendo, mi dulce gitanilla,
 Sueña con el campo y la arboleda,
 ¿Puedes escucharme, escucharme en este país
 de los sueños donde vaga tu fantasía?
 Sigue durmiendo, mi dulce gitanilla,
 Pequeña paloma salvaje de los bosques,
 ¿Puedes escuchar la canción que te cuenta
 todo el verdadero amor de mi corazón?

[Figura 5.9]. Estribillo de *Gypsy Love Song*²⁶.

Es decir, el joven amante está declarando su amor a través de una canción que se desenvuelve en el terreno de los sueños, de la fantasía. Y ¿acaso no es esto lo que sucede entre Bob y Polly? ¿Acaso no existe una relación directa entre el texto

²⁵ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Mins. 1.24.06", 1.25.09" y 1.26.05", respectivamente.

²⁶ HERBERT, Victor y SMITH, Harry B.: "Gypsy Love Song" Whitmark & Songs, 1898. URL: <http://parlorsongs.com/content/g/gypsylovesng-lyr.php> [Último acceso: 12/04/2012].

de la canción de Herbert que interpreta Chico y la narración de la película? Por supuesto, esta relación sólo resulta comprensible para aquellos espectadores familiarizados con estas obras musicales. En este sentido, no parece casual que tanto Harpo como Chico utilicen para sus *specialities* sólo los estribillos de las canciones referidas. Recordemos que, como habíamos explicado en los anteriores capítulos, en las primeras salas propiamente cinematográficas, los llamados *nickelodeons*, la música de acompañamiento provenía de la práctica de las canciones ilustradas y que, durante su presentación, el público coreaba a viva voz, precisamente, los estribillos de las mismas. Así, lo que Chico y Harpo están haciendo no es sino continuar una tradición musical consistente en vincular la letra de unas canciones, muy famosas en esos años, con unas imágenes vinculadas narrativamente a ellas. Incluso no sería descartable que en algunas de las salas los espectadores coreasen los estribillos mientras Harpo o Chico los presentan en sus respectivos instrumentos. Volveremos a hablar de esta práctica musical en los análisis de las siguientes películas de los hermanos Marx, demostrando así que las músicas elegidas por Chico y Harpo para sus *specialities* no son, en modo alguno, aleatorias.

En cualquier caso, las *specialities* presentadas por los Marx en la versión teatral de la obra fueron diferentes a las que encontramos en la película. En primer lugar, Harpo no pudo haber construido su número sobre *When My Dreams Come True* porque esta canción todavía no había sido escrita por Irving Berlin. Así, las fuentes consultadas afirman que en el escenario del Lyric Theatre Chico y Harpo interpretaron sus *specialities*, de forma consecutiva, en el gran número final del programa, improvisando sobre una misma melodía, proveniente de *Carmen*, la ópera de Georges Bizet parodiada en este gran número final²⁷. Ignoramos si estos cambios de repertorio y de ubicación en la adaptación cinematográfica estuvieron motivados por una cuestión expresiva, o si, por el contrario, son el resultado de un plan de rodaje motivado por la disponibilidad de los Marx u otros factores externos. De cualquier manera, creemos que existe una relación muy directa entre el significado expresivo, de lo que vemos y escuchamos, con el contenido musical, su re-presentación visual, y su ubicación entre los demás números de la obra.

En definitiva, los números musicales solistas de Harpo y Chico en *The Cocoanuts* parten de una misma estructura formal y, a pesar de estar presentados en dos contextos muy diferentes, establecen diversas relaciones expresivas y narrativas

²⁷ Aunque no está precisado de una forma decisiva, podemos afirmar que tanto Chico como Harpo utilizaron la *Habanera* o la *Canción del Toreador*. "The Cocoanuts, 1925." The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/music/sheetmusic.htm> [Último acceso: 12/04/2012].

con los hechos que suceden en el film, siguiendo la práctica de las canciones ilustradas propias del *vaudeville* y del *nickelodeon*.

4.- Canciones

La versión original de *The Cocoanuts* contaba con un gran número de canciones, todas ellas escritas por Irving Berlin, la mayor parte de las cuales fueron eliminadas en la versión cinematográfica. En concreto, podemos mencionar las siguientes: *A Little Bungalow*, *We Should Care*, *Lucky Boy*, *Tango Melody*, *Five O’Clock Tea* y *Why do you want to know why?*. De la misma forma, también se suprimieron otros números musicales menores sobre los que no hemos podido encontrar demasiada información: *Minstrel Days*, *My Family Reputation*, *A Hit with the Ladies*, *When we’re Running a Little Hotel of Our Own*²⁸. Pero no sólo se descartaron las canciones originales de la comedia musical, sino que, en la versión fílmica, también desaparecieron las incorporadas a la obra en la revisión efectuada en el verano de 1926: *Everyone in the world is doing the Charleston*, *Ting-a-ling the bells’ll ring*, *Gentlemen Prefer Blonds*²⁹. En este sentido, Michael A. Yahn afirma que algunos de estos números musicales sí que se llegaron a filmar pero que, finalmente, fueron suprimidos al recortar el extenso metraje inicial. Una de estas canciones fue *A Little Bungalow*, interpretada por Groucho mientras intentaba seducir a Ms Potter³⁰. Veamos cómo eran las canciones que sobrevivieron en la versión cinematográfica y qué posible relación mantenían con el desarrollo argumental de la película.

4.1.- *When My Dreams Come True*

The Cocoanuts cuenta con dos canciones principales. La primera, y la más reiterativa, es *When My Dreams Come True*, una obra escrita especialmente para la película por Irving Berlin, por lo que no aparecía en la versión teatral. La productora pretendía que esta canción de amor se convirtiese en un gran éxito de ventas y, tal vez por ello, Irving Berlin utilizó un lenguaje musical muy elegante y refinado, propio de la comedia musical, que contrasta de una manera

²⁸ “The Cocoanuts, 1925.” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/music/sheetmusic.htm> [Último acceso: 12/04/2012].

²⁹ “The Cocoanuts, 1925.” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/music/sheetmusic.htm> [Último acceso: 12/04/2012].

³⁰ YAHN, Michael A.: *The music of the Marx Brothers. A Bio-Discography of the works of Groucho, Harpo, Chico, Gummo, and Zeppo Marx*. Publish America. Baltimore, 2007. Pág. 14. También se menciona este hecho en: “The Cocoanuts, 1925.” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/music/sheetmusic.htm> [Último acceso: 12/04/2012].

clara con otras canciones de la película, como por ejemplo *The Monkey Doodle-Do*, una pieza caracterizada por una sonoridad sincopada propia del *ragtime*, tal y como explicaremos a continuación.

When My Dreams Come True comienza con una introducción, organizada estructuralmente a modo de antecedente y consecuente, que presenta lo que después será la línea melódica de la primera parte del estribillo. Armónicamente no contiene ninguna complicación, más allá de un desplazamiento al segundo grado, con el que comienza el consecuente, utilizando su propia dominante. A nivel rítmico resulta muy previsible y no presenta ninguna síncopa, ni ningún otro tipo de alteraciones métricas. Tras esta introducción, encontramos los habituales compases “vamp” que cumplen la función de poder repetirse una y otra vez hasta que el solista se decide a entrar. Este recurso era típico de la música popular y del jazz y se empleaba mucho en los espectáculos como el *music hall*³¹.

La estrofa tiene dos secciones, la segunda de las cuales repite el material melódico de la primera. En esta ocasión, se produce una contradicción entre el fraseo musical, organizado a modo de frase [(2+2) + 4] y la distribución del texto (5 ½ + 2)³². En el aspecto armónico encontramos una leve modificación: la primera parte mantiene el desplazamiento al segundo grado, tal y como habíamos escuchado en la introducción, mientras que en la repetición llegamos hasta el sexto grado mayor. Rítmicamente se mantiene un flujo constante de negras, sin ninguna alteración destacable [Figura 5.10].

Por otra parte, el estribillo, del que ya habíamos hablado al comentar la *speciality* de Harpo, resulta mucho más interesante a nivel estructural, armónico y rítmico. En primer lugar, se organiza dentro de una estructura cuaternaria en la cual se repite el primer elemento: (B B' C B'). La parte definida como B mantiene un fraseo periódico muy cuidadoso, con un comienzo anacrúsico que se mantiene a lo largo de todo el estribillo. Tanto a nivel armónico como a nivel rítmico resulta muy estable, por cuanto no se aleja de la tonalidad principal, y los valores de notas que encontramos son mucho más largos que en la primera sección. Lo más interesante llega con la parte central en la que encontramos un

³¹ “Vamp: In popular music and jazz it is an introductory or transitional progression of simple chords repeated until a soloist’s entrance; this device became particularly common in the music hall, where performers’ stage routines preceded their songs and the orchestra had to ‘vamp till ready’. Although the term ‘vamp’ may be almost synonymous with ‘ostinato’ in jazz, it carries the additional idea that its duration is at the discretion of the soloist.” “Vamp” Frank Kidson and Deane L. Root. Grove Music Online. The New Grove Dictionary of Jazz. 2^a Ed. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28965?q=vamp&search=quick&pos=1&_start=1 [Último acceso: 12/04/2012].

³² KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*. Labor. Barcelona, 1992. Págs. 69-81.

material melódico nuevo muy contrastante y sincopado, con un desplazamiento armónico hacia el tercer grado menor de la tonalidad principal. Finalmente, el estribillo concluye retomando su primera sección [Figura 5.11]. Esta estructura musical es definida por Allen Forte con el nombre de "Balada norteamericana" y será la utilizada en la mayoría de las canciones populares escritas desde el Tin Pan Alley³³. Volveremos a hablar de esta forma musical cuando abordemos el análisis de las siguientes películas de los Marx.

[Figura 5.10] *When My Dreams Come True*. Secciones estructurales y plan tonal (I)³⁴.

Sección	Introducción		Estrofa	
	Intro	Vamp	A	A'
Subsección				
Fraseo	4 + 4	2	(2 + 2) + 4 (a + a') + b ant. - con.	(2 + 2) + 4 (a + a'') + b' ant. - con.
Armonía	I - II - I (FaM)	I	I - II - I	I - VI - V
Versos	-	-	1 - 2	3 - 4
Compases	1 - 8	9 - 10	11 - 18	19 - 26

[Figura 5.11] *When My Dreams Come True*. Secciones estructurales y plan tonal (II).

Sección	Estribillo			
	B	B	C	B
Subsección				
Fraseo	4 + 4 c + d ant. - con.	4 + 4 c + d' ant. - con.	(2 + 2) + (2 + 2) (e + d) + (e' + d') ant. - con.	4 + 4 c + d' ant. - con.
Armonía	I	I	iii - V	I
Versos	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12
Compases	26 - 34	34 - 42	42 - 50	50 - 60

³³ FORTE, Allen: *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

³⁴ Análisis realizado a partir de: "When My Dreams Come True, from the Cocoanuts". The Marx Brothers. URL: http://www.marxbrothers.org/music/show_item.htm?title=dreams29&id=3&source=M [Último acceso: 10/04/2012].

Sin embargo, lo más interesante de esta obra no es la música propiamente dicha, sino la forma en la que se utiliza durante la película. A nivel temático, es una canción que resume las aspiraciones vitales (los sueños) de Polly Potter y Bob Adams, la joven pareja protagonista que anhela una vida en común (“*And I'll be there with you / When my dreams come true*”). Bob trabaja en el hotel pero aspira a convertirse en un arquitecto para así construir una urbanización en una de las parcelas que se van a subastar. De esta forma, conseguirá el dinero y la respetabilidad necesaria para poder casarse con Polly, la hija de una viuda acaudalada.

De forma paralela, el argumento de la película nos presenta a otra pareja, Penelope y Harvey Yates, no relacionada sentimentalmente, cuyas aspiraciones pasan por aprovecharse del dinero de Mrs. Potter, tal y como ya habíamos anticipado. Así, Mrs. Potter tiene en muy alta consideración a Yates por cuanto está convencida, erróneamente, de que proviene de una respetable familia de Boston. Sin embargo, Yates es un timador, abrumado por las deudas, que necesita urgentemente dinero para poder sobrevivir en su mundo de apariencias.

En este sentido *The Cocoanuts* plantea dos historias similares que giran en torno a la misma necesidad de conseguir dinero. Sin embargo, los métodos para obtenerlo, así como la finalidad pretendida, son diferentes en cada caso. Esta situación nos lleva a posicionarnos a nivel empático a favor de Bob y Polly, y a guardar una cierta distancia con Penelope y Harvey. Y esta empatía se consigue, en parte, gracias a la música, gracias a la melodía de *When My Dreams Come True*, la cual sonará una y otra vez a lo largo de toda la película. Podríamos pensar que esta reiteración sólo está motivada por un sentido publicitario, con el propósito de crear la necesidad de comprar la partitura o la grabación fonográfica de esta obra. Y, tal vez, esta sea una de las verdaderas razones por las que se incluyó esta pieza en el film. En este sentido, las cifras de ventas de la canción demuestran su gran éxito comercial. Sin embargo, hay un hecho incuestionable que merece la pena ser explicado con detalle: ninguna de las apariciones de esta música está asociada a los timadores. Penelope y Yates no cantan en ningún momento, no están en posesión de la música y, por lo tanto, parece que no tengan la capacidad de soñar. Ambos son muy pragmáticos y, de esta forma, no tienen ilusiones que puedan plasmar musicalmente.

Volveremos a retomar esta canción en breve al referirnos a las funciones dramáticas que adquiere la música en esta película.

4.2.- The Monkey Doodle Doo

Al contrario que la canción anterior, *The Monkey Doodle Doo* había sido estrenada con la versión teatral original de *The Cocoanuts*. Mientras que *When My Dreams Come True* aparece a lo largo de toda la película, *The Monkey Doodle-Doo* sólo se presenta cantada por Mary Eaton (Polly), y como música instrumental para la coreografía que sigue a esta interpretación durante la subasta de terrenos, en la segunda parte del film. Además, un fragmento de este baile será reutilizado en los créditos iniciales de la película, con la imagen en negativo fotográfico.

La estructura musical de *The Monkey Doodle Doo* es exactamente la misma que la de *When My Dreams Come True*, analizada previamente. Así, una introducción de ocho compases y una sección *vamp* de dos dan paso a una estrofa, construida mediante dos semifrases de ocho compases [Figura 5.12]. Seguidamente, se presenta un estribillo con una estructura cuaternaria del tipo BBCB [Figura 5.13]. En este sentido, podríamos hablar de la estructura de balada definida por Forte como una tipología formal muy precisa utilizada al menos en estas dos canciones de Irving Berlin³⁵.

[Figura 5.12] *The Monkey Doodle-Doo*. Secciones estructurales y plan tonal (I)³⁶

Sección	Introducción		Estrofa	
	Intro	Vamp	A	A'
Subsección				
Fraseo	4 + 4	2	(1½+ 2½) + (1½+ 2½) (a + b) + (a + b) ant-cons + ant-cons	1½+ 2½) + (1½+ 2½) (a + b) + (a + b) ant-cons + ant-cons
Armonía	I - IV - I (MibM)	I - V	I Pedal	III - I Pedal III - Cadencia
Versos	-	-	1 - 2	3 - 4
Compases	1 - 8	9 - 10	11 - 18	19 - 26

³⁵ FORTE, Allen: *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

³⁶ Análisis realizado a partir de: "*The Monkey Doodle-doo from: "The Cocoanuts"*" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=doodle&id=13&source=5 [Último acceso: 10/04/2012].

En cualquier caso, y al margen de esta simetría formal, las dos canciones no podrían ser más diferentes a nivel de significación. Mientras que la primera canción mantenía una cierta sofisticación, propia de la comedia de alta sociedad, *The Monkey Doodle Doo* se mueve en el campo del *ragtime* y de los ritmos de baile más apreciados en la época, según habíamos estudiado previamente. Jeffrey Magee define esta canción como “una danza animal inventada” que contiene muchos de los rasgos personales del lenguaje jazzístico de Irving Berlin: figuras secundarias sincopadas, notas *blue* acentuadas y un incisivo bajo de *blues*. Además, siempre según Magee, Berlin utilizó para esta canción ritmos provenientes de bailes muy populares en su época como el *Turkey Trot*, el *Grizzly Bear*, el *Bunny Hug* y otros³⁷.

[Figura 5.13] *The Monkey Doodle-Doo*. Secciones estructurales y plan tonal (II)

Sección	Estribillo			
Subsección	B	B	C	B
Fraseo	4 + 4 c + d ant. - con.	4 + 4 c + d ant. - con.	(2 + 2) + (2 + 2) (e + e') + (d + e'') ant. - con.	5 + 3 c + d ant. - con.
Armonía	I - IV - I	I - IV - I	(IV) - (II - I) Pedal + cadencia	I - IV - I
Versos	(5 - 6) - 7	(8 - 9) - 10	(9 - 10) - (11-12-13)	(14-15) - 16
Compases	27 - 34	34 - 42	43 - 50	51 - 60

En primer lugar, la introducción de esta obra resulta claramente definitoria de su estilo: una línea melódica reiterativa, construida de una forma irregular y acompañada por una doble nota pedal (I-V) que se desplaza de forma paralela dando lugar a una sonoridad arcaica de quintas consecutivas, un tanto pseudoselvática. Además, encontramos una acentuación desplazada de su posición natural en el compás, y un empleo de síncopas como medio de conseguir un gran dinamismo rítmico. En lo referente a la armonía, la presencia de numerosas disonancias otorgan a esta introducción, y al resto de la obra, un sentido inestable que, por otra parte, potencia tanto la actividad rítmica como el carácter dinámico asociado al baile. En este sentido, encontramos una falsa relación cromática en el compás número 6 entre el ‘fa’ del bajo y el ‘fa#’ de la línea melódica, a modo de apoyatura. Igualmente, la incorporación de intervalos

³⁷ MAGEE, Jeffrey: *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford University Press. Nueva York, 2012. Pág. 155.

de séptima menor sobre el acorde del primer grado no sólo potencia esta inestabilidad, sino también la funcionalidad armónica, por cuanto le otorga una función de dominante secundaria. Por último, en los primeros compases podríamos hablar incluso de una línea melódica construida de una manera pentatónica [Figura 5.14].

The image displays two staves of musical notation for 'The Monkey Doodle Doo'. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system shows the introduction, starting with a forte (f) dynamic. The melody in the treble clef features a pentatonic-like line with notes G4, A4, B-flat4, C5, and D5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 6, is labeled 'VAMP' and shows a more complex melodic line in the treble clef with various accidentals and a more active bass line.

[Figura 5.14]. *The Monkey Doodle Doo*. Introducción y Vamp³⁸.

Estas características descritas se mantienen a lo largo de toda la canción. El contenido musical de la estrofa principal incorpora, además, un fraseo irregular muy peculiar (1 ½ + 2 ½) que, junto con las constantes síncopas, los saltos melódicos y los desplazamientos armónicos lejanos, en el ámbito de los contracordes, circunscriben la obra en un ritmo irrefrenable muy propio de los años 20 [Figura 5.15].

³⁸ Trascrito a partir de: "The Monkey Doodle-doo from: "The Cocoanuts"" The Marx Brothers. URL: http://www.marxbrothers.org/music/show_item.htm?title=doodle&id=13&source=5 [Último acceso: 10/04/2012].

11

Mon - keys up - on a tree — ne - ver are — ver - y blue, — They nev - ver seem to be —

16

— un - der par — that is true —

[Figura 5.15]. *The Monkey Doodle Do*. Comienzo de la estrofa principal³⁹.

Por otra parte, el estribillo comienza utilizando el material melódico que ya habíamos escuchado durante la introducción de la obra, manteniendo pues sus características. En todo caso, queremos puntualizar que la inestabilidad armónica producida por las disonancias es equilibrada con unas cadencias funcionales muy precisas, como la que encontramos entre los compases 32 y 33 [Figura 5.16].

27 CHORUS

Oh — a - mong the man - gos, where the mon - key grang goes; You can see them do —

³⁹ Ídem.

32

the li - tle mon - key doo - dle doo

[Figura 5.16]. *The Monkey Doodle Doo*. Primera sección del estribillo⁴⁰.

Estos ocho primeros compases (B) se repiten de forma idéntica para dar paso a una sección central cuyo antecedente (ee') resulta contrastante con todo lo anterior, por cuanto mantienen un pulso rítmico exento de síncopas y un fraseo melódico más previsible. En cierta forma, estos compases presentan una sonoridad que nos recuerda a la música sofisticada de George Gershwin. Finalmente las síncopas retornan en el consecuente (d-e'') para dar paso a la repetición de B con la que concluye el estribillo y, posteriormente, la obra [Figura 5.17].

43

Let me take you by the hand, O - ver to the jun - gle

46

band, If you're too old for danc - - ing,

[Figura 5.17]. *The Monkey Doodle Doo*. Sección central del estribillo⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*.

Como podemos observar, al margen de una estructura común, estas dos canciones resultan diametralmente opuestas con respecto a su contenido musical. En este sentido, es prácticamente lo mismo que sucedía en relación a las actuaciones de Harpo y de Chico que ya hemos comentado. Mientras que *When My Dreams Come True* representa una música elegante, y hasta cierto punto sofisticada, *The Monkey Doodle Doo* nos muestra abiertamente la fascinación por los ritmos, los fraseos y las armonías provenientes de las músicas como el *ragtime*, los bailes con un sustrato afroamericano, o por la denominada *jungle music* que Duke Ellington popularizaría desde el Cotton Club neoyorquino.

De esta forma, la música también simboliza la fragmentación social entre la elegante sociedad elitista representada por Mrs. Potter, y las aspiraciones de los jóvenes que sólo aspiran a divertirse, sin ningún tipo de prejuicio social o cultural, y que se dejan llevar por los ritmos frenéticos de los locos años 20.

Por eso, no deja de ser sorprendente que sea Polly Potter, la hija de la viuda adinerada, quien interpreta esta canción. Su número está introducido por Groucho, quien momentáneamente deja de ser un actor para convertirse en el presentador de la actuación de Mary Eaton, la actriz que interpreta el papel de la hija de Mrs. Potter. De esta forma, la presentación de Groucho, más propia de un espectáculo *vaudeville*, potencia la estructura de la película a modo de números independientes, tal y como señalábamos al comienzo al referirnos a la estructura de programa de variedades sobre el cual pare estar organizada la película.



[Figura 5.18]. Polly Potter (Mary Eaton) canta *The Monkey Doodle Doo*⁴².

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 0.48.07".

En cualquier caso, la canción comienza directamente desde los compases *vamp*, sin introducción orquestal. Polly interpreta la primera estrofa y el estribillo completo antes de protagonizar el número de baile, sobre la misma música, que arranca de forma consecutiva. Durante toda la canción Polly está presentada con un plano medio que no nos deja entrever lo que hay detrás de ella y que será determinante durante toda la coreografía [Figura 5.18].

Durante su interpretación de la canción *The Monkey Doodle Doo*, Polly sigue siendo una joven de la alta sociedad que se ha dejado seducir, momentáneamente, por una canción procedente de la clase popular. Será con el baile cuando su actuación adquiera su verdadero significado, cuando Polly se muestre tal y como es. Comentaremos en breve este aspecto.

5.- Números coreográficos

A lo largo de *The Cocoanuts* encontramos tres números de baile que parecen funcionar, aparentemente, de manera autónoma en relación al desarrollo argumental de la película. En cierta forma, estos números suponen un momento distendido, en el que los espectadores pueden relajarse y disfrutar, antes de continuar con el desarrollo dramático del film. Sin embargo, el contenido musical de estos tres números no es ajeno a la narración del film, sino que, más bien, nos permite ampliar los significados de la acción dramática que se desarrolla de forma paralela a ellos.

5.1.-*Florida by The Sea*

Nada más acabar los créditos iniciales, lo que podemos considerar como obertura de la película, encontramos el primer número coreográfico. Mientras la orquesta interpreta instrumentalmente las notas de *Florida by the Sea* vemos unas imágenes de unos bañistas que nos sitúan en el escenario sobre el cual discurrirá la película [Figura 5.19].

El *tempo* musical es alto y dinamiza los movimientos de los bañistas, mucho más reposados, a la vez que resulta muy atractivo para los espectadores. Tras estas imágenes relajantes unas bañistas interpretan la coreografía, más cercana a unos ejercicios gimnásticos matinales de estiramiento que a un baile propiamente dicho [Figura 5.20].



[Figura 5.19]. La playa de *The Cocoanuts*⁴³.



[Figura 5.20]. Coreografía gimnástica de *Florida by the Sea*⁴⁴.

La estructura musical de esta pieza es algo distinta a las dos canciones que hemos analizado previamente. Mientras que la introducción de ocho compases y la sección *vamp* se mantienen dentro de lo habitual, la estrofa principal es mucho más extensa que las anteriores debido a la incorporación de un nuevo material melódico y a la repetición de la sección inicial. En este sentido, podemos afirmar que esta estrofa guarda la misma estructura cuaternaria que los estribillos analizados previamente. De esta forma, la obra consta de dos grandes secciones, equiparables a nivel formal pero separadas armónicamente. Además, en esta ocasión, el estribillo está escrito en la dominante de la tonalidad principal, lo que implica una cierta separación armónica entre estas dos partes [Figura 5.21].

[Figura 5.21]. *Florida by the Sea*. Secciones estructurales y plan tonal⁴⁵.

Sección	Introducción		Estrofa			
	Intro	Vamp	A	A	B	A
Subsección						
Fraseo	4 + 4	2	(2 + 2 + 2) + 2 (a + b + b) + c ant- con1-con2+ cad	(2 + 2 + 2) + 2 (a + b + b) + c ant- con1-con2+ cad	4 + 4 Progresión	(2 + 2 + 2) + 2 (a + b + b) + c ant- con1-con2+ cad
Armonía	I (DoM)	I	I - II - V	I - II - V	ii - iii	I - II - V
Versos	-	-	1 - 2 - 3	4 - 5 - 6	7 - 8 - 9 - 10	11 - 12 - 13
Compases	1 - 8	9 - 10	11 - 18	19 - 26	27 - 34	35 - 42

⁴³ Ídem. Min. 0.01.20".

⁴⁴ Ídem. Min. 0.01.53".

⁴⁵ Análisis realizado a partir de: "Florida By The Sea" from: "The Cocoanuts" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=florida&id=13&source=5 [Último acceso: 10/04/2012].

Sección	Estribillo			
Subsección	C	C	D	C
Fraseo	4 + 4 c + d ant. - con.	4 + 4 c + d' ant. - con.	(2 + 2) + 4 (e + e') + d	4 + 4 c + d ant. - con.
Armonía	I (FaM)	I - iii	vi - V	I (FaM)
Versos	14 - 15	16 - 17	18 - 19 - 20	21 - 22
Compases	42 - 50	50 - 58	58 - 66	66 - 74

La coreografía tiene lugar durante la interpretación instrumental del estribillo, con un *tempo* algo inferior al agitado ritmo con el que comenzaba la estrofa. Tras este número de baile, volvemos a las imágenes de la playa mientras que un coro extradiegético canta el mismo estribillo, volviendo al *tempo* inicial, con el que acaba este primer número.

En esta ocasión, la fuente sonora, exceptuando el coro, está justificada a nivel diegético. En uno de los últimos planos de la secuencia, podemos observar a un violinista dirigiendo de pie a un pequeño grupo de músicos. En el primer cine sonoro se consideraba necesario mostrar siempre la fuente sonora, aunque no fuese de una forma sincrónica, como en esta ocasión, con la finalidad de otorgar una sensación de realidad a las imágenes⁴⁶. En este sentido, esta secuencia se inscribiría dentro de la tendencia habitual, aunque en el resto de los números de baile de la película no volverá a haber este tipo de justificación sonora. Sin embargo, no deberíamos considerar esta particularidad como una falta de profesionalidad sino más bien como un recurso *moderno* que evita la posible distracción del objetivo principal de la coreografía [Figura 5.22].

Al margen de la estructura formal ya comentada, *Florida by the Sun* contiene un lenguaje musical a medio camino entre las dos canciones analizadas previamente. Así, tras la introducción, el tema de la estrofa principal está caracterizado por un ritmo sincopado, alternado por una figuración cromática descendente y las repeticiones casi idénticas de algunos compases [Figura 5.23].

⁴⁶ CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Pág. 67.



[Figura 5.22]. En extremo superior izquierdo vemos algunos músicos. De esta forma se justifica diegéticamente la procedencia de la fuente sonora⁴⁷.

Semifrase 1

11 Antecedente (a) Consecuente (b')

Semifrase 1

15 Consecuente (b') Cadencia (c)

[Figura 5.23]. Florida by the Sun. Comienzo de la estrofa principal (A)⁴⁸.


Frente a esta primera idea musical, encontramos un nuevo material melódico, antes de la llegada del estribillo, que está organizado a modo de progresión modulante, desplazándose desde el tono de re menor hasta mi menor. Aunque esta nueva sección mantiene un pulso rítmico desprovisto de síncopas, resulta interesante señalar la construcción melódica a partir de una célula inicial de tres notas (re-mi-fa), presentada con diversas formulaciones rítmicas que modifican la posición del compás en la cual se sitúa la última nota [Figura 5.24].

⁴⁷ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 0.02.49".

⁴⁸ Trascrito a partir de: "Florida By The Sea" from: "The Cocoanuts" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=florida&id=13&source=5 [Último acceso: 10/04/2012].

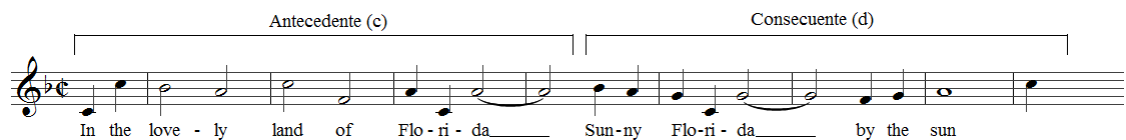
Modelo

Progresión modulante



[Figura 5.24]. *Florida by the Sun. Sección central (B)*⁴⁹.

Por otra parte, el estribillo presenta un carácter muy 'pegadizo' que hemos podido escuchar en dos ocasiones: como final de la sección instrumental (mientras las bañistas se ejercitaban) y cantado por un coro (al que no hemos llegado a ver) en la parte final de la secuencia de la playa. Su contenido melódico se presenta de una forma descendente y está condicionado por su carácter anacrúsico [Figura 5.25].



[Figura 5.25]. *Florida by the Sun. Comienzo del estribillo (C)*⁵⁰.

Aunque se trata de un número entretenido, su interés no reside en su contenido dramático, sino en que presenta una función decorativa por cuanto nos ayuda a situar la acción en su contexto geográfico. No sólo percibimos que la narración va a comenzar en las soleadas playas de Florida, sino que, además, comprendemos rápidamente que es una película perteneciente al género de la comedia musical.

En cualquier caso, en esta ocasión no parece existir ninguna información en la letra de la canción que sea relevante para el desarrollo del argumento fílmico. En todo caso, comprendemos que Florida es una región soleada donde siempre es festivo (“*Always it's July the Fourth*”) y donde se puede ser feliz [Figura 5.26].

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ Trascrito a partir de: "*Florida By The Sea*" from: "*The Cocomanuts*" The Marx Brothers.
URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=florida&id=13&source=5
[Último acceso: 10/04/2012].

[Refrain:]
 In the lovely land of Florida
 Sunny Florida by the sea.
 All the sunshine in America
 Is in Florida you'll agree
 When they're freezing up north
 Sneezing up north.
 Always it's July the Fourth
 In the lovely land of Florida
 Sunny Florida by the sea.

[Estribillo]
 En la hermosa tierra de Florida
 la soleada Florida junto al mar.
 Toda la luz del sol en América
 está en Florida, estarás de acuerdo,
 mientras que en el norte se hielan,
 y estornudan en el norte.
 Siempre es Cuatro de Julio
 en la hermosa tierra de Florida
 La soleada Florida junto al mar.

[Figura 5.26]. *Florida by the Sun*⁵¹.

5.2.- *The Bellhops*

El siguiente número coreográfico está interpretado por las botones del hotel quienes, de forma paradójica, realizan una peculiar coreografía muy vistosa (pero con muy pocos pasos de baile) después de que Groucho les haya negado su sueldo. De hecho, durante una buena parte de esta presentación las chicas están sentadas sobre la escalera y sólo mueven sus brazos y sus cabezas. Finalmente, se levantan y se alinean, mediante unos pasos sencillos, para salir bailando de una forma ordenada del escenario [Figura 5.27].



[Figura 5.27]. Dos fotogramas del número *The Bellhops*: las chicas en la escalera y la parte final, saliendo del escenario en una ordenada fila⁵².

No parece existir demasiada información sobre la música de este número. De hecho, el título que hemos sugerido para este número es el mencionado por Glenn Mitchell, quien afirma que la partitura original acabó perdiéndose y que,

⁵¹ *Ídem*.

⁵² SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Mins. 0.06.02" y 0.06.26", respectivamente.

unos años más tarde, tuvo que ser transcrita, a partir de la película, para una versión teatral posterior de *The Cocoanuts*⁵³.

Al igual que la coreografía anterior, *The Bellhops* resulta intrascendente a nivel argumental y puede ser considerada como un número totalmente independiente dentro de la película. Pese a todo, queremos llamar la atención sobre dos elementos que consideramos importantes. En primer lugar, durante el desarrollo de la coreografía encontramos algunos cortes de edición en los cuales existen unas leves elipsis temporales⁵⁴. Este hecho demuestra la técnica empleada durante el montaje, consistente en solapar diferentes filmaciones de un mismo número. Aunque desde un punto de vista teatral no podría ser justificado y restaría credibilidad a la continuidad de la actuación, se trata de un procedimiento muy utilizado, y necesario, en el cine para facilitar la filmación de las coreografías y también para potenciar ciertos detalles visuales de las mismas, que en una sala teatral pasarían desapercibidas.

En segundo lugar, el número concluye de una forma muy teatral cuando las botones llegan bailando hasta una puerta lateral por la que desaparecen. Este movimiento, mediante el cual los artistas dejan libre el escenario para la siguiente actuación, resulta completamente innecesario en el cine, y demuestra la procedencia teatral de la concepción coreográfica.

5.3.- *The Monkey Doodle Doo*

Tras la interpretación de *The Monkey Doodle Doo* comentada anteriormente, la propia Polly Potter realiza una animada coreografía sobre una versión instrumental de la obra. Tras finalizar la canción, el plano se abre y encontramos a un grupo de bailarinas ataviadas de una forma *quasi* selvática que forman un semicírculo en torno a los frenéticos movimientos de Polly [Figura 5.28].

Al margen de los contenidos propiamente musicales de la canción, de los que ya hemos hablado, esta pieza supone un claro punto de inflexión en la película. Hasta este momento cada uno de los personajes se desenvolvía en su entorno social de una forma no sólo musical, sino también a nivel visual. Así, mientras que Penelope utilizaba unos vestidos muy ceñidos, y tenía la costumbre de fumar, Polly Potter vestía de una manera más discreta y se comportaba de una

⁵³ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 70.

⁵⁴ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Mins. 0.06.36" y 0.06.20", respectivamente.

forma prudente, acorde con su responsabilidad como hija de Mrs. Potter. De hecho, la única discrepancia que Polly mantenía con su madre residía en el ámbito amoroso, según la tradición de las comedias musicales de la época. Sin embargo, cuando Polly comienza a bailar este número se nos muestra de una forma completamente desinhibida que nos revela su atracción por la música popular, así como por los ritmos procedentes del sustrato afroamericano, asociados a la vida disipada y ciertos ambientes sórdidos [Figura 5.29].



[Figura 5.28]. Una desinhibida Polly Potter comienza su número coreográfico⁵⁵.



[Figura 5.29]. Polly se mueve al ritmo de los frenéticos años 20⁵⁶.

En este sentido, la coreografía interpretada por la hija de Mrs. Potter supone una transgresión cultural y social en una época en la que ya se había producido la fractura entre la cultura popular y la cultura elitista. Aunque desde nuestra época actual tal vez no somos conscientes de esta transgresión, lo cierto es que los ritmos sincopados provenientes del *ragtime*, así como las características *jungle* de la música que hemos comentado previamente (reforzadas ahora por las imágenes) no eran propios de la alta y comedida sociedad a la que pertenece Polly.

De esta forma, la coreografía sobre *The Monkey Doodle Doo* deja de ser un número independiente al desarrollo argumental de la película para convertirse en una referencia simbólica del conflicto social y sexual en el que está atrapada Polly y que la narración del film no refleja de una forma convincente. Polly no quiere casarse sólo por dinero, sino que aspira a vivir con la persona a la que ama, aunque ésta no tenga suficientes recursos económicos. En cierta forma, es su madre quien dispone lo que ella debe de hacer con su cuerpo, entregárselo a Harvey Yates. Sin embargo, Polly quiere ser dueña de su propia sexualidad y

⁵⁵ *Ídem*. Min. 0.49.03".

⁵⁶ *Ibidem*. Min. 0.49.45".

utiliza este baile para reivindicarlo. Es por eso que su vestido se levanta hasta su cintura, con el desarrollo de la coreografía, y nos muestra de una forma clara, y en un plano corto, su ropa interior [Figura 5.30].



[Figura 5.30]. Polly, liberando su energía sexual reprimida.⁵⁷

En este sentido, aunque la narración se inscribe en la tradición satírica hacia los matrimonios clasistas de la sociedad victoriana, esta liberación sexual no sería posible sin la música escrita por Irving Berlin, que se revela como el vehículo idóneo para canalizar esa energía sexual reprimida por Polly. Por otra parte, la transgresión producida por *The Monkey Doodle Doo* no hubiese resultado tan eficiente si anteriormente no hubiéramos escuchado *When My Dreams Come True*, una canción romántica completamente opuesta a nivel compositivo y simbólico a la que nos ocupa.

Pero, el atrevimiento de Polly resultaría infructuoso de no estar refrendado por la clase social que muestra y defiende la cultura popular como un símbolo identitario. En este sentido, podríamos hablar incluso de un rito iniciático. Así, en un primer lugar, Polly inicia su coreografía bailando completamente sola mientras un grupo de jóvenes pertenecientes a la alta sociedad la contemplan desde detrás del escenario. Ninguno de ellos se atreve a bailar con ella y todos mantienen una distancia prudencial, de forma que ni siquiera pisan el mismo escenario que ella. En este sentido, Polly se encuentra abandonada, separada de sus semejantes a nivel social [Figura 5.31]. Tras este pasaje solista, el grupo de bailarinas pseudoselváticas entra en acción, al tiempo que la música cambia su instrumentación hacia un sonido mucho más *jungle* todavía [Figura 5.32]. Así, mientras que la clase social elitista a la que pertenece Polly se muestra indiferente hacia su actuación, la clase popular participa activamente en la coreografía, acogiendo de una forma simbólica a la joven y desinhibida Polly.

⁵⁷ *Ibidem*. Min. 0.49.26".



[Figura 5.31]. Polly es observada por lo más selecto de la sociedad.



[Figura 5.32]. Las bailarinas 'pseudoselváticas'⁵⁸.

En segundo lugar, el desafío de Polly es secundado por un grupo de jovencitas, vestidas de una forma muy elegante, que se suman al rito iniciático, seducidas también por los ritmos sincopados y la liberación de la energía sexual reprimida [Figura 5.33].



[Figura 5.33]. Otras jóvenes se suman al baile⁵⁹.

Pero la actuación de Polly no sólo supone una transgresión de las normas sociales propias de su clase y una liberación de la energía sexual reprimida, sino que, además, implica una decidida apuesta por una cultura integradora entre lo culto y lo popular, a la manera de la cultura común propia de mitad del siglo XIX, en la que convivan elementos pertenecientes a las diferentes clases sociales que conforman la sociedad norteamericana. En sentido, encontramos dos factores muy importantes que refrendan esta hipótesis: por una parte, las bailarinas 'pseudoselváticas' y las bailarinas 'elegantes' acaban bailando juntas la parte final del número [Figura 5.34]. Por otro lado, la coreografía de Polly

⁵⁸ *Ibidem*. Mins. 0.50.14" y 0.50.50", respectivamente.

⁵⁹ *Ibidem*. Min. 0.50.59".

incluye tanto movimientos derivados del charlestón como pasos provenientes de baile clásico, que Mary Eaton había estudiado con Theodore Kosloff, un bailarín ruso proveniente del Bolshoi.



[Figura 5.34]. La integración musical de dos mundos culturalmente opuestos⁶⁰.

Recordemos que durante los años de representación de *The Cocoanuts*, había estallado una alocada fiebre por el charlestón, especialmente a partir del estreno en 1927 de *Good News*. Como ya habíamos comentado en los capítulos previos, Broadway solía incorporar los bailes que triunfaban en las salas, como es el caso del Charlestón, el *Black Bottom*, el *Buck-and-wing*, el *Shoft shoe* o el *Cakewalk*. Además, Irving Berlin, seguramente motivado por esta moda, introdujo en la revisión de *The Cocoanuts*, realizada en el verano de 1926, una nueva canción con el título de *Everyone In The Word Is Doing The Charleston*. Creemos que este hecho demuestra por sí mismo que los Marx no eran ajenos a las tendencias musicales de la época.

De esta forma, mientras que en el comienzo de la película habíamos encontrado una clara diferenciación entre los distintos segmentos sociales representados en el film, en la segunda parte, por el contrario, lo popular y lo culto cohabitan alegremente sin ningún prejuicio cultural aparente.

De esta forma, la música de *The Cocoanuts* cumple unas funciones narrativas y sociológicas que van mucho más allá de sus componentes musicales y del mero entretenimiento. A pesar de que los números musicales suelen ser considerados de una forma independiente al desarrollo de la acción, un análisis detallado de los mismos nos revela la estrecha relación dramática que mantienen con el argumento, así como con los conflictos fílmicos planteados. En este sentido, *The Cocoanuts* supone un acercamiento a la renovación teatral surgida a finales de los años 20, en torno al Princess Theatre, que llevaría a la integración de los

⁶⁰ *Ibidem*. Min. 0.51.58".

números musicales en la narración y cuyo máximo exponente sería *Show Boat*, estrenada en 1927, como ya habíamos comentado.

5.4.- *Ballet Music*

El último número de baile de la película está coreografiado a partir de una música no precisada, escrita por Frank Tours, y definida genéricamente con el título de "*Ballet Music*". Esta presentación, ambientada en un patio gitano, nos introduce en la gran parodia *burlesque* sobre la ópera Carmen con la que concluirá la película. En este sentido, creemos que es mucho más oportuno analizar esta secuencia cuando abordemos la parte final de la película que, como habíamos visto, los Marx llegaron a presentar de forma independiente en los circuitos de *vaudeville*, en los meses anteriores al rodaje del film, con el título de *Spanish Knights*.

Pero antes de ello, veamos cómo algunas de las músicas que hemos comentado adquieren una significación dramática en función de las escenas a las que acompañan y de la utilización que se hace de las mismas.

6.- Música dramática

Todas las músicas que escuchamos en *The Cocoanuts* proceden de los números musicales que estamos estudiando. Es decir, no encontramos una banda sonora extradiegética escrita expresamente para la película que puntúe determinadas movimientos o que acompañe narrativamente las acciones de los personajes. Sin embargo, el empleo de la música, especialmente de la canción *When My Dreams Come True*, adquiere en algunas ocasiones un sentido dramático que merece ser comentado oportunamente.

Tal y como ya hemos explicado, esta canción está asociada a los sueños de progreso de la joven pareja formada por Polly Potter y Bob Adams. Son ellos quienes la cantan después de que Bob haya expuesto sus planes de futuro. Esta asociación simbólica está planteada de una forma muy cuidadosa por cuanto no incluye ni a Penelope ni a Harvey Yates, quienes también tienen sus propios sueños, aunque en ningún momento de la película cantan ni bailan. De esta forma, la música no sólo se relaciona con el anhelo de felicidad conyugal, sino también con la consecución de este objetivo mediante el esfuerzo personal, y no a través del robo o de la estafa.

La película plantea, pues, otro conflicto relacionado con dos formas diferentes de progresar en la vida: el esfuerzo y el sacrificio personal, frente a la delincuencia como forma de subsistencia [Figura 5.35]. Así, el primer enfrentamiento entre estas dos actitudes surge nada más acabar la canción *When My Dreams Come True*, que Bob y Polly han interpretado amorosamente. Penelope y Harvey Yates llegan hasta ellos y les recriminan que sus planes sólo son un ingenuo cuento infantil que nunca se hará realidad. Pero Bob cree firmemente en sus convicciones y rehúye el enfrentamiento directo, abandonando la escena, de una manera muy teatral, mientras tararea de una forma muy optimista esta misma canción.



[Figura 5.35]. Las dos parejas enfrentadas: Penelope y Yates (de pie) y Bob y Polly. Obsérvese las evidentes diferencias entre la forma de vestir de las dos mujeres⁶¹.

La gran dificultad técnica inherente a la filmación de esta acción nos obliga a pensar que la misma contenía una gran fuerza dramática a la que no se quería renunciar de ningún modo. Una de las técnicas más difíciles para el primer cine sonoro consistía en grabar la voz, o el sonido, de un actor en movimiento. Y esto es, precisamente, lo que hace Bob cuando sale de escena mientras tararea *When My Dreams Come True*. El problema está resuelto de una forma brillante, gracias al uso de una grabación en playback de su voz, sobre la que se filmaron las imágenes sin sonido. Sin embargo, este procedimiento condicionaba el montaje por cuanto sólo se podía mostrar a Bob de espaldas, para evitar así los problemas de sincronía. Es decir, la planificación de esta secuencia implicaba grandes dificultades técnicas y, además, renunciar a mostrar al actor de frente o de perfil. Creemos que estos hechos demuestran por sí mismos la gran importancia dramática confiada a esta escena en la que la música desempeña un papel primordial. De esta forma, la música representa no sólo los sueños de Bob y Polly, sino también su optimismo, su actitud hacia la vida, y además les confiere un 'poder' para protegerse de embaucadores como Penelope y Yates.

⁶¹ *Ibidem*. Min. 0.12.17".

Aunque la primera demostración de este poder tiene más que ver, probablemente, con la imposibilidad que existía en la época de superponer música y diálogos que con una intención dramática, el hecho de que ni Penelope ni Yates puedan articular ninguna palabra hasta que Bob termina de tararear su canción resulta decisivo para motivar narrativamente este simbolismo musical.

Unas secuencias más adelante, mientras Penelope y Yates perfeccionan su plan en el vestíbulo del hotel, Chico y Harpo llegan al hotel y descubren las intenciones delictivas de la pareja. En ese momento, los timadores se enfrentan abiertamente a los Marx y éstos les responden convirtiendo sus agresiones físicas en un baile, llegando incluso a marcarse unos pasos con ellos. Sin embargo, ni Penelope ni Harvey Yates están en posesión de la música y les desagrada sobremanera la impertinencia musical de Chico y Harpo [Figura 5.36].



[Figura 5.36]. La transgresión de Harpo y de Chico a través del baile⁶².

A pesar de todo, los Marx han perdido este primer enfrentamiento y los estafadores siguen adelante con sus planes. En cualquier caso, los tres hermanos Marx entienden esta actitud como una provocación en toda regla y salen de escena tarareando una canción militar sureña que podría ser *I Wish I Was in Dixie* (también conocida como *Dixie's Land*), mientras simulan tocar diferentes instrumentos como flautas y tambores. Esta peculiar disposición visual está inspirada (a modo de *tableau* en movimiento) en el famoso cuadro de Archibald MacNeal Willard titulado *The Spirit of 76*, asociado a las causas revolucionarias [Figura 5.37].

De esta forma, esta referencia musical (suponemos que conocida para una gran parte de los espectadores) adquiere una significación dramática cultural que se inscribe en la situación narrativa descrita en esta secuencia. O, dicho con otras palabras, no se podría conseguir un significado tan preciso sin la utilización de la

⁶² *Ibidem*. Min. 0.23.13".

música, así como de sus referentes visuales. Además, los Marx recurrirán en sus próximas películas (tal y como estudiaremos en su momento) a esta misma asociación musical y pictórica para presentar un significado equivalente a nivel dramático: la lucha de los desfavorecidos frente al poder establecido. En este sentido, lo que más nos interesa de esta vinculación expresiva es su conexión con los espectáculos anteriores al cine. Así, el simbolismo entre *Dixie's Land* y el cuadro de Archibal Willard sólo pudo ser establecido (y difundido entre los espectadores) tras la guerra civil, durante los años de prevalencia del *vaudeville*.



[Figura 5.37]. La declaración de guerra de los Marx⁶³ y el original pictórico de Archibal Willard al que imitan⁶⁴.

Tras esta declaración de guerra, Penélope y Harpo libran el siguiente enfrentamiento en el que la melodía de *When My Dreams Come True* se convierte de nuevo en protagonista. Harpo aparece en escena tocando un clarinete, improvisando sobre la melodía de esta canción [Figura 5.38]. En ese momento se encuentra con Penelope, quien pretende arrebatarse su facultad musical. Para ello, intenta por todos los medios que Harpo deje de tocar, contorneándose delante de él para así seducirlo y poder involucrarlo en el robo del collar. Por unos instantes parece que ella haya conseguido su objetivo, pero cuando por fin Harpo se queda solo vuelve a tocar este instrumento, esta vez acompañado por una orquesta extradiegética, reforzando, de esta forma, su resistencia a las insinuaciones de Penelope. Poco después, Harpo presentará su *speciality* al arpa utilizando esta misma melodía y lo hará con un sentido reflexivo, tal y como ya hemos comentado previamente.

⁶³ *Ibidem*. Min. 0.23.35".

⁶⁴ "Spirit of 76" Wikimedia Commons.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sprit_of_%2776.2.jpeg [Último acceso: 06/07/2013].

Pero no será esta la última ocasión en la que podamos escuchar esta obra. En la parte final de la película, tras el número de la subasta y antes de la gran parodia final, Polly volverá a cantar *When My Dreams Come True*. El detective Hennessy ha detenido a Bob como sospechoso del robo del collar de Mrs. Potter, tras ser incriminado, falsamente, por Penelope. En ese mismo momento, Mrs. Potter aprovecha la situación y prohíbe a su hija volver a ver a Bob, obligándola a casarse con Yates.



[Figura 5.38]. Harpo, tocando el clarinete⁶⁵.

Polly está completamente desorientada. Tras reivindicar abiertamente su sexualidad con la coreografía sobre *The Monkey Doodle Doo*, se ve abocada a una boda condicionada por los deseos de su madre. A pesar de todo, Polly no cree en la culpabilidad de Bob, aunque tampoco tiene pruebas de su inocencia. Cuando por fin todos se marchan, Polly se queda sola y entona *When My Dreams Come True*, interpretándola con un *tempo* más lento y con una expresión derrotada. De esta forma, la protagonista muestra cómo sus 'sueños' se han quebrado, y nunca llegarán a 'hacerse realidad'. Así, esta canción adquiere finalmente una función estructural, a modo de *Leitmotiv*. No sólo está asociada a una acción muy concreta (conseguir los sueños y la felicidad de una forma lícita), sino que, además, se ha ido transformando en función del desarrollo de la acción, de los cambios en las emociones de los protagonistas. La escena concluye con Harpo, intentando consolar a Polly. Harpo es el único de los Marx capaz de sentir empatía hacia la hija de Mrs. Potter. Sólo él ha tocado las notas de *When My Dreams Come True* (tanto en el arpa como en el clarinete), y sólo él ha reflexionado introspectivamente sobre el verdadero significado vital de la

⁶⁵ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 0.28.23".

música. Una vez más, una escena sólo adquiere su sentido completo gracias a la presencia de la música.

Polly volverá a interpretar una vez más el estribillo de esta canción, tras la coreografía con la que se abre el gran número final de la película, la parodia de la ópera *Carmen*. En esta ocasión, lo hará sola, con un disfraz acorde con la ambientación 'gitana' de la escena. Esta soledad se refleja en su actitud decaída y en el gran suspiro que realiza al final de su actuación. De esta forma, *When My Dreams Come True* adquiere una significación nostálgica por cuanto representa el pasado, la constatación de que los sueños nunca se harán realidad. Tal vez Polly piensa que Penelope tenía razón cuando afirmaba que los sueños sólo eran un ingenuo cuento infantil. Así, las aspiraciones de Polly y su defensa de un amor igualitario y de una sexualidad desinhibida, por encima de las convenciones sociales, han fracasado por completo. Y, una vez más, es la música la que nos revela estos significados, utilizando de forma recurrente la canción de Irving Berlin.

Finalmente, *When My Dreams Come True* reaparecerá una vez más, en la última parte de la película. Gracias a Harpo, Polly conseguirá desenmascarar a Yates, acusándole delante de todo el mundo en la cena que debía celebrar, precisamente, su compromiso matrimonial con él. Cuando Mrs. Potter se da cuenta de su tremendo error, accede a que su hija se case con Bob y, en ese preciso momento, la melodía de *When My Dreams Come True* se eleva instrumentalmente sobre este final feliz que muestra la satisfacción de la joven pareja, mientras que Penelope y Yates están esposados y los Marx saludan a la cámara. De esta forma, se confirman nuestras apreciaciones sobre la función dramática que ha adquirido esta música gracias a su utilización a modo de *Leitmotiv*.

Por otra parte, la reiteración de *When My Dreams Come True* a lo largo de la película persigue también un objetivo mucho menos artístico. Así, resultaba muy difícil que los espectadores no saliesen de la sala tarareando esta obra, con un deseo irrefrenable de comprar la partitura o su grabación fonográfica. Una partitura que, en algunos casos, se podía adquirir incluso en el mismo *hall* de la sala. En este sentido, todas las partituras de las canciones de *The Cocoanuts* publicadas en la época que hemos consultado incluyen en su última página el anuncio de la disponibilidad de la grabación sonora de estas obras, así como de la versión para piano automático⁶⁶. Así mismo, Michael A. Yahn afirma que,

⁶⁶ "This Number can also be had for your Phonograph and Player Piano". En: "*Florida By The Sea*" from: "*The Cocoanuts*" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/images/florida_6.jpg [Último acceso: 10/04/2012].

durante los años 20, *When My Dreams Come True* fue grabada en no menos de treinta ocasiones, lo que sin duda demuestra su incuestionable éxito comercial⁶⁷.

7.- Parodias operísticas

La parodia de obras famosas, tanto teatrales como musicales, era un elemento muy asiduo en los programas de *vaudeville*, tal y como habíamos explicado en su momento. Así, *The Cocoanuts* continúa esta tradición por cuanto podemos encontrar sendas parodias sobre tres de los números operísticos más conocidos de la época, pertenecientes a *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, y a *Carmen* de Georges Bizet.

7.1.- Coro de gitanos de *Il Trovatore*.

El fragmento parodiado del compositor italiano es el célebre *Coro de gitanos* que abre el segundo acto de su ópera *Il Trovatore* y que los Marx volverán a utilizar en la parte final de la película *A Night at the Opera* en 1935 [Figura 5.39].



[Figura 5.39]. Fragmento del “Coro de los Gitanos” de *Il Trovatore*⁶⁸.

La cita paródica de esta obra no es en absoluto casual, según la escena en la cual se inscribe. En la primera parte de la película, Harpo y Chico habían llegado, con una sospechosa maleta vacía, al hotel que regenta Groucho, solicitando una habitación. Sin embargo, antes de inscribirse en el registro del hotel, Harpo ya ha perseguido a las chicas, se ha peleado con Groucho, se ha comido unas flores y ha roto las cartas destinadas a los huéspedes. Aún así, Groucho les deja solos en recepción, mientras él se marcha a resolver un asunto importante, para que se hagan cargo si llega algún nuevo cliente. Groucho les pide que se 'registren' en el

⁶⁷ YAHN, Michael A.: *The music of the Marx Brothers. A Bio-Discography of the works of Groucho, Harpo, Chico, Gummo, and Zeppo Marx*. Publish America. Baltimore, 2007. Pág. 14.

⁶⁸ Trascrito a partir de: “Il Trovatore. Acto II.” Giuseppe Verdi. IMSLP. URL: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP12799-TrovatoreActII.pdf> [Último acceso: 10/04/2012].

libro del hotel mientras que él vuelve⁶⁹. Pero Harpo y Chico confunden, deliberadamente, la petición de Groucho y se dedican a 'registrar' el mostrador. Tras coger los billetes de la caja registradora, Harpo utiliza el mecanismo de la misma con sus puños, como si fueran las teclas de un carillón, mientras que Chico golpea la campanilla de recepción con una mano y acciona la bocina de su hermano con la otra. Sobre esta base rítmica, Harpo silba la melodía de Verdi y Chico la tararea alegremente [Figura 5.40].

La letra original de este número operístico hace referencia al comienzo de la jornada de trabajo de unos gitanos al despuntar el día, cuando entonan el citado coro mientras golpean con los martillos los hierros candentes⁷⁰.



[Figura 5.40]. Harpo y Chico interpretando el Coro de esclavos de *Il Trovatore*⁷¹.

Evidentemente, Chico y Harpo no están trabajando, pero su acción de golpear la caja registradora y la campanilla, dos elementos metálicos relacionados con el trabajo en la conserjería de un hotel, refleja muy bien, aunque con un sentido paródico, la situación dramática original descrita en la obra de Verdi. Además, esta secuencia establece un paralelismo narrativo con la escena en la que Polly y Bob cantaban por primera vez *When My Dreams Come True*. Si esta canción simbolizaba el anhelo por conseguir los sueños de una forma lícita, mediante el esfuerzo personal y el trabajo diario, el coro de Verdi nos muestra el comienzo de una dura jornada de trabajo.

Y, por otra parte, el texto del coro hace referencia a una pregunta que los mismos gitanos responden: “¿Quién del gitano los días embellece? ¡La gitanilla!”

⁶⁹ “*While I’m gone, don’t forget to register*”. SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 21.33”.

⁷⁰ VERDI, Giuseppe: *Il Trovatore*. Kareol. URL: <http://www.kareol.es/obras/eltrovador/acto1.htm> [Último acceso: 10/04/2012].

⁷¹ *Ídem*. Min. 0.21.55”.

Es decir, la única cosa que les permite soportar el duro trabajo diario es la presencia de una mujer, el deseo de compartir con ella buenos momentos. En este sentido, ¿acaso no es una mujer también, una 'gitanilla', quien anima a Bob a seguir con sus planes de futuro? ¿Acaso no es Polly quien “embellece sus sueños”? Así, los Marx parafrasean mediante esta parodia el desarrollo narrativo del film.

De esta forma, las referencias musicales cruzadas contribuyen no sólo a crear un trasfondo dramático que nos permite comprender la verdadera dimensión de la narración, sino que también tejen una red estructural que nos aporta múltiples significados que se retroalimentan mutuamente, en función de la experiencia cultural de cada espectador.

Porque, si el *Coro de esclavos de Il Trovatore* nos presenta la atracción de los gitanos por una 'gitanilla', la gran parodia que tiene lugar al final de la película sobre Carmen está ambientada, precisamente, en un patio gitano con unas bailarinas muy seductoras. Y, es dentro de este gran número, donde Chico presenta su *speciality* sobre la canción de Victor Herbert *Gypsy Love Song*, como ya habíamos comentado. Una canción en la que, según la letra de su estribillo, el protagonista quiere que una 'gitanilla' que duerme a su lado escuche en sus sueños la melodía del amor que siente por ella, el “verdadero amor de su corazón”.

En este sentido, la temática y la distribución de los números musicales nos aportan una narración secundaria, relacionada con el argumento principal, que sólo es posible seguir a través de la música: la atracción hacia la gitanilla del primer número nos lleva hasta un patio gitano en el cual Chico la seduce y, tras dormir con ella, pretende que se enamore de él. Y este final feliz es el equivalente perfecto a la resolución del argumento fílmico: Chico ha conquistado a su 'gitanilla', al menos musicalmente hablando, mientras que Bob conseguirá la parcela que le permitirá cumplir su anhelo de ser un arquitecto respetable, digno del amor de Polly.

Sorprendentemente, este último giro argumental preserva la norma clasista victoriana sobre los matrimonios. Según esta norma, un hombre no podía aspirar a una mujer de una clase social más elevada que la suya, como hace Groucho repetidamente como Margaret Dumont. Debido a este condicionante, Polly sólo podría haberse casado con Yates, supuestamente proveniente de una familia equiparable a la suya. Si la crítica satírica a estos matrimonios se hubiese mantenido hasta el final de la película, un posible desenlace hubiese sido que Bob se arruina completamente y, a pesar de ello, Polly desobedeciese las imposiciones de su madre y acabase casándose con él. Sin embargo, en esta ocasión, el distinguido Yates acaba revelándose como un delincuente común

mientras que Bob consigue un negocio que le va a hacer ganar mucho dinero y que, por lo tanto, le permitirá ascender socialmente, pudiendo contar, de esa forma, con los favores de Polly.

A pesar de esta doble pirueta social, la idea no es original de los Marx. Como ya habíamos comentado, unos años antes, Gilbert y Sullivan habían propuesto una situación equivalente en *H. M. S. Pinafore*, la opereta que llegó a Norteamérica en los mismos años que la Minnie Schönberg y cuya influencia resultaría decisiva para el desarrollo de la comedia musical satírica en general, y de las canciones populares en particular.

Por último, y para concluir nuestro análisis musical sobre *The Cocoanuts*, queremos comentar otro aspecto, no menos importante, relacionado con los estereotipos raciales, provenientes de los *minstrel shows* y de los espectáculos de *vaudeville*. Veamos cuáles son los componentes étnicos presentes en esta película, analizando la parodia burlesca sobre la ópera *Carmen*.

7.2.-Una parodia de *Carmen*

Ballet music

Tras el número de la subasta, Harpo y Chico consiguen liberar a Bob del calabozo en el que le ha retenido Hennessy e intentan informar a Groucho de qué es lo que realmente ha sucedido. Acto seguido, comienza el 'gran número' de la velada, una cena de disfraces preparada para celebrar el compromiso inicial de Polly y Yates. La escena está ambientada en un patio gitano andaluz y casi todos los asistentes están disfrazados de toreros españoles. En este sentido, los términos '*gitano*', '*español*' y '*torero*' (todos ellos relacionados directamente con la ópera de Bizet) parecen ser equivalentes para los Marx.

La escena comienza con el último número de baile de la película, presentado desde una toma cenital que anticipa las coreografías caleidoscópicas que Busby Berkely realizará para el cine a partir de 1930, un año después del estreno de *The Cocoanuts* [Figura 5.41].

La música de este baile fue escrita por Frank Tours, un compositor de origen inglés que asumió también las funciones de director musical de la película, como ya habíamos mencionado anteriormente. Tours escribió una música con evidentes reminiscencias de la elegante opereta inglesa (contrastante, de una forma clara, con el estilo frenético de *The Monkey Doodle Doo*, inspirado en el *ragtime*) pero respetando la ambientación pseudogitana propia de esta escena.



[Figura 5.40]. Coreografía caleidoscópica cenital⁷².

La estructura musical, por su parte, está organizada en dos secciones: la primera, escrita en compás ternario, contiene dos temas melódicos diferenciados mientras que la segunda presenta un único tema, más ligero y reiterativo, en un ritmo cuaternario. Este baile es uno de los pocos números de la película que no parecen guardar ninguna relación directa o indirecta con el argumento fílmico. En este sentido, se trata más bien de un número cuya finalidad es puramente estética, tal y como podemos apreciar en las tomas cenitales referidas.

En cualquier caso, la peculiaridad más llamativa de este número reside en la utilización que hace de ciertos elementos técnicos y expresivos provenientes de diferentes estratos culturales. Así, algunos de los movimientos de las bailarinas provienen del ballet clásico, mientras que otros parecen estar inspirados en los bailes franceses como el *can-can*. De esta forma, podemos comprobar una vez más la ausencia de prejuicios culturales en el cine marxiano, plasmada en un despreocupado eclecticismo [Figura 5.42].



[Figura 5.42]. Eclecticismo coreográfico: puntillas clásicas y un poco de can-can⁷³.

⁷² SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.09.39".

Seguidamente, después de la actuación de las bailarinas, Polly vuelve a interpretar, desde el balcón superior del patio, el estribillo de *When My Dreams Come True*, tal y como ya habíamos comentado. Sin embargo, en esta ocasión la letra de la canción adquiere un significado dramático muy preciso que en las presentaciones anteriores había pasado desapercibido por completo. Los dos últimos versos del estribillo (la sección que en nuestro análisis habíamos denominado como “C”), hacían una referencia directa a las ilusiones, pero no de una forma ingenua y frágil, sino materializándolas en algo muy concreto como es la existencia un hogar. Así, tal y como afirma la letra, “los castillos españoles que construyo en mi imaginación / serán tu nido de amor”⁷⁴. La coincidencia con la ambientación 'pseudoandaluza' de la escena no parece casual. De esta forma, los elementos descriptivos presentes en la canción que Polly interpreta adquieren un significado dramático de una gran fuerza expresiva. En este sentido, el vestuario 'pseudoespañol' de Polly está relacionado con el sueño de tener un hogar, un 'castillo español', donde ser feliz junto a Bob. Sin embargo, la velada pretende celebrar el compromiso matrimonial de Polly con un hombre a quien ella no quiere. Así, el vestuario de la cantante adquiere un sentido nostálgico hacia los sueños perdidos, y lo 'español' ya no es un sinónimo de su 'nido de amor', sino de su renuncia al amor verdadero y a su sexualidad [Figura 5.43].

De esta forma, es a través de la música como podemos llegar a comprender las verdaderas emociones de los protagonistas principales. La música se revela, pues, como un medio para llegar a conocer la vida interior y las motivaciones personales de los personajes, unas motivaciones que pasan un tanto desapercibidas a nivel visual. Así, *When My Dreams Come True* no sólo funciona a modo de *Leitmotiv* expresivo a lo largo de la película, sino que, sobre todo, amplía una compleja red de significados creada mediante los paralelismos entre los elementos musicales y la narración fílmica.

⁷³ *Ídem*. Mins. 1.11.35", 1.11.16" y 1.12.43", respectivamente.

⁷⁴ “That Spanish castle I build in my mind / Will be your love nest, the practical kind”. SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.12.46".



[Figura 5.43]. Polly, ante el desmoronamiento de su 'castillo español'⁷⁵.

I Want My Shirt

Tras la intervención vocal de Polly Potter, comienza la parodia musical de *Carmen*, con la que finaliza la película. A diferencia de la cita del *Coro de gitanos* de *Il Trovatore*, la parodia de dos números pertenecientes a la ópera *Carmen* está mucho más elaborada y adquiere un sentido narrativo dentro del desarrollo argumental de la película. Como ya hemos comentado, esta obra era muy conocida en la época como demuestra el hecho de que había sido objeto de numerosas imitaciones y parodias, como la realizada por Chaplin en 1915, a modo de *burlesque*. En esta ocasión, los Marx sitúan la acción en un patio gitano andaluz en el que los protagonistas se disfrazan de toreros, o con motivos españoles. De esta forma, se recrea el ambiente en el cual se desarrolla la obra del compositor francés. Así, los personajes principales de la película llegan a la fiesta de forma individual y son recibidos por Mrs. Potter, quien ejerce de anfitriona [Figura 5.44].

Mientras que en la primera parte de la película cada personaje se vestía y se comportaba según su procedencia y sus aspiraciones sociales, en esta cena los disfraces anulan las diferencias clasistas y destruyen, aparentemente, la jerarquía de poder. Sólo Mrs. Potter presenta un vestido acorde con su posición social, sobre el que ha colocado una mantilla española. Sin embargo, el detective Hennessy, el máximo representante de la ley, aparece en escena disfrazado también de torero, perdiendo de esta forma toda su autoridad [Figuras 5.45].

⁷⁵ *Ídem*. Min. 1.12.29".



[Figura 5.44]. El ambiente español con el que comienza la velada. Penelope, en el centro de la imagen, viste mantilla y peineta. Obsérvese el carácter pictórico estereotipado⁷⁶.



[Figura 5.45a]. Los disfraces de los Marx: Chico, el 'pianista lituano'; Groucho el torero "excéntrico" y Harpo, con sombrero mejicano.



[Figura 5.45b]. El detective Hennessy, disfrazado de torero⁷⁷.

A pesar de que Hennessy asegura a la adinerada viuda que va a velar por su seguridad, no tarda en ser ridiculizado por los hermanos Marx. En un descuido, Harpo le arrebató su camisa, de una forma incomprensible, y sus hermanos se ríen de él jugando al tres en raya sobre su camiseta. Hennessy entra en cólera y exige, cantado de una manera muy airada, que le devuelvan su ropa. De esta forma, la habanera de Bizet (a partir del original de Sebastian Iradier) "*L'amour est enfant bohème*" se transforma en la parodia "*I want my shirt*" [Figura 5.46].

⁷⁶ *Ibidem*. Min. 1.13.29".

⁷⁷ *Ibidem*. Mins. 1.15.19" y 1.15.44", respectivamente.

28

L'a-mourest en-fant de Bo hème, Il n'a ja- mais, ja-mas con- nu de loi, Si tu ne m'ai-mes pas je
I wantmy shirt, I wantmy shirt, I can'tbe hap-py whit-outmy shirt.(He wants his shirt, he wants his

34

t'ai - me, Si je t'ai-me, prends garde à toi___ Si tu ne m'ai-mes pas, si tu ne m'ai-mes pas, je
shirt, he can't be hap-py whit - out his shirt-) I want my shirt.(He can't be hap-py with-out his

40

t'ai - me! Mais si je t'ai- me, si je t'ai-me prends gar - deà toi!___
shirt___) I want my shirt.(He can't be hap - py with - out his shirt!___)

[Figura 5.46]. “*L’amour est enfant bohème,*” vs. “*I want my shirt.*”
Las intervenciones del coro están señaladas entre paréntesis⁷⁸.

De forma sorprendente, en el texto original de esta habanera encontramos una nueva referencia a tres elementos presentes también en la cena de disfraces. Así, cuando Carmen se refiere al amor, cantando que “el amor es un gitanillo que nunca conoció ley alguna”, utiliza tres palabras muy presentes en el argumento de *The Cocoanuts*: 'amor', 'gitanilla' y 'ley'. En este sentido, cabría pensar que los Marx introdujeron estos elementos en la película a partir de esa parodia final. Sin embargo, al margen de esta coincidencia, no parece haber ninguna otra conexión argumental entre la ópera y la película. La historia de los celos de Don José y el fatal desenlace operístico no están presentes en el final feliz de *The Cocoanuts*.


Finalmente, Hennessy consigue recuperar su camisa y lo celebra interpretando la *Canción del Toreador*, perteneciente al segundo acto de la ópera de Bizet, pero adaptando de nuevo la letra a esta peculiar situación [Figura 5.47].

Así, la transformación del texto original de la ópera en una parodia no sólo ridiculiza el original, sino que, además, lo despoja de su significado simbólico y dramático. En este sentido, las dos canciones del compositor francés sobre lo tormentoso de un amor apasionado se han transformado en una absurda declamación, cantada por un detective disfrazado de torero, sobre un objeto tan intrascendente como una camisa. Pero, en el caso de los hermanos Marx, una

⁷⁸ Trascrito a partir de: BIZET, Georges: *Carmen*. Acto II. Paris: Choudens Père et Fils. París, 1877. Reimpresión: Könemann. Budapest, 1994. URL: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP26097-PMLP15769-Bizet_Carmen_Choudens_2.Act_fs.pdf [Último acceso: 10/04/2012].


parodia, aparentemente inocente, siempre lleva asociados otros significados mucho más subversivos.

1




To-rè - a - dor en gar - de!_ To_ rè - a - dor! To-rè - a dor!_ Et son-ge bien, oui,
I've got my shirt, tank God, I've got my shirt. I've got my shirt! I've got my shirt! You'll_ ne - ver

6



songe en com - bat - tant, Qu'un oeil noir te re - gar - de Et que l'a-mour t'at - tend
know, how deeply I was hurt. When I thought I'd lost my shirt I was given me by my brother Bert,

10



To_ rè - a - dor!_ L'a_ mour, l'a - mour t'at - tend!_
my_ bro - ther Bert!_ This_ is why I love this shirt!_

[Figura 5.47]. *La canción del Toreador y I've got my shirt*⁷⁹.

Como hemos comentado previamente, *The Cocoanuts* planteaba un conflicto moral en torno a la legitimidad de los medios utilizados para conseguir los sueños. Mientras que Bob Adams pretendía ascender en la escala social mediante la construcción de una urbanización, Penelope y Harvey Yates habían decidido robar un valioso collar para saldar así sus deudas de juego. La música, como hemos señalado, juega un papel determinante tanto en el planteamiento del conflicto como en la construcción de una empatía hacia aquellos personajes cuya moral es intachable. Sin embargo, el desarrollo de los acontecimientos presenta a los estafadores Penelope y Yates como triunfadores, mientras que Bob es encerrado en la cárcel, acusado falsamente del robo del collar de Mrs. Potter. Es decir, los dos personajes que se han comportado de una forma irreprochable a nivel moral acaban siendo castigados y sus vidas parecen estar arruinadas: Bob acabará condenado y desterrado de la sociedad, mientras que Polly sufrirá un matrimonio que no desea de ningún modo. Por otra parte, los embaucadores consiguen un reconocimiento social: Penelope es admirada cuando llega a la fiesta vistiendo un vestido español muy elegante, y Yates se va a convertir en el yerno de Mrs. Potter.

Este injusto desenlace se ha debido a la completa ineptitud de la justicia, personalizada en la figura del detective Hennessy. Este policía sólo se ha dedicado a perseguir a Harpo y a Chico, a los cómicos, por considerarlos responsables de todo, mientras que nunca ha llegado a sospechar de los verdaderos culpables, salvaguardados por su supuesta condición social. Sin

⁷⁹ *Ídem*.

embargo, los Marx quieren subvertir esta situación (una situación bastante frecuente en la realidad) y para ello necesitan arrastrar a todos los personajes a su mundo, lejos de las normas clasistas que protegen a los poderosos y desprecian a los pobres. Mientras que en la primera parte de la película cada personaje se comportaba según su procedencia social, en la cena de disfraces todos son aparentemente iguales porque no hay ninguna diferencia visual que nos permita establecer su nivel de riqueza, exceptuando a Mrs. Potter. Es decir, mientras que en el mundo real la autoridad está representada por el detective Hennessy, en la cena de disfraces son los Marx, los cómicos, quienes detentan el poder. Por eso, lo primero que hacen es ridiculizar a Hennessy, arrebatándole toda su autoridad. Así, no sólo le roban una camisa que llevaba puesta, sino que, además, él se muestra incapaz de averiguar quién ha sido. En este sentido, Petr Král define el atrevimiento de robar a la autoridad como una acción *burlesque* en sí misma⁸⁰. Por otra parte, la interpretación de Hennessy de la parodia musical de *Carmen* no sólo ridiculiza su comportamiento *quasi* infantil sino, también su evidente incapacidad emocional. Si en la obra de Bizet Escamillo cantaba sabiendo que iba a ser observado por Carmen mientras toreaba (consiguiendo así seducirla al mostrar su gran valor), el 'torero' Hennessy, en cambio, sólo quiere recuperar su camisa, y ni siquiera conserva el carácter perspicaz que había demostrado en las escenas anteriores.

Por otra parte, esta última escena nos revela otra de las cuestiones básicas para comprender cuáles fueron las motivaciones que llevaron a los hermanos Marx a utilizar los estereotipos raciales que encontramos en *The Coconuts*. Tal y como ya habíamos comentado, la presencia de una inmigración masiva en la Norteamérica de comienzos del siglo XX motivó la incorporación de elementos procedentes de diferentes tradiciones culturales que años más tarde cristalizarían en la cultura popular norteamericana. Sin embargo, durante los años de los *minstrel shows* la inmigración motivó la creación de unos clichés raciales que retrataban a los extranjeros de una forma simplista y estereotipada⁸¹. Tras la desaparición de los espectáculos *minstrel*, los estereotipos pasaron al *vaudeville* y, posteriormente llegaron al cine. En este sentido, Cullen concreta cuáles son los estereotipos más frecuentes, refiriéndose a holandeses, irlandeses, judíos, *blackfaces*, suecos y cómicos italianos⁸². Por otra parte, los melodramas también ofrecieron su propia interpretación de los estos clichés étnicos, incorporando

⁸⁰ KRÁL, Petr: *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*. Ramsay Poche Cinéma. Gémenos, 2007. Pág. 120.

⁸¹ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimpresión). Pág. 6.

⁸² CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 663.

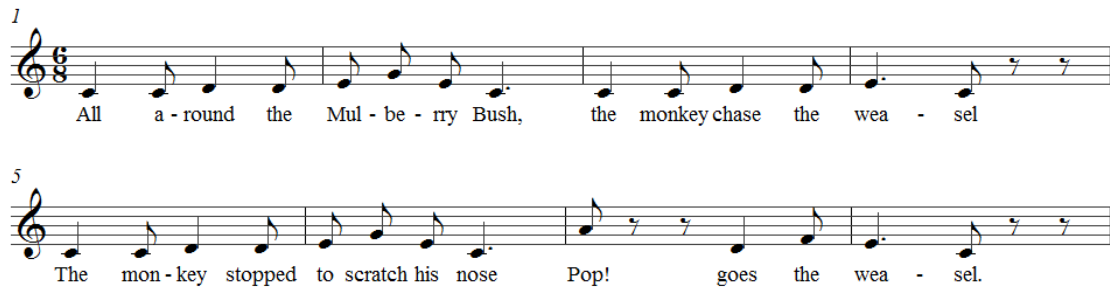
personajes arquetípicos como el americano astuto, el irlandés eufórico, el negro feliz de buen corazón, el heroico chico *bowery* y el bombero Mose⁸³.

La presencia de estos estereotipos es muy evidente en *The Cocoanuts*. Por una parte, los personajes que los Marx interpretan en sus películas conservan algunos de estos rasgos: Groucho representa al americano astuto (aunque hasta el hundimiento del Lisitania en 1915 había conservado un acento marcadamente alemán), mientras que el personaje interpretado por Harpo posee evidentes connotaciones irlandesas no sólo por su 'euforia', sino también por su peluca roja, que sustituiría por una de color rubio a partir de la siguiente película. Finalmente, Chico interpreta a un cómico italiano que, para despejar cualquier duda, ha sido presentado en la fiesta como el “Signor Chico Joseph Maria di Acounia, Count di Elisinore!”.

Por otro lado, en los diálogos de la película no faltan las referencias explícitas a determinados clichés étnicos. Así, después de saludar de una forma muy peculiar a la anfitriona de la fiesta, Harpo se dirige hacia Groucho y le echa en la cara el humo del puro que se estaba fumando. Ante esta aparente provocación Groucho responde afirmando que el humo le recuerda al aliento de la vieja Irlanda, estableciendo de esta forma un juego de palabras porque “aliento” (“*breath*”) se puede referir tanto a la 'niebla' como también a un 'olor' a whisky o a estiércol, según se desprende de sus propias palabras⁸⁴. Acto seguido, los Marx se ponen a bailar y a canturrear una supuesta giga irlandesa, tras la cual Harpo bebe repetidamente alcohol desde una esponja empapada que un camarero traía en su bandeja. Así, Harpo acaba completamente borracho, tal y como define el estereotipo del buen irlandés. Además, en esta parodia irlandesa la música desempeña una función muy importante, tal como vamos a explicar. Aunque, en un principio, el contenido sonoro cumple la función de potenciar el cliché visual, lo cierto es que la música nos aporta también un contenido narrativo decisivo en el desarrollo argumental de la secuencia fílmica. La música que los Marx tararean pertenece a una canción de cuna inglesa (no irlandesa), titulada “*Pop Goes the Weasel*” y su presencia en *The Cocoanuts* no es, en modo alguno casual [Figura 5.48].

⁸³ SNYDER, Robert W.: *The voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Ivan R. Dee. Chicago, 2000 (1ª reimposición). Pág. 6.

⁸⁴ "Sure 'n' it's just the breath of old Ireland. I can see me old mother coming down the old peat bog and I can see the ... I can see the old (...)" . SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.15.15".



[Figura 5.48]. “*Pop! Goes the Weasel*” en una de sus letras, en torno a 1914)⁸⁵.

La letra de “*Pop! Goes the Weasel*” provenía de una jerga rimada utilizada por los obreros de la zona este de Londres (*cockneys*) para protegerse de las personas ajenas a la comunidad y también de la policía⁸⁶. Este argot estaba basado en juegos de palabras que se combinaban para ofrecer un significado diferente, desconocido para los extraños. De hecho, el significado original del título de la canción hacía referencia a la costumbre de tener un traje propio para los domingos: “*pop*” significaba 'peón', mientras que “*weasel*” hace referencia a un abrigo o a una chaqueta. De esta forma, el significado literal sería algo así como 'el obrero va vestido de domingo'. Sin embargo, otras fuentes señalan que “*Pop goes the Weasel*”, al igual que las canciones afroamericanas, estaba considerada por los moralistas como una canción callejera “*contagiosa*” y “*pestilente*” que ejercía una mala influencia para los adolescentes y que resultaba “*perniciosa*” para su educación⁸⁷.

Aunque no hemos podido encontrar ninguna referencia que confirme que los Marx conocían el origen *cockney* de esta pieza, el paralelismo con el argumento de *The Cocoanuts* resulta muy evidente. De hecho, en la versión teatral de la obra, Harpo y Chico huían del detective Hennessy porque éste había descubierto que le habían robado las llaves de la cárcel para liberar a Bob Adams. Aunque esta secuencia fue suprimida en la película, los tres hermanos Marx se confabulan para protegerse de Hennessy y para desenmascarar al impostor Harvey Yates,

⁸⁵ Trascrito a partir de: "Pop Goes the Weasel" Roud #5249. Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Pop_Goes_the_Weasel [Último acceso: 21/04/2012].

⁸⁶ “These words are derived from Cockney Rhyming slang which originated in London. Cockneys were a close community and had a suspicion of strangers and a dislike of the Police (they still do!) Cockneys developed a language of their own based roughly on a rhyming slang - it was difficult for strangers to understand as invariably the second noun would always be dropped.” “Pop goes the Weasel. Rhyme Lyrics, Origins and History”. URL: <http://www.rhymes.org.uk/a116a-pop-goes-the-weasel.htm> [Último acceso: 21/04/2012].

⁸⁷ “The Education of the poor in the Principle of the Established Church throughout England and Wales.” J. G. and F. Rivington. Londres, 1841. Pág. 16. URL: http://books.google.es/books?id=_LYEAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false [Último acceso: 10/04/2012].

una persona “desconocida” para la comunidad. En este sentido, el baile que improvisan los Marx con la música de *Pop! Goes the Weasel* se nos revela como un pacto tácito de colaboración entre semejantes, una conspiración secreta incomprensible para los demás personajes [Figura 5.49].



[Figura 5.49]. Los Marx bailando y conspirando al ritmo de *Pop! goes the Weasel*.⁸⁸

Por otra parte, aunque la letra de la canción fue cambiando con el paso del tiempo y no podemos precisar cuál es la que los Marx tararean en la película, una de las estrofas más conocidas en Norteamérica en torno a 1915 contiene la letra que hemos referido sobre la partitura.

*All around the Mulberry Bush,
The monkey chase[s] the weasel.
The monkey stopped to scratch his nose
Pop! Goes the weasel!*⁸⁹

Alrededor de una morera
El mono acecha a la comadreja.
El mono se detiene al arañarse la nariz.
¡Vámonos! ¡Viene la comadreja!

En este caso, el significado literal del texto no difiere mucho de lo que están tramando los Marx cuando se confabulan contra Hennessy. Así, los Marx pretenden desenmascarar a los auténticos culpables del robo que se ocultan, cual auténticas 'comadreas', tras las apariencias sociales. En este sentido, resulta sumamente revelador el hecho de que Penelope se presente en la fiesta con una piel de zorro a modo de estola. Es a ella a quien tiene que cazar el “mono” referido en la canción. Por otra parte, “*monkey*” no sólo se puede traducir por “mono”, sino también por 'travesuras' o incluso por 'traje de etiqueta', dos acepciones que también guardan una cierta relación con lo que estamos viendo

⁸⁸ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.15.25".

⁸⁹ Transcrito a partir de: "Pop Goes The Weasel- Version 1 1850s Lyrics and Standard American Lyrics". *Blue Grass Messengers*. URL: <http://bluegrassmessengers.com/pop-goes-the-weasel--version-1.aspx> [Último acceso: 10/04/2012].

en la secuencia. De esta forma, los juegos de palabras contruidos a partir de un elemento musical envuelven todas las acciones de los Marx.

Pero los estereotipos raciales van mucho más allá de la escena descrita. Durante todo el número final, organizado en torno a la parodia burlesca de la ópera *Carmen*, las referencias a los clichés raciales son muy numerosas a nivel visual, verbal y, por supuesto, musical. Como ya hemos comentado, la acción está ambientada en un patio pseudogitano con una evidente connotación española. Así, los trajes de torero, las mantillas y las peinetas reflejan la visión estereotipada que los Marx tienen del folclore español. Sin embargo, también podemos encontrar evidentes tergiversaciones del concepto étnico. Así, Harpo, que había sido presentado como “su excelencia el embajador de San Raffaelo, il signor T. Harpano”, va disfrazado de torero pero, además, lleva un sombrero mejicano. Por otra parte, Chico (anunciado como un conde italiano) es presentado por Groucho como el pianista “lituano” y su interpretación recuerda por momentos la música del húngaro Franz Liszt. Además, durante la llegada de los personajes escuchamos de fondo una versión instrumental de *Tango Melody*, una de las canciones perteneciente a la versión teatral pero que, finalmente, fue desechada en la película⁹⁰. En este sentido, los clichés raciales pertenecientes a diversas etnias acaban confundándose entre sí, ridiculizados por los hermanos Marx⁹¹.

En este sentido, Matthew Daube afirma que los Marx utilizan estos estereotipos no tanto para burlarse de los extranjeros (dado que ellos mismos provienen de una familia de inmigrantes), sino para evitar ser señalados como judíos. De esta forma, la ridiculización constante de los extranjeros que ofrecen los Marx tendría la finalidad de distraer la atención sobre su propia procedencia europea y sobre su confesión religiosa⁹². Recordemos que, mientras que a los afroamericanos les resultaba muy difícil integrarse en la sociedad norteamericana debido a lo reconocible del color de su piel, los inmigrantes judíos aspiraban a ser admitidos en ella como miembros de pleno derecho. Paradójicamente, en la Norteamérica de las libertades también existía una xenofobia hacia los judíos y los Marx no

⁹⁰ “The Cocoanuts.” Guión. URL: <http://www.aellea.com/emruf3/cocoanuts.html> [Último acceso: 21/04/2012].

⁹¹ Marquis Busby, un crítico de Los Angeles Times, hacía referencia a los clichés utilizados por Groucho durante una representación de *Spanish Knights* (la versión de vaudeville del último número de *The Cocoanuts*). Según Busby, Groucho aludía a escoceses, irlandeses, mujeres negras y granjeros. MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 69.

⁹² DAUBE, Matthew: “The Case of Rabbi Cantor vs. Roscoe W. Chandler: The Marx Brothers’ Ethnic Construction of Character.” En MILL, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Págs. 13-25.

fueron ajenos a ella. En este sentido, Maxine Marx, la hija de Chico, relata en sus memorias que en el verano de 1929, durante las semanas del estreno cinematográfico de *The Cocoanuts*, el gerente de un hotel de Lake George (Nueva York) no les permitió alojarse como huéspedes porque su establecimiento no aceptaba judíos⁹³.

Según Michael Rogin, los judíos consiguieron establecer su estatus social haciendo aquello que les era negado a los negros, es decir, demostrando que podían imitar cualquier estereotipo racial, incluyendo las interpretaciones a modo de *blackface*, porque sólo los blancos podían pintarse la cara de negro⁹⁴. En cualquier caso, los Marx ridiculizan incluso a los judíos. Así, cuando Chico llega a la fiesta disfrazado de conde italiano (o 'lituano') saluda a los asistentes con la expresión “Ah, *Salom!*”, el típico saludo judío. En este sentido, en el mundo absurdo de los Marx, esta expresión hebrea no implicaba un reconocimiento de la propia religión, sino, más bien, una ridiculización de los estereotipos raciales que les permitía mantenerse al margen de la discriminación social.

Según Mitchell, las versiones teatrales de las dos primeras películas de los hermanos Marx contenían muchas referencias étnicas que fueron finalmente eliminadas en su adaptación cinematográfica⁹⁵. Podemos encontrar un ejemplo de ello en la famosa escena del 'viaducto', cuando Groucho pretende convencer a Chico de que compre unos terrenos y señala sobre un plano una porción de tierra aislada del resto de la parcela. En ese momento, Chico le pregunta si es en esa zona donde estaba el "barrio judío", aludiendo a la marginalidad a la que tradicionalmente se ha sometido a este grupo étnico⁹⁶.

8.- La pervivencia minstrel

Finalmente, para concluir nuestro análisis musical de *The Cocoanuts*, queremos aludir a un aspecto que consideramos de especial importancia en el estudio de la música cinematográfica: la pervivencia de estructuras musicales provenientes de los espectáculos anteriores al cine y, de manera especial, aquellas pertenecientes a los *minstrel shows*.

⁹³ “We don’t accept Jewish people at this hotel”. MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. Págs. 53-54.

⁹⁴ DAUBE, Matthew: “The Case of Rabbi Cantor vs. Roscoe W. Chandler: The Marx Brothers’ Ethnic Construction of Character.” En MILL, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Págs. 15.

⁹⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 68.

⁹⁶ “That’s the Jewish neighborhood?” “The Cocoanuts.” Guión original. En URL: <http://www.aellea.com/emruf3/cocoanuts.html> [Último acceso: 22/04/2012].

Recordemos que, tal y como hemos estudiado en el capítulo dedicado al *vaudeville*, el espectáculo *minstrel* se organizaba en tres partes, llamadas *concierto*, *olio* y *afterpiece*⁹⁷. En la primera de ellas, el denominado *end-men* (un hombre sentado en una silla al final de un semicírculo sobre el cual se disponía todo el reparto) intercambiaba diferentes bromas con un interlocutor que se movía libremente por el escenario. Y es, precisamente, esta disposición la que encontramos en el número final de *The Cocoanuts*, con la salvedad de que Groucho, quien asume las funciones del *end-men*, no se encuentra sentado sino de pie sobre su silla. De esta forma, Groucho está parodiando no solo un estereotipo racial, sino también la propia estructura de los espectáculos *minstrel* [Figura 5.50]⁹⁸.



[Figura 5.50]. Groucho de pie sobre una silla, asumiendo las funciones del *end-men*⁹⁹.

En este mismo sentido, las otras dos partes del espectáculo (*olio* y *afterpiece*) también están presentes en la cena de disfraces de *The Cocoanuts*. De hecho, podemos considerar que la *speciality* de Chico forma parte del *olio*, en el cual también se incluía, en la versión teatral, la presentación musical de Harpo que en la película fue trasladada a otro momento de la película, como ya habíamos comentado.

Sin embargo, la parte final paródica, *afterpiece*, en la que se alternaban canciones y diálogos, no está emplazada después del *olio*, como era habitual, sino que los Marx la situaron al comienzo del número, incluso antes que el *concierto*. De esta

⁹⁷ CHRISTY, E. P.: CITADO en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Lebanon, 2003. Págs. 28 y 29.

⁹⁸ SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010. Min. 1.18.50".

forma, la presentación paródica de los dos números de la ópera *Carmen* que hemos comentado no sólo caricaturiza el contenido y la ambientación de la obra de Bizet, sino que también ridiculiza el orden habitual de la estructura *minstrel*. Además, en lugar de la típica ambientación sureña, encontramos unos decorados pseudogitanos que suponen también una traslación desde las plantaciones sureñas norteamericanas a un lugar indeterminado del sur de España, siguiendo con la localización de la ópera *Carmen*.

9.- Prefiero ver un minstrel show

De esta forma, la tradición de los espectáculos de variedades está muy presente en las músicas de *The Cocoanuts*. Así, no sólo podemos entender la distribución de los números en la película como propia de un programa de *vaudeville*, sino que, además, alguno de esos números puede ser inscrito, incluso, en la tradición de los *minstrel shows*, tanto a nivel formal como a en lo relativo a los estereotipos étnicos. En este sentido, la parodia que los Marx realizan tanto de los clichés raciales como de la estructura de los espectáculos *minstrel* (la primera forma de entretenimiento genuinamente norteamericana) perseguiría el propósito de ser reconocidos como auténticos ciudadanos norteamericanos, por cuanto se muestra como conocedores de su tradición cultural.

My heart is yearning
For those minstrel days.
My thoughts are turning
To those old-fashioned scenes,
Semicircles and tambourines.
(...)

[Refrain]
I'd rather see a minstrel show
Than any other show I know
Oh! those comical folks
With their riddles and jokes
(...)

Mi corazón añora
Aquellos días *minstrel*.
Mis pensamientos vuelven
Hacia escenas pasadas de moda
Semicírculos y panderetas.
(...)

[Estríbillo]
Prefiero ver un *minstrel show*
Antes que cualquier otro show que conozca.
¡Oh! Aquellos viejos cómicos
con sus acertijos y bromas
(...)

[Figura 5.51]. Letra de *I'd Rather See a Minstrel Show*

En cualquier caso, la presencia de elementos de procedencia *minstrel* no se limita a la estructura de este último número. Recordemos que una de las canciones de Irving Berlin, perteneciente a la versión teatral y desechada finalmente en la película, se titulaba *Minstrel Days*. Según Magee, esta canción recordaba a "*I'd Rather See a Minstrel Show*, una obra también escrita por Irving Berlin para su musical *1919 Follies*. Así, la letra de esta última canción, demuestra que Berlin no

sólo conocía los antiguos espectáculos *minstrel*, sino que, además, sentía una cierta nostalgia hacia ellos [Figura 5.51]¹⁰⁰.

A pesar de que Magee no relaciona la escena final de *The Cocoanuts* con la estructura del *minstrel show*, sí que encuentra una similitud muy evidente entre ésta y la escena en la cual el detective Hennessy interroga, tras la subasta, a los sospechosos del robo del collar de Mrs. Potter. Según Magee, Hennessy asume la función de interlocutor cuando pide a los presentes que se sienten, mientras que Groucho y Chico se desempeñan como *end mens*. En este sentido, Magee basa su argumentación en la presencia en esta escena de la canción *Minstrel Days*, una canción que acaba interrumpiendo el interrogatorio del detective. Pero, Magee se refiere a la versión teatral de la obra, una versión que fue acortada considerablemente para la película, suprimiendo parte del interrogatorio así como la canción referida. De esta forma, la referencia a los *minstrel shows* en esa escena desaparecería por completo en la película. En cualquier caso, Magee define a la parodia operística sobre la ópera *Carmen* como un ejemplo del empleo que los Marx hacen de los elementos *minstrel* “sin recurrir a las caricaturas raciales” ni al *blackface*¹⁰¹. Sin embargo, al contrario de lo que defiende Magee, creemos que los estereotipos raciales se encuentran muy presentes en este número de *The Cocoanuts*, tal y como acabamos de demostrar.

Por otra parte, Magee defiende que casi todas las obras de Irving Berlin escritas entre 1910 y 1940 conservan algún número *minstrel* o presentan elementos provenientes de estos espectáculos. En algunos casos, Berlin recurría a la formación teatral propia de la primera parte de los *minstrel*, dividiendo a los personajes en *coro*, *interlocutor* y *end-men*. De hecho, Magee defiende que una de las escenas de Groucho con Margaret Dumont, perteneciente a la versión teatral, presentaba una distribución *minstrel*. Una estructura que también podemos encontrar en películas como *This is the Army* (Michael Curtiz, 1943), filmada a partir de un guión del propio Irving Berlin quien, además, realizaba una pequeña aparición interpretándose a sí mismo. Otros films en los que podemos encontrar estos elementos son: *White Christmas* (Michael Curtiz, 1954) o *Holiday Inn* (Mark Sandrich, 1942), una película escrita a partir de una idea original del autor de la música de *The Cocoanuts*¹⁰².

Además, los espectáculos *minstrel* le ofrecieron a Irving Berlin la posibilidad de incorporar un contenido dramático, fusionando elementos procedentes de la tradición europea. Así, Michael Curtiz dirigió en 1930 *Querida mamá* (*Mammy*)

¹⁰⁰ MAGEE, Jeffrey: *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford University Press. Nueva York, 2012. Pág. 155.

¹⁰¹ *Ídem*. Pág. 156.

¹⁰² *Ibidem*. Pág. 27.

una película protagoniza por Al Jolson inspirada en *Mr. Jones*, un musical escrito por Berlin unos años antes. Según Magee, en esta obra, protagonizada por un *blackface* que interpretaba el papel de *end-men* en los *minstrel shows*, podemos encontrar un paralelismo con la ópera verista *Il Pagliacci* de Leoncavallo. Una obra que los Marx utilizarán en la primera parte de *A Night at the Opera* en 1935.

De esta forma, los espectáculos *minstrel* representaban para el compositor de la música de *The Cocoanuts* mucho más que un recuerdo nostálgico por el pasado. Según Magee, citando a Eric Lott, Berlin entendía estos shows como el reflejo de una cultura popular, como un entretenimiento democrático sin pretensiones y accesible a todo el mundo. Es decir, la cultura común de la que habíamos hablado en los capítulos previos a este análisis. En este sentido, Irving Berlin creía que los elementos procedentes de los *minstrel shows*, así como sus convenciones y su vitalidad, lograron crear un sustrato común en la cultura de los espectadores norteamericanos. Y esta cultura común era la que caracterizó a una generación completa de artistas inmigrantes y, de manera especial, a los judíos. De esta forma, Berlin supo sintetizar los elementos musicales y teatrales de los *minstrel* en un lenguaje teatral moderno en el cual los recursos propios de la ópera ofrecieron las pautas necesarias para la dramatización musical de contenido popular¹⁰³. En este nuevo lenguaje, la música es la que asume el desarrollo argumental de la acción y, además, permite presentar de forma simultánea puntos de vista opuestos a nivel expresivo, imposibles de conseguir únicamente mediante los diálogos de los personajes. Para Magee, la canción de Irving Berlin *What Your Step*, escrita a partir del cuarteto vocal de *Rigoletto*, es un ejemplo perfecto de este contrapunto expresivo.

Por otra parte, Charles Hamm defiende que el *vaudeville* es el centro del universo de Irving Berlin. Durante sus años de formación, no sólo había frecuentado teatros como el de Tony Pastor, sino que incluso había llegado a actuar en algunos programas. Aunque en los espectáculos de *vaudeville* se intentaba unificar los diferentes números mediante una temática similar, lo cierto es que esas rutinas resultaban narrativamente independientes entre sí. En este sentido, cada canción presentada debía de contar una historia completa, al margen de los demás números. Además, Berlin entendía el *vaudeville* como un punto de encuentro para la desinhibición y para la expresión contracultural, frente a la moral victoriana imperante¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibidem*. Pág. 28.

¹⁰⁴ HAMM, Charles: *Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907-1914*. Oxford University Press, 1997. Pág. 27-29.

De esta forma, la trayectoria en el *vaudeville* de los hermanos Marx confluyó en *The Cocoanuts* con la música escrita por Irving Berlin, pensada desde un criterio artístico que iba mucho más allá del contenido sonoro. Si Berlin fue capaz de escribir canciones caracterizadas por un contrapunto expresivo, los Marx consiguieron materializar ese mismo contrapunto entre las canciones y el argumento narrativo de *The Cocoanuts*. Así, aunque los números musicales de *The Cocoanuts* parecen funcionar con un sentido independiente a la narración, lo cierto es que, según nuestro análisis, son las canciones las que soportan el verdadero contenido dramático, las que nos revelan cuál es la verdadera narración y cuáles son las auténticas emociones y motivaciones de los personajes.

En este sentido, la primera película de los Marx se inscribe en una tradición cultural proveniente de los tiempos de los *minstrel shows* y del *vaudeville*. Así, la mayoría de los elementos expresivos utilizados por los Marx pueden ser explicados desde esta óptica, pero resultan desconcertantes e incomprensibles si ignoramos esta tradición. De esta forma, resulta imprescindible conocer este aspecto para llegar a comprender el verdadero significado expresivo de la película. En cualquier caso, la relación de los Marx con la tradición *minstrel* no se limitará a su trabajo con Irving Berlin, sino que, como comprobaremos en los siguientes análisis, permanecerá vigente a lo largo de todo su cine. Y en esta tradición, como ya hemos explicado, la música desempeñará una función determinante a nivel expresivo y estructural.

10.- De los *minstrel shows* a *The Cocoanuts*

En el análisis musical de esta primera película de los hermanos Marx hemos podido comprobar cómo los elementos musicales no se utilizan de una forma aleatoria, sino que forman parte de una compleja red de significados construida a partir de un sustrato cultural tejido durante la etapa de los espectáculos de variedades. Así, *The Cocoanuts* puede ser apreciada como una sucesión de números independientes entre sí, estructurados según los criterios de un programa de *vaudeville*, en los que están presentes los estereotipos raciales pero también las estructuras provenientes de los *minstrel shows*. Sin embargo, la presencia de un argumento narrativo que cohesiona esos números permite considerar a esta película, además, como una comedia musical escrita según las tendencias propias de la época. Por otra parte, a pesar de que los números musicales interrumpen, aparentemente, este discurso dramático, lo cierto es que es la música la que soporta el verdadero contenido expresivo de la narración. En este sentido, la música no sólo nos permite establecer las diferencias entre las clases sociales, sino que también provoca una empatía hacia ciertos personajes

que mantienen un comportamiento íntegro, o permite a los Marx conspirar contra el poder establecido. Además, los números paródicos o *burlesques* ridiculizan obras pertenecientes a la tradición culta (según una práctica habitual en los *minstrel* pero también en el *vaudeville*), convirtiéndolas, de este modo, en una parte de la cultura popular. Pero estas parodias cumplen igualmente una clara función estructural por cuanto mantienen unos nexos comunes que permiten el desarrollo de una línea argumental, en cierta medida onírica, paralela a las acciones de los personajes.

Por otra parte, al igual que habíamos estudiado en los espectáculos referidos en los capítulos anteriores, las canciones populares se nos muestran como la representación sonora de un ideario colectivo. Todo gira en torno a ellas: desde la representación de los estamentos sociales hasta la atracción por los ritmos *ragtime*, o los bailes coreografiados a partir de su versión instrumental.

Pero el aspecto más decisivo a nivel musical es la pervivencia de elementos provenientes de la tradición *minstrel*. Los Marx no sólo conservan los recurrentes estereotipos raciales, aunque con la intención de ser aceptados como norteamericanos de pleno derecho, sino que, además, estructuran algunos de sus números siguiendo la tradicional disposición en tres actos de los *minstrel shows*. De esta forma, la tradición *minstrel* se revela como un aglutinante del sustrato cultural proveniente de la cultura común característica de los años centrales del siglo XIX. Y, en este mismo sentido, Irving Berlin supo encontrar una forma de renovar esa tradición, incorporando elementos dramáticos provenientes de la tradición europea para construir un contrapunto expresivo que también podemos encontrar en esta primera película de los hermanos Marx.

En definitiva, el análisis musical de *The Cocoanuts* nos ha permitido constatar que la música utilizada por los Marx no funciona como un ente autónomo al desarrollo dramático de la película, sino que interactúa constantemente con ella, precisando el significado expresivo de cada secuencia. En este sentido, es necesario analizar estas músicas considerándolas como un elemento más de la puesta en escena, e investigando su procedencia, tanto a nivel expresivo como estructural y significativo, en función de los espectáculos *minstrel* y del *vaudeville*. Y es, precisamente esto, lo que nos disponemos a realizar con sus siguientes películas.

VI.- *Animal Crackers*, 1930

1.- Introducción. Un crack no sólo bursátil

Un año después del estreno teatral de *Animal Crackers*, la tercera comedia musical puesta en escena por los Marx tras *I'll Say She Is* y *The Cocoanuts*, la bolsa norteamericana se derrumbó, propiciando el fin de una forma de entretenimiento cuyos orígenes se remontaban a los años centrales del siglo XIX. Mientras los Marx representaban *Animal Crackers* día tras día, en el 44th Street Theatre, la economía norteamericana experimentó un crecimiento desorbitado que enriqueció a todos los inversores hasta que, en la última semana de octubre 1929, todo se vino abajo, cerrando abruptamente una década de desenfreno y de derroche ilimitado, y provocando unas secuelas que producirían unas profundas transformaciones socioeconómicas y artísticas.

Como ya hemos desarrollado anteriormente, el crack bursátil llevaría a la quiebra a los grandes teatros de *vaudeville*, incapaces de rentabilizar sus gigantescas inversiones y de mantener unos programas cuyas entradas resultaban inaccesibles para la mayoría de los ciudadanos. En este contexto, el cine sonoro experimentaría un ascenso meteórico, convirtiéndose, en muy poco tiempo, en el medio por excelencia de entretenimiento de masas.

En este contexto, *Animal Crackers* sería la última película que los Marx filmasen a partir de una comedia musical previa estrenada por ellos mismos en los escenarios de Broadway. Aunque resultan evidentes ciertos paralelismos con su primera película, lo cierto es que podemos encontrar algunos cambios sustanciales a nivel musical y expresivo que darán comienzo a una nueva etapa en su carrera profesional. Veamos cuáles fueron las motivaciones artísticas, así como las características musicales de esta película.

2.- La versión teatral de *Animal Crackers*

Aunque ya habíamos comentado esta obra cuando estudiábamos la evolución de la comedia musical norteamericana, nos gustaría recordar algunos datos significativos. Mientras que el libreto original fue escrito por George Kaufman y Morrie Ryskind, los mismos autores de *The Cocoanuts*, la partitura musical corrió a cargo de Bert Kalmar y Harry Ruby, quienes reemplazaron, de esta forma, a

Irving Berlin. La dirección corrió a cargo de Oscar Eagle mientras que las coreografías fueron planificadas por Russell E. Markert¹.

La obra teatral se había estrenado el 23 de octubre de 1928 en el 44th Street Theatre y, pocas semanas después, los Marx compaginaron las representaciones diarias de esta obra con la filmación durante las mañanas de *The Cocoanuts* en los estudios Astoria². Esta coincidencia provocó, como mostraremos en breve, el intercambio no tan accidental de algunos gags o diálogos entre ambos trabajos.

Animal Crackers se representó en ciento setenta y una ocasiones, antes de salir de gira por los circuitos teatrales habituales³. Y en cada una de esas representaciones los Marx intentaban mejorar sus gags, incorporando referencias a la actualidad más reciente o a las condiciones propias de cada teatro⁴. Por ejemplo, Glenn Mitchell afirma que, tras perder todo su dinero en el crack de la bolsa, Groucho no pudo evitar referirse a la volatilidad del dinero durante las representaciones de esos días⁵. Una de estas referencias se mantendría en la versión fílmica, cuando en uno de sus enigmáticas intervenciones verbales Groucho exclama "Steel ciento ochenta y seis, Anaconda setenta y cuatro, American Can ciento veintiocho (...)", haciendo referencia al mundo bursátil. De hecho, Anaconda Cooper era un fondo de inversión creado por el National City Bank cuyas acciones comenzaron a cotizar con un valor de cuarenta dólares que se triplicó en apenas tres meses, llegando hasta los ciento veintiocho, para alcanzar los ciento cincuenta dólares pocos días antes del crack de 1929. Tres años después, en 1932, una acción de Anaconda Cooper se pagaba tan solo a cuatro dólares. Sin embargo, antes del crack bursátil Anaconda estaba considerada como una apuesta segura y representaba uno de los referentes más visibles de la burbuja financiera⁶.

Según Matthew Coniam, Groucho estaba tan abatido por haber perdido todo su dinero que se negó a salir al escenario durante una de las representaciones. Esa

¹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 13.

² BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3^a Ed.). Págs. 494-495.

³ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 16. Otros autores hablan de 191 representaciones: URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm> [Último acceso: 08/06/2012].

⁴ GOLDSTEIN, Malcom: *George S. Kaufman. His Life, His Theater*. Oxford University Press, 1979. Pág. 160.

⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 16.

⁶ MOORE, Lucy: *Anything Goes: A Biography of the Roaring Twenties*. Citado en: URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 08/06/2012].

noche sólo cambió de opinión después de que Harry Ruby le amenazase con representar su papel. A partir de esas fechas, y debido a esta pérdida económica, Groucho nunca más pudo volver a conciliar el sueño por las noches⁷.

Los autores musicales de *Animal Crackers*, Bert Kalmar (1884-1947) y Harry Ruby (1895-1959), se habían formado trabajando para los espectáculos de *vaudeville*. Ruby, además, había comenzado su carrera graduándose en la escuela de Gus Edwards, por la que también había pasado Groucho Marx, para poco después, a finales de los años 10, convertirse en el asistente de Irving Berlin con quien crearía el show *Yip, Yip Yaphank*. A partir de los años 20, Ruby formaría un tándem artístico con Bert Kalmar y su primera colaboración sería, precisamente, la obra que nos ocupa⁸.

Kalmar y Ruby, que también trabajarían para los Marx en *Duck Soup* (1933), escribieron un buen número de canciones para *Animal Crackers*: *Watching the Clouds Roll By*, *Waiting*, *Who's Been List'ning To My Heart*, *Long Island Low Down*, *Hooray For Captain Spaulding* y *The Musketeers*, pero no todas ellas llegarían a la versión cinematográfica de la obra, tal y como vamos a estudiar a continuación.

2.1.- Sinopsis

Animal Crackers está construida a partir de un argumento narrativo bastante bien definido: el robo de un cuadro valorado en cien mil dólares. Esta obra pictórica era propiedad de un marchante de arte llamado Roscoe W. Chandler que ha sido invitado por la acaudalada señora Rittenhouse, interpretada por Margaret Dumont. Sin embargo, la presencia de hasta cuatro copias diferentes de la pintura confiere a la historia un cariz cómico, propio de la comedia de enredo, que será potenciado por las absurdas situaciones provocadas por los hermanos Marx, interpretando a sus personajes arquetípicos. Así, Groucho es presentado como el capitán Jeffrey T. Spaulding, un explorador que regresa de una expedición africana, mientras que Chico y Harpo interpretan los papeles del *Signor Emanuel Ravelli* y de *El profesor*, respectivamente.

⁷ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 08/06/2012].

⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Págs. 250-251. "Harry Ruby." *The Composers of Early American Popular Music*. The Parlor Songs Academy. URL: <http://www.parlorsongs.com/bios/composerbios.php#hruby> [Último acceso: 08/06/2012].

Al igual que en *The Cocoanuts*, la narración dramática se focaliza en el robo de un objeto de gran valor, perteneciente a un adinerada viuda interpretada en ambas ocasiones por Mrs. Dumont. Si en *The Cocoanuts* se trataba de un collar, ahora el objeto sustraído es un cuadro, titulado “*After the Hunt*”, pintado por un artista francés conocido como Beaugard. Curiosamente, ambos objetos están tasados en el mismo valor: cien mil dólares. La elección de este tipo de argumento para incorporar los habituales gags de los Marx no es casual. Un robo supone una alteración del orden social que revela un conflicto clasista inherente al desigual reparto de la riqueza. En las dos historias el robo desencadena una serie de situaciones en las cuales la mayoría de los personajes acaban desvelando un pasado oculto y las tretas que han utilizado para ascender social y económicamente.

A pesar de esta coincidencia, las circunstancias que envuelven al robo en cada una de las dos obras son bastante diferentes. En *The Cocoanuts*, el ladrón era un embaucador, una persona que pretendía aparentar una clase social muy superior a la suya y necesitaba el dinero para cubrir una antigua deuda de juego. Sin embargo, en *Animal Crackers* el robo no parece tener ninguna finalidad económica, sino que responde a un doble juego de apariencias de forma paralela a la actuación de los personajes de la trama: sólo uno de los cuadros es auténtico, pero una de las copias está tan lograda que puede aparentar lo que no es.

Por otra parte, existe una diferencia sustancial entre los objetos sustraídos en ambas películas. Mientras que en *The Cocoanuts* un collar representaba la riqueza de la viuda, en *Animal Crackers* es una pintura, un objeto artístico, la que simboliza el poder económico. Es decir, los Marx incorporan el arte europeo al conflicto de clases generado por las diferencias económicas. En este sentido, John Parker, el novio de la hija de Mrs. Rittenhouse, aspira a progresar socialmente imitando a la perfección el cuadro pintado por Beaugard, de manera equivalente a como Roscoe W. Chandler, un antiguo vendedor ambulante de pescado, se convierte en un afamado y respetable experto en arte. De la misma forma, la música culta europea, llegada desde el viejo continente, representará un papel determinante en el juego de las apariencias sociales, tal y como desvelaremos cuando analicemos la velada musical ofrecida por Mrs. Rittenhouse a sus invitados.

3.- La versión filmica de *Animal Crackers*

La versión cinematográfica de *Animal Crackers* comenzó a filmarse en los estudios Astoria de Nueva York en la primavera de 1930, cuando los Marx habían concluido la gira teatral que les había llevado con esta obra hasta Cleveland, Ohio. La *première* de la obra tuvo lugar el 29 de agosto de ese mismo año, mientras que el estreno comercial se presentó una semana después, el 6 de septiembre⁹.

Los principales retos que tuvo que superar la adaptación cinematográfica de la obra fueron dos: en primer lugar, reducir su extensa duración hasta los noventa minutos habituales en el ámbito fílmico y, en segundo lugar, dar prioridad a la narración dramática sobre los números musicales. Para ello no sólo se suprimieron la mayoría de las canciones, sino que, además, se simplificó considerablemente el argumento, eliminando incluso escenas y protagonistas secundarios cuya función recayó en los artistas principales. En este sentido, algunos de los personajes que no sobrevivieron a la versión teatral fueron los de Monsieur Doucet, el dueño original del cuadro de Beaugard, y los periodistas Wally Winston y Mary Stewart, cuyas actuaciones fueron integradas en los personajes de Arabella Rittenhouse y John Parker¹⁰.

En la versión teatral, Arabella estaba interesada sentimentalmente por el reportero Wally Winston, mientras que en la película su amado es John, quien a su vez había estado enamorado de la periodista Mary Stewart en la primera versión de la obra. Resulta significativo que en ambos casos Arabella se sienta atraída por alguien muy inferior a su condición social que es rechazado, precisamente por ese motivo, como pretendiente por su madre. Como vemos, las referencias paródicas a los matrimonios clasistas propios de la época victoriana y de las operetas de Gilbert y Sullivan continúan en *Animal Crackers*, de la misma forma que las habíamos encontrado en *The Cocoanuts*.

En este sentido, el personaje de Arabella resulta determinante para concretar esta referencia. Tal vez por eso, como Mitchell indica, en la versión fílmica se le dio un mayor peso dramático, dejando de ser la niña consentida e inmadura de la versión teatral para convertirse en una joven irreverente que sabe lo que quiere y lo defiende con determinación. Este proceso es muy similar a la transformación que experimentaba Polly Potter en *The Cocoanuts* cuando, a mitad de la película, abandonaba su mojigatería social, dejándose llevar por un baile desenfrenado, por los alegres ritmos sincopados propios de las clases bajas, para

⁹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 17.

¹⁰ *Ídem*. Pág. 14.

poder así desinhibirse sexualmente¹¹. De esta forma, encontramos una primera y significativa diferencia entre el contenido dramático de las dos películas: en *The Cocoanuts* es la música la que propicia ese cambio de actitud, mientras que en *Animal Crackers*, por el contrario, este cambio se produce a través del contenido narrativo. Es decir, Arabella ya no muestra su personalidad a través de la música, sino que lo hace a partir de sus intervenciones dialogadas.

Pero *Animal Crackers* no sólo ridiculizaba los matrimonios clasistas, sino que también criticaba duramente a la alta sociedad de Long Island, su esnobismo artístico y su comportamiento social un tanto despótico. Por ejemplo, cuando Arabella Rittenhouse presenta a su novio, John Parker, a Mrs. Whitehead ésta le pregunta si es de la familia de los Parkers de Massachusets o si, por el contrario, pertenece a los Parkers de Southern. Arabella, imperturbable, le responde irónicamente que no, que John es de la familia de los Central Parkers y también de los *Benches* ("bancos") y de los *Trees* (árboles). De esta forma, Arabella se distancia de las normas clasistas referidas a los matrimonios. Pero el juego va mucho más lejos: John le pregunta si de verdad le quiere y Arabella le contesta que se case con ella y lo descubrirá. Así, no sólo es la mujer la que propone matrimonio, sino que además sus palabras contienen una velada carga de sexualidad latente. A pesar de todo, Parker no acepta la proposición porque apenas si gana dinero vendiendo los cuadros que pinta, aunque a la joven no parece importarle demasiado este hecho. Resignado, el joven artista asume que tendrá que dejar el arte para encontrar un trabajo con el que pagar los caprichos de su prometida. Finalmente, Parker recuerda que un primo suyo había conseguido ganar la importante suma de cincuenta mil dólares en la bolsa durante el año anterior y ella le responde que no quiere casarse con su primo. De esta forma, en apenas unas líneas de diálogo, George Kaufman consigue retratar y ridiculizar a la perfección a la alta sociedad de finales de los años 20 y su peculiar actitud hacia la vida, el dinero y el arte.

En este sentido, resulta sorprendente que sólo un impostor como Roscoe W. Chandler sea capaz de distinguir entre el cuadro original y las copias del mismo, mientras que Mrs. Rittenhouse parece admirar a ambas obras por igual, incapaz de advertir las diferencias. Además, Hives, un exconvicto que trabaja como mayordomo para la adinerada viuda, impone su rango laboral y desprecia por igual tanto a sus sirvientes como a los distinguidos invitados. Finalmente, la obra revela las numerosas infidelidades conyugales de los 'distinguidos' asistentes, aunque en la versión cinematográfica este aspecto pasa bastante desapercibido.

¹¹ *Ibidem*.

Por otra parte, la supresión de algunos números, así como la reubicación de otros, nos confirma el carácter modular de la obra. Aunque la narración es lineal, sobre ella se superponen numerosos gags, y algunos números musicales, que podrían ser ordenados de diversas formas sin que la estructura general se resintiese demasiado. De esta forma, podemos afirmar que *Animal Crackers*, al igual que sucedía con *The Cocoanuts*, está conformada por la sucesión de números cómicos o musicales independientes entre sí, pero unidos por un argumento común, a la manera de los programas de *vaudeville*, convertidos en comedia musical¹². En este sentido, el programa de mano de la versión teatral de la obra nos muestra una clara división en dos actos, de tres escenas cada uno [Figura 1].

ACTO I
 Escena 1: La casa de Mrs. Rittenhouse en Long Island. Por la tarde.
 Escena 2: En la planta baja
 Escena 3: En el salón. La misma tarde

Intemedio

ACTO II
 Escena 1: El desayuno. La mañana siguiente
 Escena 2: En la planta baja
 Escena 3: En el jardín. Esa noche.¹³

[Figura 1]. Programa de la versión teatral de *Animal Crackers*¹⁴.

3.1.- Números musicales suprimidos

La simplificación del argumento de *Animal Crackers*, así como la supresión de la mayor parte de los números musicales, desdibujaron completamente a algunos personajes secundarios. Uno de ellos es del de Grace Carpenter, a quien da vida la actriz Kathryn Reece. Mientras que en la obra teatral Carpenter interpretaba la canción *Cool Off* y gozaba de una importancia decisiva en la resolución del argumento, en la película su personaje pasa completamente desapercibido.

Otras de las canciones suprimidas fueron *When Things Are Bright And Rosy*, un dueto cantado por Wiston y Arabella, así como dos temas interpretados por la periodista Mary Stewart junto con John Parker: *Who's Been Listening To My*

¹² Se pueden comprobar algunos de los números suprimidos en: MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 14.

¹³ "Animal Crackers" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=14 [Último acceso: 06/06/2012].

¹⁴ *Ídem*.

heart? y *Watching the Clouds Roll By*. Igualmente, el número conjunto *Go Places And Do Things* desapareció en la versión fílmica de la obra.

En sentido contrario, Kalmar y Ruby escribieron una nueva canción para la película, titulada *Why Am I So Romantic?*. Esta obra, pues, es el equivalente a la canción *When My Dreams Come True* que Irving Berlin había escrito para la película *The Cocoanuts* y que no aparecía en la versión teatral¹⁵. De esta forma, Kalmar y Ruby intentaban adaptarse a los nuevos gustos de los espectadores cinematográficos de la época (cada vez más alejados de los espectáculos *vaudeville*), así como a la forma de 'balada norteamericana' adoptada por el cine. Así, a pesar de estar escrita por autores diferentes, *Why Am I So Romantic?* comparte una estructura musical con *When My Dreams Come True*, tal y como veremos a continuación. Sin embargo, mientras que la canción de Berlin suponía un claro contraste expresivo y musical con el resto de músicas de *The Cocoanuts*, escritas en un estilo muy sincopado y con alusiones directas a los trepidantes bailes de los años 20, la nueva canción de Kalmar y Ruby sigue las mismas pautas del resto de canciones de la *Animal Crackers*, compuestas a la manera de una comedia musical sofisticada y elegante.

Por otra parte, Kaufman y Ryskind (con la complicidad de Victor Heerman, el director de la película) pretendían incluso eliminar las *specialities* musicales de Harpo y Chico para evitar, así, que la línea narrativa se viese entorpecida por las mismas. Pero la obstinación de los Marx así como el buen resultado que habían ofrecido estos números en la gira teatral previa, les convenció finalmente para mantenerlos en la película.¹⁶ Sin embargo, las verdaderas intenciones de Herrman no estaban motivadas por cuanto estos números alargaban la película, o por cuanto entorpecían la narración, sino que su intención de eliminarlos estaba más relacionada con la imposición de una estética narrativa realista, adoptada por el cine en la que ya no tendrán cabida las escenas desconectadas de esa realidad. Lo que está en juego, pues, no son las *specialities* de los Marx, sino una concepción del cine proveniente del teatro de variedades en la que los números se suceden de una forma vertiginosa y variada, y donde la cohesión argumental es algo completamente secundario, frente a la búsqueda de una expresión visual dinámica e 'inverosímil'.

Frente a esta concepción teatral, el cine sonoro realista acabará imponiendo con los años una estética narrativa en la cual ya no tendrán cabida estos números *vaudevillesques* por cuanto revelaban situaciones "irreales" que sólo podían ser

¹⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 17.

¹⁶ GOLDSTEIN, Malcom: *George S. Kaufman. His Life, His Theater*. Oxford University Press, 1979. Pág. 157.

percibidas como algo fuera de lo cotidiano. Así, esta confrontación es uno de los elementos clave para comprender la música de *Animal Crackers*, tal y como veremos a continuación.

Por último, aunque no menos importante, Heerman suprimió al completo el gran número final de la obra, el conocido como la *Escena Du Barry*, un número que se inscribía en la tradición paródica con la que finalizaban no sólo los espectáculos de los Marx, sino también los *minstrel shows*.

3.1.- La escena Du Barry

Al igual que *The Cocoanuts*, la versión teatral de *Animal Crackers* concluía con un gran número paródico independiente, ambientado en un baile de disfraces, con el que los Marx también realizarían una gira por los circuitos de *vaudeville*. Si en la primera obra, como ya hemos estudiado, la acción se inspiraba directamente en la ópera *Carmen* de Bizet y estaba situada en un patio gitano andaluz, en *Animal Crackers* la escena *burlesque* se ambientaba en la corte francesa de un imaginario *Louis LVII* y el tema elegido para la parodia era el personaje histórico de Madame Du Barry. En este sentido, la presencia de estos números *burlesque* nos obliga a pensar de nuevo en la clara influencia que los espectáculos *vaudeville* y *minstrel* tuvieron en la conformación de la comedia musical norteamericana.

La supresión de esta escena en la película nos ha impedido apreciar su verdadera dimensión artística. Aunque los motivos esgrimidos por Victor Herrman para no incluirla en la película parecen estar relacionados con su extensa duración¹⁷, creemos que su supresión se debió más bien, como acabamos de comentar, a su no adecuación a la estética realista a la que el cine aspiraba, en la cual no tenían cabida la mayor parte de los números procedentes del teatro de variedades.

La azarosa vida del personaje histórico Madame Du Barry superaba, incluso, todas las expectativas argumentales conocidas por los espectadores de las primeras décadas del siglo XX, y se inscribía, aunque de una forma indirecta, dentro de la corriente de los llamados musicales 'cenicienta', en los que una humilde joven conseguía triunfar gracias a unas oportunas casualidades. En esta ocasión, Jeanne Bécu, nacida a mediados del siglo XVIII en la región de Lorena, era la hija natural de una humilde costurera y de un padre desconocido que algunos autores, como Joan Haslip, identifican como Jean-Baptiste Gomard de Vaubernier. Gomard era un monje de origen aristocrático que vivía en el

¹⁷ UHLIN, Michael: "Marxology. *Animal Crackers*." *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

monasterio de Picpus y que más tarde se convertiría en un famoso predicador de la iglesia parisina de San Eustaquio, así como en el confesor de las adineradas ancianas pertenecientes a la nobleza¹⁸. Gracias a su padrastro, la joven Jeanne no sólo había obtenido una distinguida educación, sino que, además, había conseguido ascender socialmente, llegando a frecuentar los salones de la corte de Luis XV. De esta forma, Jeanne llegó a ser la amante de Jean Du Barry, aliado del cardenal Richelieu, quien a su vez la utilizaría para conspirar contra el duque Choiseul, convirtiéndola incluso en la amante del rey.

Una vez más, la temática elegida por los Marx no parece ajena a las situaciones dramáticas presentadas en *Animal Crackers*. Las peripecias de Jeanne Bécu para ascender socialmente son equivalentes a las realizadas por Roscoe W. Chandler quien, tras haber comenzado su trayectoria profesional como un vendedor de pescado ambulante, ha llegado a ser un reconocido experto en arte que mantiene una estrecha relación con Mrs. Rittenhouse, a quien intenta seducir para culminar su ascenso social.

Las intrigas palaciegas parecían ser muy del gusto del público norteamericano como lo demuestran los numerosos films que se produjeron en esos años utilizando en menor o mayor medida al personaje de Du Barry. Así, el 25 de diciembre de 1914 se había estrenado en Estados Unidos la película italiana *La du Barry*, dirigida por Edoardo Bencivenga. Tres años después, en 1917, J. Gordon Edwards presentó su película *Madame Du Barry*, protagonizada por Theda Bara. Poco después, en 1920, cuando los hermanos Marx ya habían regresado definitivamente a Nueva York tras diez años en Chicago, Ernst Lubitsch estrenó en esa ciudad su versión de *Madame Du Barry*, una película protagonizada por Pola Negri que había sido presentada un año antes en Alemania¹⁹. Du Barry era, pues un tema muy de moda en los circuitos teatrales y cinematográficos. En este sentido, era una obra susceptible de ser parodiada y tratada a lo *burlesque*. Además, la vida de Jeanne Du Barry era un excelente medio para mostrar los temas más recurrentes en los escenarios norteamericanos como la lucha de clases o las intrigas amorosas. Los hermanos Marx no dejaron pasar esta oportunidad.

La fiebre Du Barry proseguiría también en la siguiente década. En octubre de 1930, apenas un mes después del estreno de la versión fílmica de *Animal Crackers*, se estrenaría *Du Barry, Woman of Passion*, una película dirigida por Sam Taylor y con Norma Talmadge en el papel de Jeanne. Posteriormente, en 1934, vería la luz la versión dirigida por William Dieterle (*Madame Du Barry*) y

¹⁸ HASLIP, Joan: *Madame Du Barry. The Wages of Beauty*. Tauris Parke Paperbacks. Londres, 2008. Pág. 1.

¹⁹ "Du Barry" IMDB. URL: <http://www.imdb.com/find?q=du+barry&s=all> [Último acceso: 26/05/2012].

protagonizada por Dolores del Río, mientras que en 1937 se presentó el cortometraje *Du Barry Did All Right*, realizado por Joseph Henabery, trasladando la acción al Nueva York de los años 30. Por último, Roy del Ruth dirigiría una *extravaganza* musical basada en el personaje de Du Barry que fue estrenada en 1943, protagonizada por Gene Kelly y Red Skelton, en el papel de Louis XV, con Lucille Ball interpretando a Du Barry²⁰.

Los Marx, pues, habían utilizado como objeto de parodia en la versión teatral de *Animal Crackers* una temática muy famosa en su época. Sólo las obras más conocidas son susceptibles de ser parodiadas con éxito porque es necesario que el público conozca el referente que se está parodiando para así poder apreciarla convenientemente. En la escena *Du Barry* de los Marx, situada como final del segundo acto, Margaret Dumont interpretaba la reina de Francia, mientras que Mrs. Whitehead representaba el papel de Jeanne Du Barry. Groucho, por su parte, continuaba interpretando al capitán Spaulding pero disfrazado como el rey Louis LVII, quien intentaba por todos los medios seducir a la joven Jeanne. Al igual que sucedía en *The Cocoanuts*, los Marx consiguen disfrazar a sus personajes arquetípicos sin perder nunca su propia esencia, sin dejar de ser reconocibles. Para concluir el número, los cuatro hermanos aprovechaban la ambientación cortesana francesa para representar el número musical *The Musketeers*, disfrazados como mosqueteros²¹ [Figura 2].

La supresión completa de esta escena no sólo significó la pérdida de las conexiones artísticas y estilísticas más estrechas con los espectáculos de *vaudeville*, sino que también provocó que algunos personajes perdieran mucho peso en la película. Por ejemplo, la secuencia del film en la cual Groucho intenta seducir simultáneamente a Mrs. Rittenhouse y a Whitehead pierde gran parte de su encanto al estar ambientada en la elegante y puritana clase alta de Long Island, en lugar de estarlo en la promiscua corte del imaginario Louis LVII. Además, dado que la obra teatral concluía con la escena *Du Barry*, la película necesitó rehacer narrativamente su final para incluir un desenlace apropiado. De la misma forma, las *specialities* de Harpo y Chico tuvieron que reubicarse en otro momento de la película porque inicialmente pertenecían también a esta escena.

²⁰ *Ídem*.

²¹ Se puede consultar la letra completa de esta canción en: UHLIN, Michael: "Marxology. *Animal Crackers*." *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

[Figura 2]. Fotografías pertenecientes a dos escenas de la versión teatral de *Animal Crackers* suprimidas en la película²².



La corte de Louis LVII, con Margaret Dumont interpretando a la reina y Harpo sentado al arpa.



Los hermanos Marx disfrazados de mosqueteros

Michael Uhlin, por su parte, afirma que esta secuencia no era sino una adaptación del número de Napoleón y Josephine (conocido como *Napoleon's First Waterloo*) que originalmente había pertenecido a *I'll Say She Is*, y que los Marx ya habían reutilizado en otras ocasiones²³. Así, el personaje de Napoleón se convertiría en el rey Louis LVII, mientras que Josephine pasaría a ser Madame Du Barry.

Los Marx estaban tan convencidos de la infalibilidad de esta escena que tanto Groucho como los propios espectadores se mostraron contrariados al no haberla incluido en la versión teatral de *The Cocoanuts*²⁴. Tal vez para compensar esta ausencia, finalmente se introdujo en *Animal Crackers* una revisión del número, aunque ésta no llegaría a ser filmada en la versión cinematográfica. A pesar de ello, entre octubre de 1931 y enero de 1932 los Marx realizaron una gira teatral sólo con este número, de forma equivalente a la que habían hecho con la escena final de *The Cocoanuts* (*Spanish Knights*), titulándola, significativamente, *El regreso de Napoleón* (*Napoleon's Return*) o *La venganza de Napoleon*

²² UHLIN, Michael: "Marxology. Animal Crackers." *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

²³ *Ídem*.

²⁴ UHLIN, Michael: "Marxology. Napoleon First's Waterloo." URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napoleon.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

(*Napoleon's Revenge*)²⁵. En cualquier caso, a lo largo de su carrera profesional los Marx nunca olvidaron del todo este número. Según Uhlin, podemos encontrar algunas reminiscencias de él en posteriores películas de los Marx como *Horse Feathers* (1932) o *Duck Soup* (1933), tal y como veremos en su momento.

4.- El vaudeville en *Animal Crackers*

La presencia de elementos procedentes del mundo del *vaudeville* es notoria en *Animal Crackers*. Algunos autores, como Gardner defienden que las comedias musicales de los Marx reutilizaban el material cómico y musical que éstos habían desarrollado durante su etapa en los teatros de variedades, incorporado a los guiones de Kaufman y Ryskind, refinando de esta forma su crítica social con un toque satírico y mordaz²⁶. Pero los Marx no sólo se citaban a sí mismos, sino que también imitaban a ciertos números o artistas pertenecientes tanto a los circuitos de *vaudeville* como otros escenarios teatrales o musicales.

4.1.- Parodias

Chic Sale, *The Specialist*

Según Gardner, Groucho y Chico parodian una obra titulada *The Specialist* cuando intentan averiguar dónde puede estar el cuadro robado en *Animal Crackers* y deciden planificar la construcción de una casa, al lado de la mansión de Mrs. Rittenhouse, para así poder buscar el cuadro en ella. *The Specialist* era un número de *vaudeville* presentado por Chic Sale en 1929 que consistía en la construcción de un retrete en el exterior de una supuesta vivienda. La referencia a este número es indiscutible porque cuando Chico afirma que Groucho quiere instalar también una cabina telefónica, este le responde que en ese caso se pondrá "en contacto con Chic Sale"²⁷.

Por otra parte, como ya habíamos comentado al referirnos a los números de construcción presentados en los teatros de variedades, éstos tenían una gran aceptación entre el público. De hecho, la popularidad del número de Sale fue tal

²⁵ *Ídem.*

²⁶ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 174.

²⁷ CHICO: "You just want a telephone booth". GROUCHO: "In that case I'll get in touch with Chic Sale". HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 1.22.15".

que durante muchos años se denominó eufemísticamente como "Chic Sale" a este tipo de retretes²⁸.

Strange Interlude

Pero la parodia más representativa que podemos encontrar en *Animal Crackers* es la referida a una obra teatral de Eugene O'Neill, estrenada en 1928, un año antes de la película que nos ocupa, titulada *Strange Interlude*. Así, Groucho realiza una alusión muy directa a esta obra cuando afirma: "Perdóneme mientras tengo un 'extraño interludio'"²⁹. O'Neill formaba parte de una generación de dramaturgos que pretendía renovar el estilo teatral mediante la utilización del soliloquio shakesperiano, de la misma forma que ya lo habían hecho otros autores como August Strindberg o James Joyce. Este soliloquio, o monólogo interior, se utilizaba a modo de introspección con la finalidad de profundizar en las motivaciones psicológicas de los personajes³⁰. Sin embargo, Groucho utiliza el soliloquio de una forma paródica cuando intenta seducir simultáneamente a Mrs. Rittenhouse y Mrs. Whitehead, proponiéndoles a ambas matrimonio. Es más, Groucho afirma que si él fuera Eugene O'Neill podría decirles lo que piensa de ellas realmente. De esta forma, Groucho está revelando la falsedad o los convencionalismos propios de las obras teatrales pretendidamente realistas. Con sus monólogos interiores no pretende mostrar las supuestas motivaciones que le han llevado a cortejar a ambas damas, sino que los utiliza para revelarnos la falsedad de las convenciones sociales y del comportamiento humano. Y lo hace de una forma mordaz y brutalmente honesta. Así, no sólo satiriza la técnica adoptada por O'Neill, sino que, además, critica abiertamente la supuesta narración realista a la que aspiraba el cine. Para revelar lo artificial del método empleado por el dramaturgo, Groucho utiliza dos palabras a modo de contraseña cada vez que cambia al registro del soliloquio: "*whim wham*". Además, modifica el timbre de su voz y su forma de hablar para resaltar, más si cabe, este registro supuestamente interior.

²⁸ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> "Animal Crackers. Did You Know?" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020640/trivia> [Último acceso: 09/06/2012].

²⁹ "Pardon me while I have a 'strange interlude'..." HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.21.20".

³⁰ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 154.

En cualquier caso, la referencia a *Strange Interlude* nos revela que los Marx estaban reorientando el objeto de sus parodias. No sólo el contenido musical estaba pasando a un segundo plano en beneficio de lo verbal, sino que, además, sus burlas comenzaban a centrarse en obras que no pertenecían a la tradición popular, tal y como habían hecho hasta ese momento. Creemos que esta reflexión es mucho más importante de lo que en principio pueda parecer. El *burlesque* de obras pertenecientes a la tradición popular reflejaba una convivencia de escenarios y estilos proveniente de la cultura común, propia de mitad del siglo XIX³¹, pero cuando Groucho ridiculiza la obra de O'Neill está reconociendo, indirectamente, que existe un teatro intelectual, propio de la clase alta, cuyo contenido no refleja las preocupaciones propias de la clase popular, ni sus modos de representación. A partir de ese momento, los Marx centrarán sus parodias en la ridiculización de la clase alta como un primer paso para iniciar una reconquista de una tradición cultural que les estaba siendo arrebatada por el teatro y el cine realistas, así como por la élite económica.

Esta sátira de lo intelectual resulta muy evidente cuando en esta misma escena Groucho se refiere al Teatro Guild: "Eres muy afortunada de que esta obra no se esté representando en el Teatro Guild"³². De hecho, esta sala, sede de la sociedad teatral neoyorquina desde 1919, estaba considerada como el símbolo de un tipo de teatro marcadamente intelectual. Fue, precisamente, en este teatro, donde se había estrenado *Strange Interlude*³³. En cualquier caso, las referencias a Eugene O'Neill no se limitarán a *Animal Crackers*, sino que volveremos a encontrarlas en algunas de sus siguientes películas, como comentaremos oportunamente.

Abie's Irish Rose

En los últimos minutos de *Animal Crackers*, Groucho realiza una pregunta un tanto enigmática: "¿No has visto nunca un *habeas corpus*?" a la que Chico responde con un juego de palabras: "No, pero he visto 'Habeas' Irish Rose"³⁴. Según Matthew Coniam, Groucho se refiere a la obra *Abie's Irish Rose*, una comedia de Broadway de gran éxito, estrenada el 23 de mayo de 1922, que mostraba los problemas de un matrimonio, formado por una chica católica y un

³¹ Ídem. Pág. 163.

³² "You're very fortunate the Theatre Guild isn't putting this on". HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.21.24".

³³ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 09/06/2012].

³⁴ "Didn't you ever see a habeas corpus?" "No, but I see Habeas Irish Rose".

judío, con sus respectivas familias³⁵. La obra fue llevada a la gran pantalla por Victor Fleming, siendo presentada en 1928, el mismo año del estreno de la versión teatral de *Animal Crackers*³⁶.

Coniam defiende que el crítico teatral Robert Benchley desprestigió la obra, afirmando que era la peor de todas las estrenadas en la ciudad. Sin embargo, con el paso del tiempo *Abie's Irish Rose* se acabó convirtiendo en uno de los mayores éxitos de toda la historia de Broadway, llegando hasta las dos mil trescientas veintisiete representaciones durante los cinco años que se mantuvo en cartel³⁷. A pesar de estos apabullantes datos, Benchley intentó por todos los medios mantener su criterio, llegando incluso a pedir la colaboración de sus lectores para justificar sus impresiones. La obstinación de Benchley acabó convirtiéndose en un juego para muchos lectores, e incluso el propio Harpo Marx contribuyó a la diatriba con una frase tan ingeniosa como irrelevante: "No hay nada peor que un mal frío"³⁸. De esta forma, *Abie's Irish Rose* se convirtió en un buen ejemplo, en una evidencia, de la incapacidad de algunos críticos para reconocer las cualidades artísticas de ciertas obras muy apreciadas por el público. Así, Chico con su respuesta parece que quiere afirmar que los hechos demuestran la realidad mejor que cualquier otro razonamiento.

El argumento de *Abie's Irish Rose*, así como otras referencias que comentaremos en breve, nos muestra que el conflicto étnico o racial seguía muy presente en esta segunda película de los Marx. Mientras que en los viejos espectáculos *minstrel* y *vaudeville* los tópicos étnicos eran simplemente una forma de entretenimiento, con el auge del cine a comienzos de los años 30, por el contrario, algunas referencias étnicas comenzaron a verse como políticamente incorrectas. Además, el antisemitismo imperante en la vieja Europa motivó que ciertas bromas resultasen totalmente inapropiadas. Así, cuando Chico y Harpo en *Animal Crackers* desenmascaran al, supuestamente, experto en arte Roscoe W. Chandler, descubren que, en realidad, es un antiguo vendedor ambulante de pescado. Sin embargo, en la versión original de la obra, representada todavía en los años 20, Chandler era un antiguo Rabbi Cantor judío procedente de Checoslovaquia. De

³⁵ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 04/06/2012]. GEHRING, Wes D. *Groucho and W. C. Fields: Huckster Comedians*. University Press of Mississippi, 1994. Págs. 160-161.

³⁶ "Abie's Irish Rose." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0018613/> [Último acceso: 09/06/2012].

³⁷ *Ídem*.

³⁸ "No worse than a bad cold". CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 09/06/2012].

esta forma, el Rabbi cantor checoslovaco se convirtió en un anónimo vendedor de pescado para evitar, así, la connotación racial. A pesar de todo, los judíos seguían sufriendo un cierto desprecio entre la clase blanca dominante. Precisamente, el personaje de Chandler estaba inspirado en Otto Kahn, un experto en arte que renegaba de sus orígenes judíos para no ser discriminado entre sus colegas de profesión³⁹. En este mismo sentido, Musser defiende que sólo los judíos pueden apreciar este tipo de humor, mientras que para los no iniciados *Animal Crackers* sólo es una comedia anárquica y surrealista⁴⁰. De una u otra forma, las referencias étnicas siguen estando presentes en *Animal Crackers*.

The Beggar's Opera

Pero las referencias satíricas no se limitan a *Abie's Irish Rose* y a *Strange Interlude*. En la misma escena en la que intenta seducir, simultáneamente, a Mrs. Rittenhouse y a Mrs. Whitehead, Groucho pronuncia la siguiente frase: "How happy I could be with either of these two if both of them just went away". Según Coniam, se trata de una referencia directa a la obra de John Gay *The Beggar's Opera*, cuyo texto original sería: "How happy could I be with either, Were t'other dear charmer away!"⁴¹.

La ópera del mendigo, estrenada en Londres el 29 de enero de 1728, está considerada como el mayor exponente de la llamada *Ballad Opera*, una ópera satírica construida a partir de baladas o de melodías populares preexistentes, o incluso a partir de arias operísticas, alternadas con partes dialogadas. La letra original de estas piezas era sustituida por otra de nueva creación que satirizaba y ridiculizaba tanto a los políticos contemporáneos como a las convenciones operísticas. Pero estas nuevas baladas no se presentaban como números de variedades independientes entre sí, sino que se integraban dentro de una estructura dramática⁴². De hecho, se trata de un procedimiento muy habitual en

³⁹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 15.

⁴⁰ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 313.

⁴¹ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 17/05/2012].

⁴² "Beggars' Opera, The." *The Oxford Dictionary of Music*, 2ª ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1036> [Último acceso: 17/05/2012]. PRICE, Curtis y HUME, Robert D.: "Ballad opera." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

el cine de los hermanos Marx. Así, podemos considerar como un ejemplo de Ballad Opera a la parodia de *Carmen* que los Marx habían realizado en *The Cocoanuts*, reemplazando el texto original y construyendo una nueva narración en torno a los números de la ópera utilizados.

Con el paso de los años, la obra de John Gay fue objeto de numerosas adaptaciones. Una de ellas había sido presentada en Nueva York durante la primavera de 1928 en el 48th Street Theatre, unos meses antes de que los Marx estrenasen *Animal Crackers*. Una sala que se encontraba sólo a cuatro calles de distancia del Teatro de la calle 44 en el que los Marx representaban su obra. Con la referencia *The Beggar's Opera* los Marx no sólo reaccionan a su realidad artística y social más inmediata sino que tal vez, reconocen su deuda artística y moral con esta obra.

4.2.- Una reivindicativa partida de cartas

En cualquier caso, las referencias al mundo del *vaudeville* que podemos encontrar en *Animal Crackers* no se limitan a las parodias de otras obras, sino que también es posible hallar números cómicos con una marcada estética *vaudeville*. Así, Gardner afirma que Victor Heerman dirigió la escena de la partida de cartas entre Chico, Harpo, Rittenhouse y Whitehead como si fuese un número satírico de *vaudeville* con el típico fundido a negro final, conocido como *blackout*⁴³.

Gardner defiende que las partidas de cartas, eran un número habitual en los programas de *vaudeville* y en ellas se solían abordar temas políticos considerados como 'peligrosos' en determinados círculos sociales⁴⁴. Según Gardner, Heerman quería mostrar que el *bridge* era un juego que involucraba a todas las clases sociales norteamericanas, intentando, en cierto sentido, igualarlas. Sin embargo, los Marx dinamitaron sus pretensiones convirtiendo la partida en un número surrealista donde en lugar del gag cómico con ciertas alusiones políticas, encontramos una clara reivindicación social. Nada más comenzar, Chico revienta cualquier convención social cuando pregunta si prefieren jugar de una forma 'honesta' o no. La pregunta resulta tan impertinente como desacertada: no sólo

URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008384> [Último acceso: 17/05/2012].

⁴³ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 145.

⁴⁴ "Blackout." Webster-Merriam: "turning off of the stage lighting to separate scenes in a play or end a play or skit; also : a skit that ends with a blackout" "Blackout" Merriam-Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/blackout> [Último acceso: 17/05/2012].

no está bien visto hacer trampas entre jugadores de la alta sociedad, sino que tampoco tendría ningún sentido pactar que se pueda hacer trampas. De esta forma, los Marx pretenden demostrar que, a pesar de que las partidas de cartas puedan integrar a las diferentes clases sociales, en realidad existe una fractura insalvable entre quien juega como entretenimiento y quien lo hace para intentar ganarse la vida. De esta forma, el juego que desarrollan los Marx no respeta ninguna norma elemental de comportamiento y está repleto de trampas que aparentemente resultan invisibles para Rittenhouse y Whitehead, quienes no están acostumbradas a las mismas porque no son propias de su condición social. Un claro ejemplo de este comportamiento es cuando Harpo saca un as tras otro, sin levantar la más mínima sospecha entre sus anfitrionas. Finalmente, la escena concluye cuando Whitehead se da cuenta de que le han robado sus zapatos y se muestra descalza y muy enfadada. Cuando la cámara abre el plano, vemos que es Harpo quien lleva puestos los zapatos de tacón de Whitehead, llegando incluso a caminar con ellos como muestra de su triunfo.

Aunque aparentemente el propósito de esta escena es la mera diversión cómica, lo cierto es que contiene una reivindicación de la 'irrealidad' fantasiosa propia de los números de *vaudeville*. Mientras que la presencia de numerosos ases se puede justificar de una forma "realista", a partir de una baraja preparada a tal efecto, no podemos encontrar ninguna explicación a cómo Harpo le robado los zapatos a Mrs. Whitehead sin que ésta se haya dado cuenta. Es decir, esta escena no resulta verídica, sino que contiene elementos más propios de un truco de magia que del discurso realista pretendido por el cine clásico norteamericano. En este sentido, los Marx cuestionan ese tipo de narración reivindicando la fascinante "irrealidad" de los números de variedades. No por casualidad, unos años antes Filippo Tommaso Marinetti, en su manifiesto futurista de 1913, había defendido la supremacía del espectáculo de variedades aludiendo, precisamente a su capacidad para subvertir lo real, destruyendo lo solemne, lo sagrado, lo serio y lo sublime⁴⁵.

4.3.- Una música no tan ausente

Sin embargo, y al contrario de lo que sucedía en *The Cocoanuts*, la música parece haber perdido su importancia en la representación "irreal" de estos números procedentes de los escenarios del *vaudeville*. En este sentido, las imposiciones narrativas de Heerman habían conseguido suprimir la mayor parte del contenido

⁴⁵ WILCOX, Dean: "Surrealistic Heroes: The Marx Brothers And the European Avant-Garde." En MILL, Joseph (Ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Págs. 44 y ss.

musical de la obra original. Por una u otra razón, la música no sólo está ausente durante toda la partida de cartas, sino también durante la mayor parte de la película, incluida la secuencia en la que Chico y Harpo intentan robar el Beaugard. No obstante, los Marx consiguen trasladar parte de la condición humorística de la música a un juego verbal equivalente. Nos gustaría recordar que, durante su etapa teatral, los hermanos Marx solían concluir sus actuaciones con una canción del tipo *Peasie-Weasie*, basada en los juegos o sustituciones de palabras que daban lugar a equívocos surrealistas. En *Animal Crackers* no encontramos ninguna canción de este tipo, pero cuando Chico y Harpo están robando el valioso cuadro y la luz se apaga súbitamente, comienza un hilarante juego de palabras en el más puro estilo *Peasie-Weasie*. Chico pide a su hermano una linterna y Harpo extrae de su abrigo una serie de objetos, sin ninguna conexión aparente entre sí, pero cuya pronunciación es muy similar en el idioma original: "light" (linterna), "flesh" (carne), "fish" (pescado), "flask" (botella) "flush" (escalera de color en el juego de cartas), "flit" (insecticida). El juego concluye cuando Chico recrimina a su hermano su incompetencia y nombra todos los objetos de una forma muy marcada que Harpo aprovecha como base rítmica para un breve contenido musical que interpreta con uno de esos objetos, la flauta. De esta forma, el juego de palabras parece volver, por un momento, a sus orígenes musicales hasta que Chico, rápidamente, silencia a su hermano para evitar que les descubran. Así, tal vez la petición de Chico pretende denunciar la censura musical a la que han sido sometidos por parte del medio de producción cinematográfico.

5.- Las músicas de *Animal Crackers*

Lo que primero llama la atención en *Animal Crackers* es la completa ausencia de números de baile. Mientras que en *The Cocoanuts* habíamos encontrado hasta cuatro coreografías distintas, en *Animal Crackers* no existe ninguna, aparte de unos pasos que Groucho ejecuta en los breves interludios instrumentales de su canción, titulada *Hooray for Captain Spaulding*.

Sin embargo, la presencia de números de baile en la versión original de la obra resulta incuestionable. Así, en los programas de mano de las representaciones de *Animal Crackers* en el 44th Street Theatre, podemos encontrar incluso el nombre de la compañía que los llevó a cabo: *The Sixteen Markert Dancers*⁴⁶. Por otra

⁴⁶ "Why a Duck? *Animal Crackers*" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/whyaduck/info/broadway/anim-43.htm> [Último acceso: 25/05/2012]. "Animal Crackers." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production-songs.php?ShowNo=1599&ProdNo=10753> [Último acceso: 25/05/2012].

parte, una reseña sobre la obra publicada en el *The New York Times* el día después del estreno señala que, a pesar de que las coreografías no eran demasiado originales, "dos o tres números se bailaban con ímpetu"⁴⁷.

Al igual que sucedía con las canciones, la supresión de las coreografías pretendía evitar la interrupción del desarrollo narrativo de la obra. Sin embargo, como ya habíamos visto en *The Cocomanuts*, las canciones y los bailes podían enriquecer el discurso dramático fílmico, aportando significaciones y referencias simbólicas muy difíciles de conseguir sólo con un texto hablado. Una vez más, encontramos una confrontación entre dos formas de entender la puesta en escena. Así, una representación teatral discontinua pero sorprendente, se opone a las aspiraciones narrativas realistas y lineales del cine.

En este sentido, en las siguientes páginas de este trabajo nos proponemos mostrar cómo esta película supuso un punto de inflexión en la trayectoria artística y musical de los hermanos Marx.

5-1.-Estilo musical

Otra diferencia muy importante entre *The Cocomanuts* y *Animal Crackers* reside en el propio estilo musical. Como ya hemos expuesto, Irving Berlin había escrito para la primera película de los Marx una música muy sincopada, con claras influencias de los ritmos *raggy* y de los alocados bailes de moda de los años 20. Sin embargo, Harry Ruby escribió para *Animal Crackers* una partitura que renunciaba al lenguaje sincopado y a los ritmos característicos de esos bailes, en beneficio de un lenguaje musical más estilizado y con algunos destellos de *swing* como veremos a continuación.

Harry Ruby había nacido el 27 de enero de 1895, con el nombre de Harold Rubinstein, en la ciudad de Nueva York. Ruby conocía perfectamente los entresijos del *vaudeville* porque había trabajado como pianista en algunos números de variedades. En 1918 comenzó su colaboración con el letrista Bert Kalmar, con quien formaría uno de los dúos más creativos de la comedia musical norteamericana. Además, antes de escribir la música para *Animal Crackers*,

⁴⁷ "Although the dance designs are seldom original, some of them display the costumes well, and two or three of them are danced with spirit. "Animal Crackers." *The New York Times*. Publicado el 24 de octubre de 1928. URL: [http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?_r=1&html_title=&tols_title=ANIMAL%20CRACKERS%20\(PLAY\)&pdate=19281024&byline=&id=1077011429138](http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?_r=1&html_title=&tols_title=ANIMAL%20CRACKERS%20(PLAY)&pdate=19281024&byline=&id=1077011429138) [Último acceso: 22/05/2012].

Kalmar y Ruby trabajaron para las revistas musicales de Florenz Ziegfeld: *The Ziegfeld Follies* (1920) y *The Greenwich Willage Follies* (1922)⁴⁸.

5.2.- Obertura. *When Am I So Romantic?*

Al igual que sucede en *The Cocoanuts*, la obertura de *Animal Crackers*, es decir, la música que suena mientras vemos los títulos de crédito, es una versión instrumental de la canción principal de la película. En este caso se trata de *Why Am I So Romantic?*, una pieza que había sido escrita, expresamente, para la versión fílmica y que, por lo tanto, no figuraba en la obra teatral. Algunas fuentes, como por ejemplo el disco compacto recopilatorio con músicas de las películas de los Marx publicado por Iris Music en 1994, confunden el título de esta pieza y la denominan como *Butler's Song* (la primera canción que suena en la película tras los títulos de crédito, también conocida como *You Must Do Your Best Tonight*)⁴⁹. Creemos que esta confusión es debida a que, en la película, ambas piezas se interpretan sin interrupción, dando la impresión de que se trata de una única obra en dos partes.

La música comienza con una introducción de cuatro compases, en la que predominan los instrumentos de viento metal, y en la que encontramos los elementos compositivos característicos de esta canción: un diseño cromático ascendente de tres notas y unos acordes a contratiempo apoyados por un *charles* o *hit-hat*. Seguidamente, nos presentan una línea melódica que progresa descendentemente en la que alternan los instrumentos de metal con una línea de saxofones, sobre unas notas largas en la cuerda. Esta sección da paso directamente al estribillo de la canción, estructurado en cuatro secciones (según la estructura de balada), que también se interpreta alternando las diferentes secciones instrumentales, y que cuenta con una peculiar subdivisión rítmica ternaria no escrita pero sí interpretada [Figura 3].

La primera sección está confiada a los metales, mientras que la segunda corre a cargo de un saxofón solista que ornamenta ligeramente la línea melódica. Las partes tercera y cuarta son una repetición de las dos primeras, con una pequeña modificación para realizar la cadencia final. Ambas están interpretadas de la misma forma que las anteriores, con la salvedad de que los grupos instrumentales

⁴⁸ KENRICK, John: "Harry Ruby." *Who's Who in Musicals*. Musicals 101. URL: <http://www.musicals101.com/who7c.htm#Ruby> [Último acceso: 22/05/2012].

⁴⁹ The Marx Brothers Sing & Play." CD. Amazon. URL: http://www.amazon.co.uk/Marx-Brothers-Songs-Their-Movies/dp/B005WUK47M/ref=sr_1_4?ie=UTF8&qid=1336827169&sr=8-4 [Último acceso: 22/05/2012].

se unen para tocar todos juntos los últimos compases que coinciden con el final de los títulos de crédito. Seguidamente, la orquesta realiza una breve transición, mientras el *cast* de los actores desaparece en un fundido a negro para, de esta forma, enlazar con el comienzo de la película.



[Figura 3]. Primera sección del estribillo de *Why Am I So Romantic?*⁵⁰

La narración arranca de una forma muy original presentándonos unos recortes de prensa que nos introducen en la acción: Mrs. Rittenhouse va a organizar una fiesta a la que está invitado el famoso explorador Jeffrey T. Spaulding y en la que, además, se va a presentar el famoso cuadro *After the Hunt* pintado por Beaugard. Mientras estamos leyendo estos titulares volvemos a escuchar, también de forma instrumental, el estribillo de *Why Am I So Romantic?* cuya primera estrofa está interpretada esta vez por la sección de cuerda con un piano realizando la base rítmica. Seguidamente, la segunda sección corre a cargo de una trompeta con sordina y de un trombón que toca los últimos cuatro compases. La tercera estrofa es presentada por un violín solista tocando en un estilo semi-improvisado con una línea melódica continua y elegante que recuerda a la música de Stéphane Grapelli. La trompeta comienza la última estrofa que, una vez más, concluye con un *tutti* mientras que en la pantalla se produce un fundido a negro que enlaza musicalmente, sin interrupción, con el primer número musical de la película, la canción *You Must Do Your Best Tonight*.

Aunque analizaremos con detalle *Why Am I So Romantic?* cuando hablemos de las canciones de esta película, queremos señalar la gran importancia que tienen los elementos musicales encontrados en esta obertura por cuanto, como hemos anticipado, representan un punto de inflexión en la trayectoria artística de los Marx. La presencia de tres grupos de instrumentos (metales, saxofones y cuerda), así como el carácter rítmico otorgado al piano y puntuado por el *charles*, o la alternancia de secciones solistas junto con la interpretación rítmica de carácter ternario, son propias de la música *swing* y de las agrupaciones instrumentales conocidas como *big bands*.

⁵⁰ Transcrito a partir de: "Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M [Último acceso: 22/05/2012].

Precisamente, el *swing* es un estilo musical surgido en Norteamérica a finales de los años 20 y que encontraría su máximo apogeo a lo largo de los años 30. Frente a la precisión rítmica sincopada del *ragtime*, el *swing* propone un movimiento rítmico más suave y mucho menos estricto, con intervenciones solistas que permiten un cierto grado de *rubato* sobre el pulso general. Por otra parte, las orquestas de *swing* aumentaron de tamaño con respecto a las agrupaciones jazzísticas al incorporar secciones de saxofones y al incrementar el número de los instrumentos de metal⁵¹.

De esta forma, la obertura de *Animal Crackers* responde a las últimas tendencias musicales de la época y se separa del resto de las canciones de la película por cuanto éstas proceden de la versión teatral, escrita unos años antes cuando el *swing* todavía no era más que una idea. Sin embargo, la comparación entre esta versión instrumental y la canción de la cual procede, interpretada en la parte central de la película por Arabella Rittenhouse y John Parker, nos revela grandes diferencias en el estilo musical. Mientras que la obertura está contagiada del espíritu *swing*, la pieza vocal, como estudiaremos en breve, conserva un estilo propio de la comedia musical muy similar al resto de las canciones de la película. Este hecho nos permite dudar de la autoría del arreglo instrumental, que no parece ser obra de Harry Ruby. De hecho, algunas fuentes señalan que en la película trabajó Max Reese, un compositor con una extensa trayectoria como orquestador musical y que figura en Internet Movie Data Base como el autor de la música incidental de *Animal Crackers*⁵². Aunque no hemos podido encontrar datos con los que corroborar esta hipótesis, el estilo *swing* parece muy alejado de la trayectoria musical de Ruby que hasta ese momento había discurrido en torno al *vaudeville* y a la comedia musical.

⁵¹ DEAN, Jeffrey y GAMMOND, Peter; "Swing". *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6582> [Último acceso: 22/05/2012].

⁵² "El conflicto de los Marx." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020640/soundtrack> Otras fuentes mencionan la presencia de otros tres compositores: Sheldon Brooks, Nat Bonx y Moe Jaffe, pero no hemos podido constatar esta información. "Animal Crackers." *Classic Movie Musicals*. URL: <http://www.classicmoviemusicals.com/filmsa.htm> [Último acceso: 22/05/2012].

5.3.- Canciones

You Must Do Your Best Tonight

Animal Crackers comienza con un número musical en el que Hives, el mayordomo de Mrs. Rittenhouse interpretado por Robert Greig, advierte a los criados cantando que esa noche esperan un huésped muy importante y que tienen que estar a la altura de las circunstancias y tratarlo como a un rey [Figura 4].



[Figura 4]. Hives advierte a los criados que esperan a un distinguido huésped.⁵³

You Must Do Your Best Tonight (Butler's Song) comienza con una introducción instrumental de ocho compases que suena mientras Hives reúne a todos los criados y caminan desde el fondo del escenario acercándose hasta conseguir un plano corto. Seguidamente escuchamos tres estrofas cantadas a solo por Hives que concluyen con una aclamación del conjunto de los sirvientes, predispuestos a seguir las instrucciones indicadas por el mayordomo.

La pieza se organiza a modo de estructura ternaria del tipo A A' B, desarrollándose cada una de las tres estrofas en grupos de ocho compases organizados a modo de antecedente-consecuente (en función de la rima del texto) presentados como (2+2) + (4). De esta forma, los cuatro primeros versos se distribuyen formalmente como un 'periodo' según la denominación propuesta por Clemens Kühn: (a-b)-(a'-b').⁵⁴ Para concluir esta primera estrofa, Hives presenta un nuevo material melódico de dos compases (c) que funciona como antecedente de la respuesta ofrecida por los criados (c'), con la que mantiene una rima asonante. La última estrofa (B) es diferente a las dos anteriores no sólo por

⁵³ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.02.04".

⁵⁴ KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*. Labor. Barcelona, 1992. Págs. 69-81.

introducir un nuevo diseño melódico, sino también por sus comienzos anacrúsicos y por contar sólo con seis compases.

Tras concluir la parte cantada los criados se dirigen hacia el *hall* mientras escuchamos de nuevo la introducción instrumental de *You Must Do Your Best Tonight* que ahora funciona a modo de conclusión. En el *hall*, Hives se encuentra con Mrs. Rittenhouse, quien hace su entrada en escena de una forma muy teatral, bajando unas escaleras, para dar paso al primer diálogo de la película.

El diálogo entre Hives y Rittenhouse nos aporta grandes novedades en el tratamiento audiovisual. En primer lugar, la cámara realiza un *travelling*, no sin ciertas dificultades, hacia la posición de los dos actores para encuadrarlos en un plano medio largo. Recordemos que en el primer cine sonoro las cámaras debían de estar encerradas en unas cabinas insonorizadas y no podían realizar ningún tipo de movimiento durante la filmación con sonido. Sin embargo, en la película que nos ocupa podemos comprobar una mayor libertad en los movimientos de la cámara, motivada por un desarrollo tecnológico que permitió aislar acústicamente el ruido producido durante el rodaje, incorporando un chasis aislante en las propias cámaras.

Por otra parte, toda la escena, incluida la llegada de Roscoe W. Chandler, está acompañada musicalmente *sotto voce* por una sección de cuerda que retoma las dos primeras estrofas de la canción que había sido interpretada por Hives y los criados. La convivencia de diálogos y música era uno de los mayores desafíos tecnológicos de la época y en esta escena están plenamente conseguidos aunque, por otra parte, resulta inevitable el registro sonoro de todos los pasos y ruidos provocados por los actores sobre el escenario.

Sin embargo, al igual que sucederá durante la interpretación de *Why Am I So Romantic?* en la versión doblada al castellano de esta secuencia la música ha desaparecido por completo e incluso los pasos han tenido que ser doblados. Esta peculiar situación es debida a que todos los elementos sonoros estaban grabados en un único canal y no era posible sustituir sólo una parte de él, como por ejemplo los diálogos, sin eliminar los efectos de sonido o la música incidental. De esta forma, todas las intervenciones musicales superpuestas sobre los diálogos han desaparecido completamente al ser doblados estos al castellano. El sonido original completo sólo se mantiene en aquellos casos en los que se respeta la voz de los artistas, es decir cuando cantan.

Esta peculiaridad se repetirá muy poco después cuando Rittenhouse encuentre a su hija y le pida que se olvide de John Parker y que se centre en el eminente invitado que está a punto de llegar: si prestamos atención podemos escuchar de

una forma bastante clara el estribillo instrumental de *Why Am I So Romantic?* aunque, una vez más, sólo en la versión original.

Por otra parte, al igual que sucedía en *The Cocoanuts*, la asociación de una de las canciones con una determinada situación amorosa, nos permitiría hablar del empleo de la técnica del *Leitmotiv* si no fuera por una importante diferencia: en esta ocasión la música resulta mucho más difícil de reconocer porque es casi imperceptible debido a que suena por debajo de los diálogos, y no como un número musical separado de la acción.

La conversación entre Rittenhouse y su hija queda interrumpida por un claxon que anuncia la llegada del Capitán Spaulding. Mientras todos se preparan para recibirle escuchamos una música extradiegética, tal vez compuesta por Max Reese, que intensifica el jolgorio que produce la llegada del capitán y que prepara, a modo de clímax sonoro, su entrada en escena. Hablaremos más adelante de la música incidental de *Animal Crackers*, pero antes sigamos con la canción más representativa de la obra.

Hooray for Captain Spa[u]lding (Hello I must be going)

Hooray for Captain Spaulding, la pegadiza canción interpretada por Groucho en *Animal Crackers*, se acabaría convirtiendo con los años en su sello personal, llegando incluso a ser utilizada en el programa televisivo *You Bet Your Life* presentado por Groucho en su madurez. De hecho, en 1965 Groucho y Margaret Dumont volvieron a interpretar este número en el show televisivo de variedades *The Hollywood Palace*. Groucho contaba con 75 años mientras que Dumont, visiblemente enferma y desorientada, tenía 82 años y moriría muy poco tiempo después⁵⁵.

Aunque no hemos podido constatar la procedencia del nombre elegido por Kaufman para el personaje interpretado por Groucho, lo cierto es que en los circuitos de *vaudeville* existió un verdadero Captain Spaulding cuya especialidad consistía en tragar fuego y que era conocido con el sobrenombre de "El hombre más ardiente que el Vesubio"⁵⁶.

⁵⁵ Se puede ver esta actuación en: "Hooray For Capt. Spaulding Groucho Marx Margaret Dumont 1965". You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=16zIZoe2-5I> [Último acceso: 22/05/2012].

⁵⁶ "The man who was hotter than Vesuvius." "Animal Crackers. Marxology:" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm> [Último acceso: 22/05/2012].

Según Glenn Mitchell este gran número musical ofrecía al capitán Spaulding una entrada en escena a la manera de las operetas de Gilbert y Sullivan⁵⁷, lo cual suponemos que sería muy del agrado de Groucho por cuanto éste apreciaba sobremanera las obras del tándem británico, como ya hemos comentado. En este sentido, y al contrario de lo que sucedía en *The Cocoanuts*, las canciones de *Animal Crackers* son más deudoras de la influencia de la opereta británica que de los ritmos *ragtime* y de los alocados bailes de los años 20. El estilo de *Hooray for Captain Spaulding* no sólo acompañaría durante muchos años a Groucho, sino que también influiría decisivamente en la producción de musicales cinematográficos como *Una fiesta en Hollywood* (*Hollywood Party*. Richard Boleslawski, 1934)⁵⁸.

La forma musical de *Hooray for Captain Spaulding* es mucho más compleja que la tradicional estructura utilizada por Irving Berlin en las canciones de *The Cocoanuts*. En este caso se trata de un gran número de conjunto estructurado en varias partes, con alternancia entre diferentes solistas y un coro. En este sentido, durante el desarrollo de la canción encontramos numerosas interrupciones musicales que permiten insertar los oportunos diálogos narrativos [Figura 5].



[Figura 5]. El coro celebra la llegada del Capitán Spaulding cantando. En primer término: Roscoe Chandler, Mrs Rittenhouse y su hija Arabella, en una disposición muy teatral.⁵⁹

Aunque la reducción para piano y voz de la partitura comienza con una introducción instrumental de trece compases, en la película la música arranca

⁵⁷ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 21.

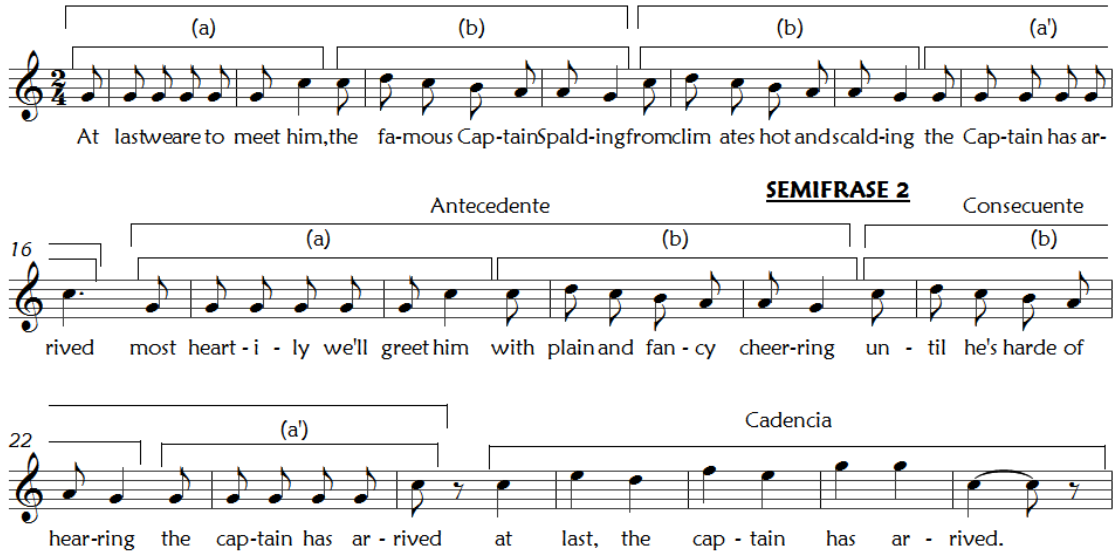
⁵⁸ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 111.

⁵⁹ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.05.00".

directamente con el coro cantando el estribillo.⁶⁰ La estructura musical consta de dos semifrasas de ocho compases, organizadas cada una a modo de antecedente (a-b) y consecuente (b-a). A nivel melódico podemos apreciar un diseño muy trivial y una casi total ausencia de síncopas que demuestra el cambio de estilo musical en relación a *The Cocoanuts* [Figura 6].

Tras concluir el estribillo la música se interrumpe y el mayordomo Hives anuncia, ceremoniosamente, la llegada de Jamison, el ayudante de campo del Capitán Spaulding. Jamison, a quien da vida Zeppo Marx, hace su entrada bajando las escaleras de una forma muy teatral mientras la orquesta interpreta una transición modulante de ocho compases hasta mi bemol mayor, utilizando material temático derivado del estribillo [Figura 7].

Allegro Brillante Antecedente **SEMIFRASE 1** Consecuente



At last we are to meet him, the famous Cap-tain Spald-ing from climates hot and scald-ing the Cap-tain has ar-

rived most heart-i-ly we'll greet him with plain and fan-cy cheer-ring un-til he's hard of

hear-ring the cap-tain has ar-rived at last, the cap-tain has ar-rived.

[Figura 6]. *Hooray for Captain Spaulding*. Coro inicial⁶¹.

⁶⁰ "Captain Spaulding." The Kalmar Ruby Song Book. Random House Book. En: "Hooray for Captain Spaulding." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=14&source=5 [Último acceso: 09/06/2012].

⁶¹ Transcrito a partir de: "Hooray For Captain Spaulding" from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].



[Figura 7]. La teatral entrada en escena de Horatio Jamison, el ayudante de campo del Capitán Spaulding.⁶²

Jamison se dirige a la anfitriona y le expone claramente las condiciones que exige el capitán para quedarse: "quiere mujeres jóvenes y selectas, y que los hombres desaparezcan". Aunque el texto pronunciado por Jamison es la letra de la canción, no sabemos por qué motivo Zeppo renuncia a cantarlo y se limita a recitarlo como un diálogo más [Figura 8]. En la versión doblada al castellano de este texto el acompañamiento instrumental desaparece por completo (debido a las limitaciones tecnológicas) ofreciendo una extraña discontinuidad musical, mientras que en la edición original la música se puede escuchar claramente por debajo del texto de Jamison. En ambos casos el ayudante del capitán Spaulding no canta.

I represent the Captain who insists on my
informing you of these conditions under
which he camps here.
In one thing he is very strict, he wants his
women young and picked and as for men,
he won't have any tramps here.

Represento al Capitán quien insiste en que
les informe de las condiciones necesarias para
que se aloje aquí.
En una cosa es muy estricto, quiere sus mujeres
jóvenes y selectas y en cuanto a los hombres,
no quiere ninguno merodeando por aquí.

[Figura 8]. Jamison presenta las exigencias del capitán Spaulding⁶³.

La música, ahora en lab mayor, es más dinámica debido al cambio de compás. Desde la entrada de Jamison encontramos un compás de 6/8, en lugar del 2/4 inicial. Tras escuchar las peticiones del ayudante de Spaulding, el coro repite los

⁶² HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.05.28".

⁶³ Transcrito a partir de: "*Hooray For Captain Spaulding*" from "*Animal Crackers*". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].

últimos versos de Jamison de forma similar a como los criados asentían las indicaciones de Hives en *You Must Do Your Best Tonight*.

Por otra parte, algunas palabras del texto fueron sustituidas en la versión fílmica de la obra para suavizar su significado. Por ejemplo, en la edición impresa de la partitura aparece la palabra "*bums*" ('culo', pero también 'homosexual' en un sentido despectivo) mientras que en la película cantan "*tramp*" (vagabundo) suavizando así el significado. Esta breve sección de ocho compases retorna momentáneamente a do mayor, el tono inicial [Figura 9].

Coro

[Figura 9]. Intervención del coro, reiterando la petición de Spaulding de no querer ver a ningún hombre cerca. Podemos comprobar el cambio desde do mayor hasta lab mayor, así como la ausencia total de síncopas⁶⁴.

Tras el coro, Jamison reitera las peculiares peticiones de Spaulding para instalarse en la mansión: "los hombres deben de ser muy viejos, las mujeres calientes y el champagne frío"⁶⁵. Esta nueva intervención del ayudante del capitán vuelve a ser presentada a modo de 'recitativo' con un acompañamiento instrumental, de nuevo en lab mayor, y es equivalente a nivel musical a la intervención anterior de Jamison. Finalmente, esta primera parte de la obra concluye con el anuncio de la entrada del capitán Spaulding cantado por Hives, a quien responde el coro con una breve intervención que nos lleva hasta el final de esta sección. A nivel armónico, encontramos una semicadencia a la dominante de lab mayor que dará paso, sin solución de continuidad mediante su resolución a tónica, a la parte final del número en la cual se presenta la canción *Hello, I Must Be Going*, interpretada por Groucho [Figura 10].

La entrada en escena de Spaulding está presentada de una forma espectacular: cuatro 'africanos' lo traen sobre una litera, o silla de manos, mientras suena una fanfarria de metales, seguida por unos diseños cromáticos en seisillos en la marimba y en los vientos, sobre un trémolo en los timbales, que otorgan a la escena una ambientación musical pretendidamente africana [Figura 11].

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ "*Hot*" en la partitura pero "*warm*" en la película.

[Figura 10]. *Hooray for Captain Spaulding*. Secciones estructurales y plan tonal (1)⁶⁶.

Sección	Intro. <i>Allegro Brillante</i>	Estribillo Coro	Transición	Jamison <i>Allegretto</i>	Coro	Jamison	Hives + Coro
Subsección	Intro	A	(instrumental) Derivado de A	(B)	C	(B)	C'
Fraseo		(2+2) + (2+2) a - b a - b ant. - cons. (2+2) + (2+2) ant. - cons. a - b a - b	(2+2) + (2+2) [Hives anuncia la entrada de Jamison y mientras éste entra suena la música]	Hablado [[4 + 4]] Jamison recita su texto, sin cantar (El acomp. instrumental desaparece en el doblaje)	4 + 4 c - c	Hablado [[4 + 4]] Recitado, con acomp instrum.	4 + 4 + (8) + Cad. Hives canta en off.
Armonía	I (2/4) (Sol M)	I (Do M)	IV - III ^b (DoM → LabM)	6/8 (Lab M.)	(Do M.)	(Lab M.)	DoM-LabM final en D
Versos	-	1 - 9	(10-11)	12- 17	18 - 19 rep 16-17	20 - 22	23 - 26
Compases	1 - 13	14 - 33	34 - 41	(42 - 57)	58 - 65	66 - 73	74 - 89
Timing		04.55"	05.26"	05.34"	05.49	05.56"	06.02"

**[Figura 11]. La entrada en escena del Capitán Spaulding⁶⁷.**

Nada más descender de la litera, Groucho nos ofrece una muestra de su ingenio verbal despidiendo airadamente a los porteadores por querer cobrarle el

⁶⁶ Analizado a partir de: *Hooray For Captain Spaulding* from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].

⁶⁷ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.06.21".

desplazamiento, para después piropear a Mrs, Rittenhouse. Unos instantes después Groucho comienza su número musical.

Aunque, aparentemente, la canción del capitán Spaulding es muy sencilla a nivel melódico, con su flujo constante de corcheas sólo detenido en los finales de frase, la realidad es que guarda una relación bastante estrecha con el desarrollo narrativo. Según vamos a demostrar a continuación, Harry Ruby trasladó a la música las inflexiones dramáticas del texto de una forma muy cuidadosa y precisa. En primer lugar, Spaulding no puede acabar su intervención porque es interrumpido por Mrs. Rittenhouse, de la misma forma que el fraseo musical resulta incompleto por cuanto nos falta la parte final del consecuente para completar la estructura de ocho compases [Figura 12].

Andante Espressivo

(d) Antecedente (e)

Hel - lo I must be go - ing I can - not stay i came to say i must be

99 go - ing I'm glad I came buy just the same I must be go - ing

(f) Consecuente (incompleto)

[Figura 12]. La interrupción del consecuente de *Hello, I must be going*⁶⁸.

Por otra parte, Ruby incluye un juego armónico muy revelador: mientras que el tono principal es lab mayor (el tono con el que el capitán dice "Hello"), la última cadencia de su intervención (mientras afirma que se tiene que ir) es a fa menor, el tono relativo menor (Tp). Es decir, al mismo tiempo que Groucho realiza el gesto de marcharse del escenario, la armonía también se está 'marchando' hacia otra tonalidad. El juego armónico continúa cuando Mrs Rittenhouse intenta convencerle de que se quede o de lo contrario arruinará la fiesta. Así, la intervención de la adinerada viuda coincide con una progresión armónica modulante que desemboca en un inesperado acorde de 9ª con función de dominante de la dominante de do mayor, que representa el desconcierto ("throwing") de la anfitriona [Figura 13].

⁶⁸ Transcrito a partir de: "Hooray For Captain Spaulding" from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].

[Figura 13]. Mrs. Rittenhouse intenta convencer armónicamente a Spaulding para que se quede⁶⁹.

Groucho vuelve a encauzar la discusión armónica hacia su terreno y convierte la propuesta de Rittenhouse (do mayor) en la dominante de fa menor, el tono que representa su deseo de irse. Sin embargo, esta última intervención musical de Groucho se nos revela como decisiva porque, a nivel armónico, ha aceptado quedarse, aunque sus palabras digan lo contrario. En este sentido, la estructura musical se corresponde con una disposición a modo de antecedente y consecuente que queda perfectamente cerrada y concluida con una contundente cadencia al tono principal, lab mayor. De esta forma, el sentido musical se impone sobre el discurso verbal de Spaulding, a la manera del viejo *vaudeville*, permitiéndonos comprender el verdadero significado de la secuencia [Figura 14].

[Figura 14]. La estructuración melódica y la extensa cadencia final a lab mayor demuestran que Spaulding va a quedarse aunque, según sus palabras "deba irse"⁷⁰.

A pesar de todo, Spaulding inicia el gesto de marcharse, pero se detiene inmediatamente cuando el coro le pide que nos cuente sus entusiastas hazañas mediante una pregunta que concluye en un contundente acorde de 9ª menor de dominante de Sib mayor [Figura 15].

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ *Ibídem.*

Allegro Moderato

Coro
Antecedente (g)
Consecuente (g')

Be-fore you go will you ob-lige us and tell us of your deeds so glow wing?

[Figura 15]. "Antes de que se vaya, ¿le importaría contarnos sus entusiastas hazañas?"
La última nota pertenece al acorde D^{9>} de sib⁷¹.

Finalmente, el capitán acepta quedarse para narrar sus expediciones y cumplir así la petición del coro, pero mientras lo hace la armonía se mueve constantemente entre fa menor y mi b mayor, como si todavía no se hubiese decidido. El coro emite entonces un sonoro acorde de lab mayor, satisfecho por la decisión de Spaulding ("good"), intentando recuperar la estabilidad armónica. Pero Spaulding parece decidido a marcharse, una vez más, y pronuncia de nuevo su frase "But I must be going" sobre el tono de lab mayor antes de que la armonía claudique y, a través de una breve transición de dos compases, abandone la tonalidad principal para instalarse, definitivamente, en fa mayor, dando la entrada a Jamison. Además, de una forma que podemos considerar como muy marxiana, la música acelera el *tempo* cuando Groucho afirma que se quedará mientras que escuchamos un claro *ritardando* cuando Spaulding insiste en que se tiene que marchar [Figura 16].

Spaulding
Coro Spaulding

I'll do an-y - thing you say in fact I'll ev-en stay. Good! But I must be go- ing

[accel.....] [Rit.....] Transición modulante

S
DD
D⁷
T
D⁷(b⁹)
T
D⁷
T
D
^b6
^b4
D
D⁷

(Si^bM)
(Mi^bM)
(La^bM)
(FaM)

[Figura 16]. Dialéctica armónica y contradicciones de *tempo* antes de modular a Fa Mayor⁷².

La siguiente sección de la canción, indicada como *Allegretto*, comienza, pues, en la tonalidad de fa mayor. La intervención de Jamison, alabando las cualidades morales de Spaulding, es muy breve y, una vez más, renuncia a cantarla: "The Captain is a moral man sometimes he finds it trying". Groucho, por su parte,

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

continúa el discurso musical propuesto por Jamison ofreciendo un consecuente que se ve interrumpido con un inesperado silencio que simboliza una duda en la supuesta integridad moral del capitán [Figura 17].

Allegretto

Jamison (h) Antecedente (i)

The Cap - tain is a mo - ral man some - times he finds it try - ing.

Spaulding (h) Consecuente (h') (DUDA)

This fact i'll em-pha - sizewithstress I ne-vertake a drinkun-less some-bo-dy's buy-ing.

[Figura 17]. Diálogo musical entre Jamison y Spaulding. El final del consecuente se modifica por una cuestión narrativa⁷³.

Una vez más encontramos una clara correspondencia entre el discurso narrativo y la construcción musical: la intervención de Jamison es armónicamente muy estable y concluye con una semicadencia a la dominante, en espera de la respuesta de Spaulding [Figura 18]. El ayudante del capitán constata la irreprochable moral de éste, "aunque a veces le sea difícil mantenerla", mientras que Spaulding contradice las palabras de Jamison cantando que "nunca bebe,... a menos que alguien pague la bebida".

A lo largo de esta conversación Spaulding va a desmentir una y otra vez con sus palabras la integridad moral que los demás le presuponen. Harry Ruby comprendió muy bien este juego de dobles significados y escribió una sección musical que matizaba y potenciaba las razonables dudas sobre el comportamiento moral del capitán Spaulding. En este sentido, la armonía cambia de una forma súbita y extraña cuando Groucho afirma que no bebe, como si quisiera mostrarnos que está mintiendo. Así, la armonía se vuelve inestable ya que encontramos tres dominantes diferentes consecutivas de las tonalidades sib, sol y la, siendo dos de ellas sin fundamental. Cuando al final de su intervención Spaulding reconoce que sí que bebe en algunas ocasiones, la armonía retorna, de una forma clara, a la tonalidad de fa mayor, siendo reforzada inmediatamente con la intervención del coro que repite las frase inicial de Jamison, "The Captain is a very moral man", ignorando, de esta forma, la confesión de Spaulding sobre la bebida.

⁷³ *Ibidem*.

El coro repite de forma idéntica su intervención anterior, "The Captain is a very moral man", confirmando la cadencia a la tonalidad de fa mayor, y dando paso a una nueva sección, escrita en do mayor, en la que escuchamos por primera vez el estribillo cantado por el coro, con una pequeña intervención de Spaulding. Esta frase musical es la misma con la que había sido recibido el capitán al comienzo del número [Figura 20].

[Figura 20]. Estribillo de Hooray for Captain Spaulding⁷⁶.

Por otra parte, la intervención de Groucho al comienzo del consecuente nos obliga a retomar la cuestión racial, muy presente en *Animal Crackers*. Cuando Spaulding pregunta si alguien le ha llamado "shnorrer" está haciendo referencia a un término de procedencia hebrea que significa literalmente 'mendigo' o 'gorrón' y que también puede escribirse como "schnorrer" o "shnorrer". En cualquier caso, la diferencia entre un mendigo y un "schnorrer" es que este último aspira a la respetabilidad adoptando una apariencia de *gentleman* que oculta tanto su falta de recursos económicos como sus verdaderos propósitos⁷⁷. No se nos ocurre una mejor definición para dos de los personajes principales de esta película: tanto el capitán Spaulding, como Roscoe W. Chandler, el rabino reconvertido a vendedor ambulante de pescado, encarnan a la perfección el arquetipo de "schnorrer". De alguna forma, Groucho no sólo está reconociendo sus orígenes humildes, sino que también está advirtiéndolo que no todos los invitados a la lujosa mansión de Mrs. Rittenhouse son quienes dicen ser. Una vez más, el juego con las apariencias se muestra como un elemento fundamental de las obras de los hermanos Marx.

⁷⁵ Transcrito a partir de: "Hooray For Captain Spaulding" from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ "Schnorrer" Jewish Encyclopedia. URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13293-schnorrer> [Último acceso: 09/06/2012].

Pero volviendo a los contenidos musicales, tras la interpretación del estribillo por parte del coro escuchamos un fragmento instrumental de cuatro compases durante los cuales Spaulding realiza unos, aparentemente improvisados, pasos de baile. Aunque desconocemos de qué tipo de danza se trata, estas pequeñas intervenciones son las únicas partes bailadas de toda la película [Figura 21].



[Figura 21]. La danza que sólo Spaulding baila.

Jamison interviene de nuevo y en esta ocasión, por fin, sí que canta o está más cerca de hacerlo. La melodía es la misma que la del estribillo, pero con una nueva letra: "Él estuvo en la jungla donde todos los monos lanzaban cocos"⁷⁸. Spaulding responde con una contundente afirmación jugando con el doble sentido de la palabra "nuts": "Si sigo aquí me volveré loc."⁷⁹. El coro concluye esta nueva estrofa, repitiendo los mismos tres hurras finales del estribillo.

Seguidamente, la orquesta vuelve a interpretar los cuatro compases instrumentales sobre los que Groucho vuelve a bailar, aunque de una forma diferente con respecto a la ocasión anterior. Tras el baile, el coro muestra su entusiasmo ante el hecho de que el capitán haya arriesgado su vida por la ciencia. A nivel musical esta nueva estrofa comienza con una elaboración melódica del comienzo del estribillo [Figura 22].

Coro Modelo (estribillo) 1ª Rep. 2ª Rep. Spaulding

He put all his re - li-ance in cour-age and de - fi-ance and risked his life for sci-ence. Hey, Hey___

[Figura 22]. Elaboración melódica del comienzo del estribillo 2⁸⁰.

⁷⁸ "He went into the jungle where all the monkeys throw nuts".

⁷⁹ "If I stay here I'll go nuts".

⁸⁰ Transcrito a partir de: "*Hooray For Captain Spaulding*" from "*Animal Crackers*". The Marx Brothers. URL: <http://www.marx->

A partir de este momento la música evoluciona reutilizando los elementos presentados previamente, que acabarán configurando una estructura musical con un contenido reiterativo y muy 'pegadizo'. Así, el estribillo reaparece constantemente pero con letras diferentes, siendo cantado con la participación alternada de algún solista y el coro. Mrs. Rittenhouse interpreta un nuevo antecedente alabando el valor de su invitado ("es el único hombre blanco que ha recorrido cada acre"), mientras que el capitán Spaulding canta la primera parte del consecuente ("pienso que intentaré ganármela"), refiriéndose a la dama, y el coro concluye la estrofa con sus tres 'hurras' habituales⁸¹. El siguiente grupo de versos es una repetición literal (con misma música, la misma letra y las mismas intervenciones) de la estrofa que habíamos escuchado después del primer estribillo.

[Figura 23]. Estribillo final de *Hooray for Captain Spaulding* con el que concluye la obra⁸².

[brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M](http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M)

[Último acceso:

09/06/2012].

⁸¹ "You are the only white man to cover every acre." "I think I'll try and make her." "Hooray, Hooray, Hooray".

⁸² Transcrito a partir de: "*Hooray For Captain Spaulding*" from "*Animal Crackers*". The Marx Brothers.

URL: [http://www.marx-](http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M)

[brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M](http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M)

[Último acceso:

09/06/2012].

Precisamente, la canción continúa con una nueva aparición del estribillo, aunque con la música y la letra del consecuente cambiada ("Él llevó su nombre hacia la fama imperecedera. Y es por eso por lo que nosotros cantamos. Hurra, Hurra, Hurra")⁸³. Esta modificación está motivada porque la pieza concluye por fin y es necesario hacer notar este hecho. Es por esto que encontramos una amplificación rítmica que retarda el pulso general, así como un gran sentido armónico cadencial, mediante la utilización de acordes como la subdominante menor con sexta añadida y la sexta y cuarta cadencial [Figura 23].

Una vez más, Harry Ruby demuestra su gran profesionalidad a la hora de escribir una música que potencie el carácter narrativo de la escena. Así, el gran sentido conclusivo de esta última parte persigue hacernos creer que la pieza ha concluido definitivamente y que es el turno para una intervención hablada del capitán. Sin embargo, Spaulding no llega a articular ninguna palabra porque es interrumpido por el coro, quien repite íntegramente el estribillo final, dando lugar a una conclusión igual de efectiva que la anterior. Groucho, parece convencido de que ahora sí que podrá decir unas palabras, pero el coro repite una vez más el mismo juego, impidiéndole hablar [Figura 24]. De esta forma, Ruby está jugando de nuevo con nuestras expectativas gracias a una excelente planificación musical, heredera de los espectáculos de *vaudeville* (y también de los musicales influenciados por las operetas inglesas de Gilbert y Sullivan) pero que no se corresponde con la narración realista a la que aspiraba el cine. En este sentido, el gran número que acabamos de comentar es uno de los pocos momentos de *Animal Crackers* en los que podemos hablar de una estética propia de los espectáculos de variedades, en los que la música jugaba un papel determinante en la construcción del discurso narrativo, aunque esa narración sea un tanto discontinua.

⁸³ "He brought his name undying fame. And that is why we say. Hooray, Hooray, Hooray".

[Figura 24]. *Hooray for Captain Spaulding*. Secciones estructurales y plan tonal (3)⁸⁴.

Sección	Jamison y Spaulding	ESTRIBILLO 1	ESTRIBILLO 2 (letra diferente)	Estrofa	ESTRIB. 2	Estrofa	ESTRIBILLO (final)
Subsección	F'	A	A'	G	A'	G	A''
Fraseo	(2+2)(2+2) (h+i)(h+h') + cadencia coro Repetición estrofa anterior con nueva letra	(2+2) + (2+2) (a-b) (b-a') ant. - cons. + 4 compases de baile	(2+2) + (2+2) (a-b) (b-a') ant. - cons. Misma música que el estribillo pero diferente letra	Final de Spaulding + repetición instrumental del estribillo y Groucho baila : (09.10"-09.23")	4 + 4 c - c Rittenhouse, Spaulding, coro	Idem estrofa anterior	4 + 4 + (8) + Cad. Se repite dos veces, entre los intentos de hablar de Groucho.
Armonía	FaM	Do M	Do M	Inestable. Final en D.	Do M	Inestable	Do Mayor
Versos	54 - 59	60 - 63	64 - 67	68 - 71	72 - 75	76 - 79	80 - 84
Compases	142 - 155	156 - 167	168 - 179	180 - 187	188 - 195	196 - 203	204 - 215 216 - 227 228 - 2139
Timing	08.24"	08.38"	08.48"	08.58"	09.05"	09.23"	09.30" 09.48" y 10.04"

5.4.- *Why Am I So Romantic?*

Tal y como ya habíamos anticipado, la canción *Why Am I So Romantic?* no formaba parte de la versión teatral de *Animal Crackers*. Kalmar y Ruby la escribieron expresamente para la versión cinematográfica de la obra, de la misma forma que Irving Berlin había escrito *When My Dreams Come True* para *The Cocoanuts*. En ambos casos se pretendía lograr un éxito comercial más allá de las necesidades musicales o expresivas propias de la versión cinematográfica de la obra.

Al contrario que el gran número musical del *Captain Spaulding*, conformado por varias secciones y con partes habladas insertadas, *Why Am I So Romantic?* tiene una estructura formal más previsible, según los cánones habituales de la canción popular tal y como vamos a comprobar.

⁸⁴ Analizado a partir de: "*Hooray For Captain Spaulding*" from "*Animal Crackers*". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=4&source=M [Último acceso: 09/06/2012].

Lo primero que nos llama la atención es que en la versión doblada, Arabella comienza a cantar directamente la primera estrofa, sin que hayamos escuchado la habitual introducción orquestal. Sin embargo, este hecho no está motivado por una decisión artística, sino por las limitaciones inherentes al doblaje de una película cuyo sonido está contenido en un solo canal de audio, como ya habíamos comentado anteriormente. Así, en la versión original de la película se escucha de una forma clara esta introducción orquestal mientras Arabella Rittenhouse y John Parker concluyen su conversación antes de comenzar a cantar.

La simultaneidad entre los diálogos hablados y la introducción instrumental de *Why Am I So Romantic?* responde a un intento de evitar, en la medida de lo posible, que la música interrumpa la acción dramática. En este sentido, cuando los actores, de forma habitual, interrumpen su discurso hablado para escuchar el comienzo de la obra musical se produce una ruptura con la verosimilitud narrativa que cuestiona el supuesto realismo pretendido por el cine. Dado que la introducción musical resulta imprescindible para que los actores/cantantes retengan la tonalidad y el *tempo* de la obra, esa ruptura no parece ser evitable. Sin embargo, la solución aportada en esta ocasión, solapando esta introducción con la parte final de los diálogos, resulta muy práctica y efectiva.

En cualquier caso, la discontinuidad narrativa sólo era un problema en el medio cinematográfico y resultaba irrelevante en los teatros de variedades. En un programa de *vaudeville*, la introducción orquestal también formaba parte del número y, además, ayudaba a establecer la atmósfera de ese mundo irreal que presentaba cada canción. El auténtico problema, pues, no parece ser la discontinuidad dramática, sino el sentido de irrealidad que confiere cada canción a la narración realista cinematográfica. Por eso, al solapar la introducción instrumental con los diálogos no sólo se está consiguiendo no interrumpir la acción, sino que también se evita una traslación a un ambiente 'fantasioso' contrario al realismo al que aspiraba el cine. Sin embargo, esta estrategia perderá todo su sentido con el doblaje al suprimirse el solapamiento entre música y diálogos. Así, cuando Arabella comienza a cantar en la versión doblada fractura completamente el discurso hablado porque hay una clara separación entre el diálogo y la música. Además, el hecho de que cante en un idioma diferente, y con un timbre de voz distinto, potencia la irrealidad del número musical dentro de la narración.

Sin embargo, todas las precauciones formales tomadas para evitar que la canción fracturase el discurso narrativo se desvanecen cuando nos centramos en el contenido del texto. Arabella y John se encuentran en el jardín buscando alguna pista sobre los ladrones del cuadro. La hija de Mrs. Rittenhouse se alegra de que

el Beaugard robado no haya sido el auténtico, sino la copia pintada por su prometido que habían colocado en su lugar, según el plan ideado por ella para que los ilustres invitados reconocieran la valía artística de John. Sin embargo, la última frase de Arabella, antes de comenzar a cantar, resulta desconcertante. A la joven le parece emocionante haber estado en el mismo salón que los ladrones en el mismo momento en el cual se producía el robo. Para ella ha sido una experiencia "romántica". Aparentemente, esta última y forzada frase sólo es una excusa para introducir el título de la canción que Arabella y John van a interpretar, relacionándola con la escena anterior. Pero el contenido de *Why Am I So Romantic?* está completamente alejado de la escena que acabamos de presenciar. De hecho, la letra de la canción es el único contenido amoroso que encontramos en toda la película entre Arabella y John. Así, cuando la hija de Mrs. Rittenhouse canta se lamenta de que todos los chicos la consideran fría y distante cuando, en realidad, ella es muy apasionada y romántica, y se emociona cuando John está muy cerca de ella y la besa.

En este sentido, no parece existir ninguna continuidad narrativa entre el diálogo y la canción. No obstante, nos gustaría centrar la atención sobre algunos hechos muy relevantes. En primer lugar, gracias a *Why Am I So Romantic?* podemos conocer cuáles son los verdaderos sentimientos de Arabella hacia John, los cuales pasan bastante desapercibidos durante el resto de la película. De esta forma, la canción se revela como el único medio dramático para profundizar en las auténticas motivaciones de los personajes. Es decir, la música nos muestra de una forma muy clara lo que la narración realista cinematográfica, condicionada por la moralidad, no sabe mostrar todavía. De esta forma, la música amplía considerablemente el espacio dramático narrativo creando un registro en el cual no resulta falso expresar unos sentimientos amorosos, ajenos al escenario socialmente elitista en el que discurre la acción. Paradójicamente, la música está creando un espacio irreal que otorga veracidad a una narración cinematográfica, pretendidamente realista. De alguna forma, la música está compensando las inevitables limitaciones expresivas impuestas por la narración institucional.

Esta función expresiva es la misma que asumía la música en la película anterior de los Marx. Recordemos que cuando Polly Potter bailaba frenéticamente al ritmo del charlestón, se alejaba de su condición social para mostrar su deseo sexual, para revelarnos sus verdaderas emociones. Por lo tanto, *Why Am I So Romantic?* no es sólo una canción escrita para la película que aspiraba a convertirse en un éxito de ventas, sino que es, sobre todo, el único medio con el que Arabella Rittenhouse puede expresar su romántico amor hacia John Parker.

Por otra parte, en lo referente a la estructura musical, *Why Am I So Romantic?* está escrita siguiendo la estructura habitual de la canción popular, como ya

habíamos explicado en *The Cocoanuts*⁸⁵. En este caso, tras una breve introducción instrumental, encontramos una estrofa ternaria (AAB) seguida de un estribillo distribuido en cuatro partes (CC'CC") que se repite varias veces y con el que finaliza la pieza.

Sin embargo, los cuatro compases que escuchamos como introducción no se corresponden con la usual estructura "vamp" que preparaba la entrada de los cantantes y que sí que aparece como tal en la partitura impresa de la obra⁸⁶. En este sentido, no hemos podido encontrar ninguna justificación musical o narrativa que explique el por qué de esta sustitución, aunque probablemente esté relacionada con la pretensión de solapar la introducción musical y los diálogos, como acabamos de comentar. En cualquier caso, la introducción original de la obra es muy precisa a nivel rítmico y dificultaría la correcta comprensión de los diálogos. Por el contrario, la versión que suena en la película funciona más como una emotiva ambientación extradiegética que nos transmite el sentido de la escena, sin cuestionar la prevalencia de los diálogos. Lo más curioso es que cuando Arabella tiene que comenzar a cantar se muestra muy indecisa, tal vez por la ausencia del pie rítmico que ofrecían los dos compases "vamp," y comienza fuera de compás.

Otra de las características de la introducción es la plantilla instrumental, entre cuyos instrumentos destaca claramente un arpa que suponemos está tocada por Harpo Marx. Precisamente, será Harpo quien interprete su número musical, su *speciality*, nada más concluir *Why Am I So Romantic?*, utilizando el estribillo de la misma como material melódico. De esta forma se establece un nexo estructural entre la introducción instrumental de la obra y la *speciality* de Harpo que funciona a modo de un postludio.

En lo referente a la primera sección de la estrofa (A), cantada por Arabella, podemos decir que está escrita siguiendo la habitual estructura periódica de ocho compases, siendo el comienzo del consecuente una transposición del final del antecedente anterior, lo que garantiza la cohesión melódica. La tonalidad principal es *mib* mayor [Figura 25].

⁸⁵ OWENS, Thomas. "Forms." *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J154400> [Último acceso: 06/06/2012].

⁸⁶ RUBY, Harry y KALMAR, Bert: *Why Am I So Romantic?* Famous Music Corp. Nueva York, 1930. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M [Último acceso: 06/06/2012].

Moderato

(a) Antecedente (b)

5 All the boys I've known used to say I was made of stone,

(b) Consecuente (d)

9 I would al-ways leave them a - lone in des - pair_____

[Figura 25]. *Why Am I So Romantic*. Comienzo de la primera estrofa⁸⁷.

La segunda parte (A') introduce un nuevo texto, utilizando el mismo material melódico de sección anterior. Seguidamente, la estrofa finaliza con una última sección (B) en la que encontramos algunos cambios sustanciales que provocan un mayor dinamismo armónico y melódico. Los fraseos son ahora más largos e introducen diversas alteraciones accidentales motivadas por un desplazamiento armónico hacia Sol Mayor (TG) que incluye acordes disminuidos y aumentados, así como algunos retardos que confieren a esta nueva estrofa un sentido contrastante, a nivel expresivo, con la anterior [Figura 26].

B

(e) (f)

21 I _____ began towon-der if I was all wrong. I thought so 'til you came a long_____

T⁶ D^{#6}/₃ T⁶ D₄ Sp⁷ D⁷ T D^{#6}/₇ DD₄ #⁸ DD₄ DD⁷ D⁷ D⁷

(SolIM) (Mi^bM)

[Figura 26]. *Why Am I So Romantic*. Tercera sección de la primera estrofa (1)⁸⁸.

⁸⁷ Transcrito a partir de: "Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M [Último acceso: 22/05/2012].

⁸⁸ Analizado a partir de: "Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M [Último acceso: 22/05/2012].

Finalmente, esta última sección recupera la tonalidad principal de mib mayor en sus tres últimos compases, los cuales concluyen con un acorde con función de dominante que resolverá, a su vez, a tónica con el primer acorde del estribillo, escrito también en ese tono. De esta forma se cohesionan armónicamente los dos bloques de la canción [Figura 27].

[Figura 27]. *Why Am I So Romantic*. Secciones estructurales y plan tonal.

Sección	Moderato			
	Intro	Estrofa		
Subsección		A	A	B
Fraseo	(2+2)	(2+2) + (2+2) a - b b' - c ant. - cons.	(2+2) + (2+2) a - b b' - c ant. - cons.	(2+2) + (4) d+e + e' Muy dinámica a nivel armónico
Armonía	(2/2) MibM	Mib M	Mib M	Sol M - Mib M
Versos	-	1 - 4	5 - 8	9-10
Compases	1-4	5 - 12	13-20	21 - 28

A pesar de su aparente y pegadiza banalidad el estribillo nos deparará alguna que otra sorpresa. En primer lugar, destaca el fraseo periódico irregular construido como (1+3) compases, en lugar del habitual (2+2) [Figura 28].

Semifrase 1

29 **C** (f) Antecedente (g) (f') Consecuente (g')

Tell me dear, why am I so ro-man tic? _____ When you're near, why am I so ro-man tic? _____

Semifrase 2

37 **C'** (f'') Antecedente (g'') (f''') Consecuente (g''')

What a grand feel-ing when your lips meet mine, that cer-tain some thing comes steal-ing up and down my spine. _____

[Figura 28]. Estribillo de *Why am I so romantic?*⁸⁹

Por otra parte, encontramos un ritmo armónico más alto que en la estrofa anterior. Así, mientras que en ésta la media era de dos acordes por compás, en el

⁸⁹ Transcrito a partir de: "Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M [Último acceso: 22/05/2012].

estribillo cada compás tiene unos cuatro acordes. Además, aparecen pequeños cromatismos de aproximación que en algunos casos provocan falsas relaciones cromáticas, así como acordes aumentados y otros acordes secundarios con intervalos de séptimas. Estos elementos confieren al estribillo un gran dinamismo y una sonoridad mucho más interesante que la estrofa inicial.

La segunda parte del estribillo (C') reutiliza el material melódico de la primera semifrase, modificándolo a nivel rítmico y fraseológico al tiempo que resulta mucho más inestable armónicamente. Aunque el comienzo parecía indicarnos la tonalidad de lab mayor (al reinterpretar el acorde de tónica anterior como una dominante, puesto que incorpora un intervalo de 7ª menor) encontramos, sin embargo, cadencias tanto a do menor como a sol menor hasta que, en el último compás, regresamos a la tonalidad principal (mib mayor) para repetir la primera semifrase del estribillo con una nueva letra.

De esta forma, el estribillo se repite completo (C y C'), modificando los últimos cinco compases para recuperar la estabilidad tonal, estableciendo así la cadencia final de la obra. En este preciso momento interviene John Parker reemplazando a Arabella (quien ha cantado toda la canción hasta este momento) interpretando la primera parte del estribillo (C y C'). Acto seguido, Arabella recupera el protagonismo cantando la repetición de C, con una nueva letra, mientras abraza John, aunque mirando al público. Y, para finalizar la obra, John repite la sección C', sustituyendo "boys" por "girls", para terminar cantando a dúo junto con Arabella los últimos cinco compases [Figura 29].

[Figura 29]. *Why Am I So Romantic*. Secciones estructurales y plan tonal (2).

Sección	ESTRIBILLO			
	C	C'	C	C''
Subsección				
Fraseo	(1+3)(1+3) f - g f' - g'	(2+1 1/4)(2+2) f'' - g'' f''' - g'''	(1+3)(1+3) f - g f' - g'	(2+1 1/2)(2+3 1/2) F'' - g'' f''' - g'''
Armonía	MibM	cadencias a dom y solm LabM	MibM	LabM
Versos	11-12	13-16	17-18	19-20
Compases	29 - 36	37 - 44	45 - 52	53 - 59

6.- Chico y Harpo *specialities*

En la versión teatral de *Animal Crackers*, Chico y Harpo interpretaban sus números solistas al final de la película, dentro de la llamada *Escena Du Barry*. Como ya hemos comentado, este número fue suprimido en la película y con ello las actuaciones musicales de los Marx fueron reubicadas en dos momentos diferentes de la película. Esta circunstancia nos revela lo aparentemente intrascendentes que resultaban estos números solistas para el desarrollo de la trama narrativa. En este sentido, las *specialities* de los Marx deberían ser consideradas como un entretenimiento que relaja la tensión dramática y que los espectadores esperan ver con entusiasmo⁹⁰. Sin embargo, las especiales circunstancias que rodean a estas interpretaciones les otorgan un significado expresivo y reivindicativo, tal y como vamos a comprobar a continuación.

Lo primero que nos llama la atención es que, al igual que sucedía en *The Cocoanuts*, Harpo interpreta su *speciality* sin que nadie le vea o escuche, aislado del resto de los personajes y concentrado en la música. Igualmente, De la misma forma, Chico presenta su número sin dejar de ser nunca él mismo, delante de un auditorio que pretende escucharle atentamente y ante el cual pretende mostrar orgullosamente sus destrezas musicales.

Mientras que la actuación pianística de Chico se reubicó, de una forma natural, en la velada artística organizada por Mrs. Rittenhouse, la *speciality* de Harpo, en cambio, fue más difícil de reubicar dentro del desarrollo narrativo de la película. Finalmente, y teniendo en cuenta que iba a realizar una paráfrasis sobre el estribillo de *Why Am I So Romantic?*, su interpretación se situó inmediatamente después de que Arabella y John cantasen esta pieza, ofreciendo así una correlación musical que justificaba la ausencia de contenido dramático.

Aunque en la versión fílmica de *Animal Crackers* el número de Chico aparece antes que el de su hermano Harpo, hemos preferido comenzar por el análisis de la actuación de este último para enlazar mejor con la canción *Why Am I So Romantic?* que acabamos de abordar.

6.1.- Harpo. *Why Am I So Romantic?*

La *speciality* de Harpo no sólo cambia de ubicación con respecto a la obra teatral, sino que además se sustituyó la música que originalmente interpretaba por una versión ornamentada del estribillo de *Why Am I So Romantic?*, la

⁹⁰ GOLDSTEIN, Malcom: *George S. Kaufman. His Life, His Theater*. Oxford University Press, 1979. Pág. 157.

canción escrita por Kalmar y Ruby para la versión fílmica de *Animal Crackers*. Su interpretación se sitúa en los jardines de la mansión de Mrs. Rittenhouse y tiene lugar nada más concluir la canción puesta en escena por Arabella y John. Entre ambos números musicales sólo escuchamos una brevísima interrupción, motivada probablemente por las limitaciones propias de la grabación sonora de la época.

La estructura de la interpretación de Harpo es la habitual en sus *specialities*: una introducción brillante arpegiada, seguida de una paráfrasis del estribillo de la canción, para concluir con una cadencia muy elaborada y virtuosística en la que predominan los *glissandos* ascendentes y descendentes. Sin embargo, en esta ocasión encontramos algunas novedades dignas de ser reseñadas. En primer lugar, la música comienza de una forma extradiegética por cuanto no vemos a Harpo, sino que la película nos muestra a Arabella y a John, alejándose del escenario. Esta peculiaridad resulta muy reveladora: la música no sólo se utiliza para cohesionar ambos números, de forma equivalente a la superposición de los diálogos con la introducción orquestal que habíamos escuchado al comienzo de la interpretación de la canción, sino que también está mucho más próxima al lenguaje fílmico que los espectáculos de variedades. Mientras que en un número de *vaudeville* resultaría absurdo escuchar una música sin ver al intérprete, debido al carácter también visual de la actuación, en la narrativa fílmica es muy habitual utilizar la música con un sentido extradiegético para reforzar la expresión de la escena y motivar, así, una reacción empática por parte de los espectadores. Es decir, en el cine realista la música se va a utilizar principalmente no como un número en sí mismo sino como un recurso más de la narración dramática. Y es así como empieza la *speciality* de Harpo.

Por otra parte, la introducción musical que escuchamos mientras la joven pareja sale del escenario, contiene un elemento melódico organizado a modo de antecedente y consecuente. Cuando por fin vemos a Harpo, éste se encuentra solo, concentrado en la música, interpretando su pieza sin que, aparentemente, nadie le escuche. Al contrario que su hermano, Harpo parece tocar para sí mismo y durante su ejecución deja de ser el payaso anárquico al que nos tiene acostumbrados durante el resto de la película [Figura 30].

En cualquier caso, la presentación melódica del estribillo no corre a cargo del arpa, sino que es el propio intérprete quien la silba mientras se acompaña a sí mismo con unos acordes. Además, un violín solista tocado por Mischa Mischakoff (el último concertino con el que contó Arturo Toscanini en la NBC Symphony Orchestra), presenta una contralínea melódica que se escucha con dificultad al estar más lejos de la toma de sonido⁹¹. Tras los ocho primeros

⁹¹ "Animal Crackers. Did You Know?" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020640/trivia> [Último acceso: 09/06/2012].

compases, Harpo deja de silbar y es el violín quien sustenta la línea melódica original. En la segunda parte del estribillo Harpo intensifica el ritmo (un ritmo que había comenzado de una forma muy libre en los primeros dieciséis compases), convirtiéndolo en algo parecido a un tango, mientras que el violín sigue asumiendo la línea melódica. La presentación del estribillo finaliza con los cinco últimos compases interpretados conjuntamente por Harpo y Mischakoff, de la misma forma que anteriormente lo habían hecho Arabella y John.



[Figura 30]. Harpo toca y silba, muy concentrado en la música.⁹²

Tras un breve enlace, se repite la segunda parte completa del estribillo con un *tempo* más elevado y con Harpo realizando figuraciones en semicorcheas con el arpa. Al igual que en la ocasión anterior, el violín se encarga de la línea melódica, exceptuando los últimos cinco compases que realizan de nuevo conjuntamente. Por último, Harpo realiza una elaborada cadencia solista, con una primera parte arpegiada y el habitual final *glissando*.

Por otra parte, en lo referente a la planificación visual, echamos a faltar la precisión que habíamos encontrado en *The Cocoanuts*. En esta ocasión, el cambio del plano largo al plano corto no se produce al acabar la introducción, sino que tiene lugar una vez que ya ha comenzado el estribillo. Es decir, el montaje visual no respeta la estructura musical, sino que cambia de plano una forma aleatoria. Pero no sólo la planificación visual resulta más cinematográfica que musical. Como ya habíamos comentado al comienzo de este capítulo, en *Animal Crackers* hay una clara intención de eliminar el contenido 'fantasioso' de los números musicales, en beneficio de la narración realista a la que aspiraba el cine.

⁹² HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 1.02.01".

En este sentido, la escena *burlesque* de Du Barry, donde Harpo interpretaba originalmente su *speciality* en la versión teatral, se ha reconvertido en una representación realista, acorde con la exigencias del nuevo medio. Si comparamos una fotografía de Harpo tocando en *I'll Say She Is*, la obra que dio origen a la famosa escena de Napoléon, comprobaremos que hay una apariencia de irrealidad motivada no sólo por el vestuario, sino también por la forma acrobática de sentarse ante el arpa. Esta 'irrealidad' desaparece por completo cuando observamos a Harpo interpretando su número en los jardines de la mansión Rittenhouse [Figuras 31].



[Figura 31a]. Fotografía perteneciente a una representación de *Napoleon's First Waterloo* en la obra *I'll Say She Is*⁹³.



[Figura 31b]. Harpo interpretando su *speciality* en *Animal Crackers* de una forma más realista⁹⁴.

En este sentido, resulta muy evidente la pretensión de mostrar a nivel visual el número de Harpo de una forma 'respetable' que intentará destruir el mundo "fantasioso" del cual proceden los hermanos Marx. Pero donde mejor vamos a comprobar este conflicto entre lo real y lo irreal es en la *speciality* interpretada por Chico que, como hemos comentado, se sitúa en la película unos minutos antes que la de su hermano.

⁹³ UHLIN, Michael: "Marxology. Napoleon's First Waterloo (Library of Congress-version)." The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napo1.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

⁹⁴ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 1.01.35".

6.2.-Chico. *I'm Daffy Over You*

La actuación de Chico se encuadra dentro de una pretendida velada artística que Mrs. Rittenhouse ofrece a sus huéspedes. La comparación de esta secuencia con la ambientación original de la *Escena Du Barry* nos revela un cambio sustancial que no sólo afecta al decorado y al vestuario, sino que también subvierte la propia concepción musical y teatral de la obra, así como el sentido "irreal" de la misma [Figuras 32].



[Figura 32a]. Ambientación original de la *Du Barry*. La música dentro de la parodia irreal.



[Figura 32b]. La música integrada en la alta sociedad con un valor artístico y con un componente real.⁹⁵
Esta escena sustituye a *Du Barry*.

Como ya habíamos comentado al comienzo del análisis de *Animal Crackers*, la *Escena Du Barry*, de la que sólo conservamos algunas fotografías, era un número paródico equivalente a *Spanish Knights*, la parte final de *The Cocoanuts*. En ambos casos, los disfraces permitían equiparar las diferentes categorías sociales por cuanto igualaban, a nivel visual, la apariencia de todos los personajes. En ese contexto irreal, los Marx eran los dueños de la situación y podían imponer su particular visión anárquica del (des)orden social. Sin embargo, como ya habíamos explicado, el predominio del cine como medio de entretenimiento, así como su gran capacidad de inversión económica en un mundo marcado por el crack bursátil de 1929, condicionarán los modos de representación, imponiendo sus propios criterios. Es decir, el cine acabará imponiendo una forma realista de representar al mundo en la que no tendrán cabida las escenas *burlesque* de los Marx y de otros artistas. De esta forma, el mundo imaginario y surrealista de los Marx quedará atrapado en unas convenciones artísticas "realistas" que limitarán sustancialmente su capacidad expresiva. Tal vez por estas circunstancias los Marx

⁹⁵ *Ídem*. Min. 0.48.44".

dinamitan la velada musical que Mrs. Rittenhouse pretende ofrecer a sus invitados, convirtiéndola en algo más parecido a un circo, o a un teatro de variedades. De esta forma, los Marx pretenden reconquistar un espectáculo *burlesque* que les pertenecía y que les había sido arrebatado por los medios de producción de la clase adinerada, de forma análoga a como la Iglesia se ha apropiado, tradicionalmente, de la mayor parte de las fiestas paganas.

Lo primero que nos llama la atención es que la velada musical comienza justo después de que Chico y Harpo hayan robado el valioso cuadro que Mrs. Rittenhouse pretendía mostrar a sus invitados como un elemento más de su velada artística. En apenas unos segundos, Chico deja de ser un vulgar ladrón para convertirse en un músico, en el centro de atención de los invitados de la adinerada viuda. Aunque ambas escenas están separadas por un fundido a negro que justificaría una elipsis temporal, lo cierto es que ambas escenas se mantienen cohesionadas gracias a una música incidental escrita, supuestamente, por Max Reese.

La velada comienza con una petición que Mrs. Rittenhouse realiza al capitán Spaulding para que narre a los presentes algunas de sus aventuras expedicionarias. Spaulding accede y sus palabras no tardan en desmentir el aparente realismo con el que está filmada la escena. Así, el capitán afirma que en su expedición por África disparó a un oso polar que llevaba zapatos. Inmediatamente, Mrs. Rittenhouse le recuerda a su invitado que los osos polares sólo viven en el polo norte (ignorando el hecho de que vistiese zapatos), afirmación que es rigurosamente cierta pero sólo en el mundo realista de Rittenhouse. Mientras que la frase de Groucho hubiese resultado completamente apropiada en una escena *burlesque*, ambientada por ejemplo en la imaginaria corte de Louis LVII, resulta irreverente en una velada artística auspiciada por la elitista clase alta. Spaulding no sólo no rectifica, sino que sigue adelante con su intento de dinamitar lo real, ofreciendo una explicación tan 'verosímil' como absurda: el oso se encontraba en África porque estaba enfermo y no soportaba el frío, y como era rico se había podido pagar el viaje. Tras otras frases no menos ingeniosas, basadas en los juegos de palabras, Spaulding afirma que una vez disparó a un elefante en pijama pero que desconocía cómo el animal se había metido dentro de ese pijama. Finalmente, Mrs. Rittenhouse no quiere perder el control de la situación, del realismo, y por ello interrumpe al capitán, dándole las gracias por su instructiva exposición.

La narración del capitán Spaulding puede ser considerada como un monólogo cómico en el más puro estilo de *vaudeville* que parodia, además, los llamados *travelogues* o relatos de viajes. Aunque las narraciones de aventuras podían incluirse en las veladas artísticas 'serias', la forma en la que Groucho presenta su

discurso nos aproxima más al mundo cómico irreal de los Marx que a la representación realista cinematográfica. Y esta misma circunstancia es la que vamos a encontrar durante la actuación pianística de Chico en la misma velada.

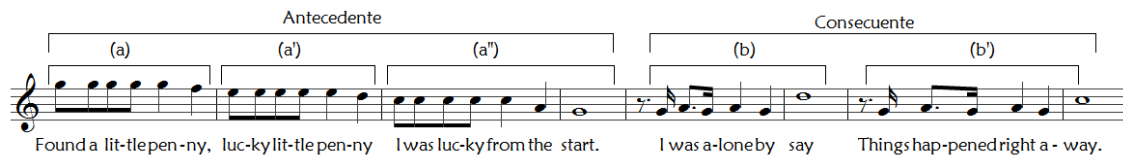
Curiosamente, mientras que Mrs. Rittenhouse se ha mostrado muy contrariada con la actuación de Spaulding, Roscoe W. Chandler está entusiasmado y pide a los presentes tres "hurra" por el capitán que nadie secunda, exceptuando a Harpo que aparece cargado con tres sillas. Con su comportamiento, Chandler queda desenmascarado: sólo puede ser un farsante que aspira a pertenecer a la alta sociedad pero que no puede ocultar su procedencia social y su admiración por los números de variedades. Además, el hecho de que Harpo aparezca con tres sillas sólo puede ser comprendido en el mundo irreal de los Marx en el que tres 'hurra' ("cheers") equivalen a tres 'sillas' ("chairs") por cuanto su pronunciación es muy similar. Así, Mrs. Rittenhouse no sólo no comprende la acción de Harpo, sino que, además, le recrimina su acción porque nadie ha pedido tres sillas. La viuda no comprende nada porque la lógica de la parodia no es la misma que la de su círculo social. De esta forma, el realismo cinematográfico ha perdido la batalla incluso antes de que Chico comience su *speciality*.

Seguidamente, Mrs. Rittenhouse anuncia la actuación del Signor Ravelli utilizando una expresión muy peculiar y premonitoria: "Signor Ravelli will oblige us at the piano". Se trata de un juego de palabras intraducible que juega con el doble sentido del verbo "obliga" que significa tanto "complacer" como "forzar a hacer algo", lo que equivaldría a decir que escuchar música no siempre es algo satisfactorio. En cualquier caso, Ravelli es recibido con un caluroso aplauso y se sienta al piano para comenzar su actuación. Mientras tanto, Spaulding inventa absurdos títulos para las canciones que, supuestamente, Ravelli va a interpretar. Por ejemplo, Groucho anuncia la obra *Somewhere My Love Lies Sleeping, with a male chorus*, cuyo título contiene con una clara connotación sexual que pretende burlar la censura imperante en esos días, la misma censura que había suprimido algunas de las frases del guión original por considerarlas como poco apropiadas. Otro ejemplo de ello es la sustitución de determinadas palabras en algunas de las canciones de la película. Así, en uno de los versos de *Hooray for Captain Spaulding* se sustituyó el término original "hot" referido a las mujeres que pretendía el capitán, por el menos comprometido "warm"⁹⁶. Igualmente la palabra 'sobarse' ("pet") fue reemplazada por la más aceptable 'acariciarse' ("touch") en la interpretación de *Why Am I So Romantic?*, perdiéndose de esta forma la rima con la estrofa anterior⁹⁷.

⁹⁶ "They men must all be very old, the women hot, the champagne cold".

⁹⁷ "When we pet" fue reemplazado por "When we touch".

Pero, al margen de los juegos de palabras de Groucho, el primer número que Chico Marx toca se titula *I'm Daffy Over You*, una pegadiza melodía (también conocida como *Lucky Little Penny*), escrita por el propio Chico con la colaboración de Sol Violinsky, una famosa estrella de las acrobacias musicales en el *vaudeville* [Figura 33].



[Figura 33]. La interminable melodía de *I'm Daffy Over You* interpretada por Chico.

Ante la incredulidad y desesperación de los asistentes a la velada, Chico repite una y otra vez estos ocho compases porque, según él mismo reconoce, ha olvidado la parte final y no consigue terminar la canción. Antes de abandonar la pieza, Chico cuenta los compases para intentar recordar cómo acaba, pero lo racional no parece tener cabida en el mundo irreal de los Marx y, por lo tanto, no lo consigue. Por eso afirma que tiene que esperar a que le vuelva la inspiración, lo irracional, para concluir la pieza.

Algunos autores titulan, erróneamente, a esta canción *Sugartime* o *Sugar In The Morning*⁹⁸. El equívoco es debido a que existe una obra con éste título cuyo estribillo es prácticamente idéntico a la canción escrita por Chico Marx y Sol Violinsky. Sin embargo, como acertadamente defiende Matthiew Coniam, *Sugartime* fue un éxito de las McGuire Sisters' en el año 1958, es decir, veintiocho años después del estreno de *Animal Crackers*, por lo que no parece probable que Chico y Violinsky se inspirasen en esta obra. Según Coniam, la confusión posterior pudo ser debida a que en una de las ediciones del guión de *Monkey Business*, publicada en torno a 1960, se refiere la obra interpretada por Chico como *Sugar In The Morning*, el primer verso del estribillo de *Sugartime*⁹⁹. El error se ha mantenido a lo largo de los años y, lamentablemente, sigue siendo bastante frecuente.

En cualquier caso, *I'm Daffy Over You* se convertirá en la tarjeta de presentación de Chico Marx. De la misma forma que Groucho será relacionado durante toda su vida con *Hooray for Captain Spaulding*, *I'm Daffy Over You* será la canción de Chico y no sólo la volverá a interpretar en películas como *Monkey Business* y

⁹⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 20.

⁹⁹ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide". URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 06/06/2012].

Horse Feathers, sino que también se convertirá, en una versión instrumental interpretada por Raymond Paige Orchestra, en la sintonía de los programas de radio que Chico y Groucho realizaron en los años 30¹⁰⁰.

Pero, volviendo a la velada de Mrs. Rittenhouse, Spaulding le pide a Ravelli que toque algo sobre Montreal, *I'm A Dreamer, Montreal*, cuyo significado o juego de palabras desconocemos. Acto seguido, Ravelli anuncia que tocará una de sus propias composiciones de Victor Herbert. En realidad, la segunda pieza que Chico interpreta al piano es una paráfrasis de la balada *Silver Threads Among the Gold*, una canción de amor escrita por Eben E. Rexford y H. P. Danks en 1873 que se había convertido en un gran éxito, popularizada gracias los intérpretes de *vaudeville*¹⁰¹ [Figura 34].

Andante Cantabile

A (a) Antecedente (b) Consecuente (a') Antecedente

Dar-ling, I am grow-ing old, Sil-ver threads a-mong the gold, Shine up-on my brow to-day;

(b') Consecuente **B** (c) Antecedente (d) Consecuente

Life is fad-ing fast a-way; But my dar-ling, you will be, will be Al-ways young and fair to me,

A (a) Antecedente (b') Consecuente

Yes! my dar-ling, you will be Al-ways young and fair to me.

[Figura 34]. Comienzo de *Silver Threads Among the Gold*¹⁰².

La estructura de la *speciality* de Chico es idéntica a la interpretada en *The Cocoanuts*: una introducción brillante con acordes arpegiados, seguida del estribillo de la canción presentado a modo de paráfrasis, con numerosos adornos

¹⁰⁰ "Chico Marx the musician - piano prodigy or keyboard klutz?" *Epinions*. URL: http://www.epinions.com/content_5258256516?sb=1 [Último acceso: 08/06/2012].

¹⁰¹ *Ídem*. HIRSCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 322.

¹⁰² Transcrito a partir de: REXFORD, Eben E. y DANKS, H. P.: "Silver Threads Among the Gold." Partitura musical. Hamilton S. Gordon. Nueva York, 1901. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=clouds&id=14&source=5 [Último acceso: 09/06/2012]. En la primera página de la partitura figuran todos los tipos de arreglos en los que se vende esta canción, algunos muy elaborados, e incluyendo uno tipo ragtime "Two-Step" realizado por Wm. J. Carle. La canción se puede escuchar en: "John McCormack Silver Threads Among The Gold" YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CWsf0Aj0cPc> [Último acceso: 09/06/2012].

y variantes rítmicas. Además, en ambos casos, Chico no sólo toca el piano, sino que también gesticula ante el público presente con la pretensión de que reconozcan sus acrobacias musicales, y sus gestos interpretativos.

Lo más interesante de la paráfrasis de Ravelli sobre *Silver Threads Among the Gold* es la segunda parte de su intervención en la que presenta la melodía descrita en el más puro estilo *ragtime*. No hemos podido concretar si este arreglo fue escrito por el propio Chico o si reutilizó alguno de los publicados en la época sobre esta obra, como por ejemplo el realizado por William J. Carle para una orquesta de 12 instrumentos y piano, titulado *Two-Step. Wouldn't you like to flirt with me*¹⁰³. En cualquier caso, la interpretación *raggy* de Chico se nos revela en esta película como la de una música que ya no pertenece al presente, dominado por la elegante comedia musical y por el *swing*. Los ritmos sincopados tan habituales en la música de Irving Berlin para *The Cocoanuts*, son prácticamente inexistentes en la música de Harry Ruby para *Animal Crackers*. Tal vez Chico está reivindicando un pasado musical que se estaba desvaneciendo de la misma forma que los espectáculos *vaudeville*, y tal vez por ello Chico nos muestra una sonrisa cómplice, a modo de mueca, justo cuando comienza a tocar en este estilo. Es como si estuviera reconociendo abiertamente su atrevimiento musical [Figura 35].



[Figura 35]. La mueca cómplice de Chico cuando cambia a estilo *ragtime*¹⁰⁴.

Por otra parte, en lo que respecta a la planificación visual, al igual que en *The Cocoanuts* la cámara nos ofrece unos planos lo suficientemente cortos como para

¹⁰³ Se puede ver una lista de los arreglos publicados sobre esta obra en: REXFORD, Eben E. y DANKS, H. P.: "Silver Threads Amont the Gold." Partitura musical. Hamilton S. Gordon. Nueva York, 1901. Pág. 2 En URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=clouds&id=14&source=5 [Último acceso: 09/06/2012].

¹⁰⁴ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 0.51.11".

apreciar con gran detalle las evoluciones acrobáticas de las manos de Chico sobre el piano [Figuras 36].



**[Figura 36a].
Glissando con el
índice preparado.**



**[Figura 36b].
Glissando en
plano corto.**



**[Figura 36c].
El famoso toque
pistolero.**



**[Figura 36d].
Cluster con la mano
izquierda¹⁰⁵.**

Al concluir esta pieza, Ravelli saluda a un público que aplaude tímidamente, tal vez porque no es el tipo de pieza que esperaban escuchar en una velada artística. Sin embargo, Harpo se aproxima a su hermano y celebra efusivamente su triunfo. Desde la cultura popular de Harpo la actuación de Chico ha sido algo excepcional. Así, de alguna forma Chico parece haber recuperado parte del terreno conquistado por la élite económica [Figura 37].



**[Figura 37]. Harpo se muestra
muy efusivo mientras el resto de
espectadores aplaude tímida y
desconcertadamente¹⁰⁶.**

En estas circunstancias, Harpo ya puede mostrar su ropa de payaso y sentarse al piano para convertir la actuación musical en un número *slapstick*, propio de los programas de *vaudeville*. Harpo lleva unos tirantes sin abrochar que no sujetan nada y un cinturón muy ajustado pero por encima de los pantalones, algo muy propio del mundo fantástico de los Marx. Para Wayne Koestenbaum, los gestos que Harpo realiza antes de comenzar a tocar el piano ridiculizan la cultura judía por cuanto desvirtúan ciertas convenciones idiomáticas, al tiempo que establecen

¹⁰⁵ *Ídem*. Mins. 50.47", 51.25", 51.43" y 51.19", respectivamente.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Min. 0.51.49".

una complicidad entre los Marx y el pasado judío de Chandler¹⁰⁷. En cualquier caso, cuando por fin comienza su interpretación, Harpo no sólo toca las teclas del piano, sino que, además, golpea varias partes de su cuerpo a modo de instrumento de percusión. De esta forma, lo visual se impone sobre lo musical, y la estética del *vaudeville*, e incluso la de los *minstrel shows* como sugiere Koestenbaum, subvierten la experiencia de la música como objeto artístico [Figura 38].



[Figura 38]. Un payaso presentando un número *slapstick* que dinamita una velada artística¹⁰⁸.

Aunque no hemos podido concretar cuál es la pieza que Harpo interpreta al piano, es muy probable que tenga alguna relación directa con los acontecimientos deportivos, y más concretamente con el rugby, porque el concierto acaba transformándose en un partido de fútbol norteamericano. Así, Harpo abandona apresuradamente el piano mientras que Chico patea una pelota improvisada que Groucho lanza hacia atrás. Harpo acaba asumiendo las funciones propias de un balón porque Groucho lo lleva a hombros hasta el sofá y lo lanza como si hubiera conseguido un 'ensayo'. Poco después Chico y Harpo se enzarzan en una curiosa pelea pugilística que sólo se detiene cuando Harpo cruza los dedos con un sentido simbólico. De esta forma, los Marx se muestran muy atentos a los espectáculos deportivos, muy de moda en los años 20 como símbolo del progreso y del entretenimiento de la clase media, según habíamos explicado en los capítulos anteriores [Figuras 39]. Además, este gusto por convertir las veladas musicales en espectáculos deportivos lo volveremos a encontrar cuando en la película *A Night at the Opera* Chico y Harpo transformen la Obertura de *Il Trovatore* en un partido de béisbol.

¹⁰⁷ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. California, 2012. Págs. 85-86.

¹⁰⁸ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. 0.52.21".



[Figuras 39a,b y c]. Un partido de rugby en la velada musical: pateo, pase atrás y ensayo ("try") utilizando a Harpo como pelota¹⁰⁹.

Tras la pelea, Chico vuelve al piano y, para desesperación de los asistentes, retoma la pieza *I'm Daffy Over You* que antes no había conseguido terminar por no recordar el final. Pero Ravelli sigue sin acordarse y se detiene de nuevo. Groucho realiza entonces un nuevo juego de palabras cuando le sugiere a Ravelli que interprete la canción del "podólogo irlandés" titulada *Mi destino está en tus manos* (*My Fate Is In Your Hands*), ridiculizando así una frase asociada a las situaciones románticas.

Seguidamente, Ravelli comienza a interpretar la introducción de un nuevo tema pero justo en ese momento Harpo aparece golpeando unas herraduras de caballo y la música se transforma en el *Coro de gitanos* de la ópera *Il Trovatore* que los Marx también habían utilizado en su película anterior. Tal vez la coincidencia en el rodaje de *The Cocoanuts* con las representaciones vespertinas de *Animal Crackers* en el teatro de la calle 44 motivó la reutilización de algunos temas musicales de reconocida eficacia. En esta ocasión, la puesta en escena visual está todavía mucho más cerca del significado original operístico: Groucho se quita la levita y se la vuelve a colocar del revés, a modo de delantal, mientras utiliza la pierna de una dama de la alta sociedad a modo de fuelle para avivar la fragua que sitúa dentro del piano [Figura 40]. Las impertinencias sociales de los Marx llegan a su máxima expresión con esta escena. No sólo se han separado socialmente del resto de los invitados al despojarse de sus falsas indumentarias, sino que además han conseguido subvertir la experiencia artística de la velada musical en un número de *vaudeville* caracterizado por la reconquista de la música popular, de la música de la ópera italiana personificada en las clases humildes, como los gitanos que trabajan en la fragua sin descanso. Sin la música, esta lucha de clases no se podría haber presentado de una forma tan manifiesta.

¹⁰⁹ *Ídem*. Min. 0.52.30".



[Figura 40]. La velada musical convertida en una fragua operística: Harpo martillea unas herraduras y Groucho acciona la pierna de una dama a modo de un imaginario fuelle¹¹⁰.

Al finalizar la música, Spaulding-Groucho se dirige a su anfitriona confundiendo la parte final de su apellido, llamándola Mrs. "Rittenrotten." De esta forma, los Marx no sólo han reconquistado una parte de su cultura popular, la cultura que les había sido arrebatada por la clase alta (pero también por el lenguaje realista cinematográfico), sino que, además, se muestran orgullosos de ello y ridiculizan a la rica viuda amante de la música culta, llamándola "rotten" cuya traducción equivale a estar "pasada de moda", aunque también puede hacer referencia, significativamente, a algo "podrido" o "corrompido".

Acto seguido, el capitán se despide de la velada, haciendo saber a Rittenhouse que su lugar está con los nativos de África, mientras que en la casa de la viuda sólo hay lugar para el pianista. Spaulding le regala a Rittenhouse un premonitorio cofre (que más bien parece un ataúd) para un cerdo guineano. Lo que Groucho parece querer decir a su anfitriona es que su tiempo ha pasado. La velada musical concluye, finalmente, cuando Chandler interrumpe la conversación e invita a todos los presentes a pasar a la biblioteca para desvelar su sorpresa: el famoso cuadro de Beaugard, que todavía no sabe que ha sido suplantado.

7.- Músicas incidentales

Para finalizar nuestro estudio sobre las músicas de *Animal Crackers* queremos abordar un aspecto, relativamente secundario, pero que confirma nuestras hipótesis sobre el predominio cada vez mayor del lenguaje fílmico sobre la estética de las representaciones musicales proveniente de los teatros de *vaudeville*. *Animal Crackers* presenta una gran novedad musical con relación a la anterior película de los hermanos Marx: la presencia de la música llamada

¹¹⁰ *Ibidem*. Min. 0.53.45".

incidental o extradiegética. En principio, la música extradiegética se define como aquella que se escucha sin que esté justificada narrativamente en la pantalla, es decir, aquella cuyo propósito no es mostrarse a sí misma, sino potenciar el contenido expresivo de una secuencia, ayudando a los espectadores a comprender la narración o a sentir empatía hacia una determinada situación o personaje. Mientras que los números musicales en el teatro de variedades se mostraban 'visualmente', permitiendo de esta forma explotar también el contenido gestual del número, el cine sonoro demandará una música 'invisible' que le ayude a narrar allí donde el lenguaje visual se muestra como insuficiente. En este sentido, al incorporar músicas extradiegéticas, *Animal Crackers* se acerca más todavía a la estética cinematográfica, en perjuicio de sus orígenes teatrales.

La primera música incidental que escuchamos en la película aparece tras la interpretación del mayordomo de *You Must Do Your Best Tonight*. Como ya hemos comentado, la música sigue sonando instrumentalmente mientras Mrs. Rittenhouse le da instrucciones a su mayordomo, relativas a la llegada de los invitados. El procedimiento es tan sutil que la música pasa casi desapercibida y adquiere una función poco más que decorativa a modo de hilo musical.

Poco después, la llegada de los invitados principales es anunciada, de una forma un tanto ruidosa, con breves fanfarrias interpretadas por instrumentos de metal, cuyo origen, en este caso, podría incluso justificarse desde la música *ballyhoo* que habíamos explicado en el capítulo dedicado a los acompañamientos musicales de las salas *nickelodeon*. Así, es, precisamente, una fanfarria extradiegética lo que escuchamos mientras Emanuel Ravelli, el personaje interpretado por Chico Marx, desciende las escaleras con un trombón bajo el brazo a su llegada a la mansión de Mrs. Rittenhouse [Figura 41]. Aunque desconocemos cuál es el motivo por el cual Chico se presenta con un trombón, que nunca llega a tocar, una posible explicación residiría en parodiar la música extradiegética que suena a modo de fanfarria. Así, Chico nos estaría mostrando visualmente, en un juego muy marxiano, uno de los instrumentos que anuncian su entrada en escena. Incluso podríamos decir que, de alguna forma, el comportamiento de Chico reivindica la presencia visual de la música.

La entrada en escena de Harpo, anunciado por Hives como "El Profesor" también está acompañada musicalmente. Sin embargo, en esta ocasión en lugar de una fanfarria sólo encontramos una música extradiegética que intenta describir al personaje, diferenciándolo de Ravelli, y que suena hasta que Harpo llega hasta su hermano Groucho. El 'profesor' lleva un traje muy elegante con pajarita y sombrero de copa que lo diferencia, a nivel social, de Ravelli. Sin embargo, la música que escuchamos no es ostentosa, contrariamente a su vestimenta, sino que, más bien, parece la música de alguien que está bebido y que deambula por

el escenario sin rumbo fijo. Es decir, es la música la que nos revela la verdadera condición social de Harpo, una condición que muy pronto descubriremos cuando se quite la chaqueta y se quede en pantalón corto y camiseta [Figura 42]. Una vez más, los Marx denuncian lo fácil que es aparentar lo que no se es con tan sólo disfrazarse de forma conveniente. Es lo que Groucho había denominado antes como *Shnorrer*. En esta ocasión, una fanfarria neutral a nivel expresivo no hubiese permitido este juego con las apariencias, ni tampoco la anticipación por parte de los espectadores del previsible desenlace.



[Figura 41]. Emanuel Ravelli entra en escena, con un trombón¹¹¹.



[Figura 42]. El distinguido 'profesor' y el impertinente payaso, tras quitarse la capa.¹¹²

Pero los mejores ejemplos de músicas extradiegéticas que encontramos en *Animal Crackers* son los que vamos a comentar a continuación. Tras dinamitar la escena en la era recibido efusivamente, Harpo arrebató un rifle del equipaje de Spaulding con el que pretende abatir al pájaro de un reloj de cuco y con el que dispara a una estatua humana que cobra vida y se defiende respondiendo al fuego con dos revólveres. Pero Harpo reacciona a tiempo y sale victorioso,

¹¹¹ *Ibidem*. Min. 0.12.11".

¹¹² *Ibidem*. Mins. 0.14.06" y 0.15.01", respectivamente.

desfilando orgullosamente con el rifle al hombro mientras escuchamos una música incidental de carácter militar que se transforma, rápidamente, en una música más ágil al abandonar Harpo el arma y lanzarse a perseguir a una joven rubia. En esta ocasión es la música la que nos ayuda a comprender el significado de una escena cuya velocidad de acción dificultaría la correcta percepción por parte de los espectadores.

Unos cuarenta minutos después, Hives sale de la biblioteca con uno de los cuadros doblado entre sus manos. Con un gesto muy rápido, el mayordomo oculta la pintura para que no la vean los invitados que comienzan a llegar a la biblioteca, donde Roscoe W. Chandler va a mostrarles el Beaugard. En esta ocasión volvemos a escuchar, aunque sólo en la versión original de la película, una nueva música incidental cuyo propósito es incriminar al mayordomo, acusándole de haber robado el cuadro o, al menos, de haberlo sustituido por una de las copias. Si la música cumple rigurosamente con su cometido es porque está escrita siguiendo las pautas de un lenguaje expresivo con una larga tradición a sus espaldas. No se trata de música proveniente de la comedia musical norteamericana, ni tampoco contiene los patrones rítmicos del *ragtime* o de los bailes populares en los años 20: es una música escrita para una orquesta de cuerda, siguiendo la estética musical europea, la tradición tardorromántica. Así, el cine encontró, pues, un aliado perfecto para imponer su criterio narrativo realista: la llamada música culta centroeuropea. En este sentido, los compositores de procedencia europea no desaprovecharían la oportunidad de trabajo bien remunerado que les ofrecerá Hollywood y acabarán conformando la estética musical propia del cine clásico norteamericano [Figura 43].



[Figura 43]. Hives sale de la biblioteca con una copia del Beaugard escondida debajo de su chaqueta, incriminado por la música extradiegética¹¹³.

Más adelante, Mrs. Whitehead y el mayordomo duermen a Harpo, utilizando un potente cloroformo para así poder robarle el cuadro que éste tiene escondido en

¹¹³ *Ibidem*. Min. 0.55.01".

su abrigo. Harpo queda sumido en un profundo sueño hasta que aparece una joven rubia, tan sólo unos instantes después, tras la cual sale corriendo inmediatamente, acompañado por una música extradiegética muy ágil que puntúa los rápidos movimientos de la persecución [Figura 44]. En esta ocasión, y dado que la escena no contiene ningún diálogo, la música no se pierde con el doblaje de la película. Además, la música otorga un cierto realismo al 'fantasioso' e irreal súbito despertar de Harpo.



[Figura 44]. Harpo persigue a una rubia, acompañado por una música extradiegética muy ágil¹¹⁴.

Por último, *Animal Crackers* concluye con una gran escena en la que se resuelve no sólo la trama argumental, sino también el conflicto planteado entre la narración realista pretendida por el cine y la estética visual proveniente de los teatros de *vaudeville*. Así, cuando todas las pruebas parecen incriminar a John Parker, el novio artista de Arabella Rittenhouse, y la policía se dispone a arrestarlo, los cuatro hermanos Marx aparecen en escena disfrazados de una forma muy estrafalaria y cantando *My Old Kentucky Home* a icuatro! voces, lo cual implica que Harpo también participa, por más que se esconda detrás de sus hermanos para ocultarlo [Figura 45].

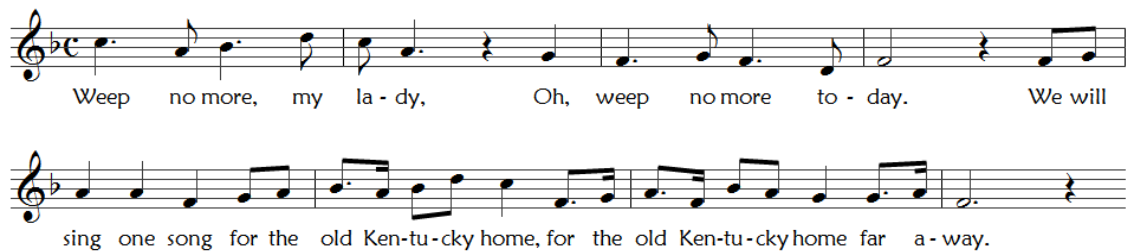
My Old Kentucky Home era una canción muy conocida que había sido escrita por Stephen Foster (1826-1864) para los *minstrel shows*. Una canción que reflejaba la nostalgia de unos esclavos afroamericanos por el hogar perdido, tras haber sido vendidos y trasladados a otra explotación [Figura 46]¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ibidem*. Min. 1.15.43".

¹¹⁵ ROOT, Deane L.: "Foster, Stephen C.." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10040> [Último acceso: 08/06/2012].



[Figura 45]. Los Marx cantan *My Old Kentucky Home*, recuperando su verdadera condición social a través de sus disfraces¹¹⁶.



[Figura 46]. Estribillo de *My Old Kentucky Home*. Los Marx interpretan sólo los dos últimos versos¹¹⁷.

Tras su interpretación, cada uno de los Marx se declara culpable de haber robado el cuadro, defendiendo así la inocencia del novio de Arabella. Finalmente, Harpo reconoce su implicación en el robo tras entregar dos copias del Beaugard que guardaba en su abrigo. A pesar de todo, el detective Hennessy decide no arrestarlo, respetando así la petición de los presentes.

Además, tras la admiración que provoca en Roscoe W. Chandler la copia del Beaugard realizada por John Parker, Mrs. Rittenhouse reconoce la valía artística del novio de su hija y da su consentimiento para la boda. Pero la película no acaba con este supuesto final feliz. Los Marx necesitan imponer su particular estética subversiva y para ello transforman este desenlace en lo que Jenkins define como un final "wow", es decir, un final no caracterizado por el sentido común, sino por la anarquía cómica más absoluta¹¹⁸. Así, mientras Hennessy le

¹¹⁶ *Ibidem*. Min. 1.27.50".

¹¹⁷ "My Old Kentucky Home." Traditional Music. URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/ukulele-bailey/ukulele-bailey%20-%2000026.htm> [Último acceso: 09/06/2012].

¹¹⁸ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 242.

da la mano a Harpo, exculpándole y pidiéndole que vuelva a casa con su madre, comienza a caer desde su manga toda la cubertería de plata de Mrs. Rittenhouse. Aunque el detective había decidido dejarlo en libertad, no puede ignorar un robo tan evidente y se ve obligado a llevárselo detenido. En ese momento, Harpo saca de su abrigo un pulverizador, que había rellenado previamente con cloroformo, y duerme al policía y a todos los invitados de Mrs. Rittenhouse, incluidos sus hermanos. Pero cuando se dispone a huir, se encuentra a la chica rubia, a la que había perseguido durante toda la película, dormida en el suelo y él mismo se rocía con cloroformo para dejarse caer en sus brazos mientras suenan una vez más los últimos compases de *Why Am I So Romantic?* con los que concluye la película. Sólo de esta forma conseguirá estar junto a ella [Figura 47]



[Figura 47]. Harpo decide dejarse caer en los brazos de la joven rubia a la que ha estado persiguiendo.¹¹⁹

De esta forma, tal y como Jenkins afirma, el nuevo orden, conseguido tras la resolución narrativa de los problemas presentados al principio de la película, se colapsa en un desorden motivado por la narcotización de todos los invitados. Harpo con su inesperada actuación antepone sus deseos corporales a las reivindicaciones sociales planteadas a lo largo de la película. De esta forma, aunque los Marx parecen contribuir a los finales felices uniendo a los jóvenes amantes, en realidad se muestran incapaces de identificarse con un orden social en el que no tienen un lugar prefijado¹²⁰.

Pero ¿cuál es el verdadero papel que desempeña la música en este sorprendente final de *Animal Crackers*? Para responder a esta pregunta es necesario inscribir la música dentro de la confrontación entre el realismo cinematográfico y la estética

¹¹⁹ HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 1.32.35”.

¹²⁰ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 239.

irreal propia del *vaudeville*. Aunque durante la mayor parte de la película la narración realista ha sido la predominante, en los últimos minutos encontramos una clara inflexión que decanta la balanza hacia el *vaudeville*. No sólo nos estamos refiriendo al final "wow" ya comentado, sino también a otras situaciones que no pueden ser justificadas de una forma realista. Veamos algunos ejemplos de ello. Hacia la mitad de la película, tras haber intercambiado el Beaugard, Chico y Harpo se disponen a salir de la biblioteca pero se detienen cuando abren la puerta y comprueban que es noche cerrada y que está lloviendo con una gran fuerza. Es entonces cuando deciden salir por la otra puerta y se encuentran, incomprensiblemente, con un sol radiante de media tarde, propio de la soleada California, tal y como afirma el propio Chico. Otro ejemplo de esta representación 'fantasiosa' lo habíamos encontrado al comienzo de la película, cuando Harpo disparaba a una estatua que cobraba vida y se defendía. Más adelante, era Harpo quien se despertaba un instante después de haber sido dormido con cloroformo, porque una chica rubia pasaba a su lado.

Si bien estas situaciones no son nada 'realistas' no es menos cierto que resultan extremadamente ingeniosas y que sorprenden a los espectadores. En este sentido, comparten una estética propia del *vaudeville* en la que lo más importante es asombrar a los espectadores y en la que tanto lo real como lo irreal resulta igual de verosímil. En este contexto, los truenos que escuchamos cuando Chico y Harpo intentan salir de la biblioteca pueden resultar marcadamente falsos a nivel sonoro sin que con ello se destruya la verosimilitud del gag visual. No son efectos sonoros realistas, como tampoco lo es la escena, pero consiguen su propósito desde un punto de vista teatral.

Por otra parte, cuando los Marx cantan *My Old Kentucky Home* no existe ninguna justificación realista que explique cuál es el motivo por el que están cantando esa obra, ni por qué aparecen disfrazados de esa manera. Su motivación sólo puede ser explicada desde una concepción teatral, contraria a la narración pretendida por el llamado séptimo arte. Así, la música de *My Old Kentucky Home*, nacida en los escenarios *minstrel* a partir de los estereotipos raciales que ya habíamos explicado en el capítulo dedicado al *vaudeville*, se había convertido con el tiempo en un referente de los marginados, de las personas alejadas a la fuerza de su hogar. En este sentido, cuando los Marx aparecen en escena disfrazados, interpretando *a capella* esta obra, no sólo pretenden solidarizarse con los débiles, (con el novio de Arabella acusado injustamente de un robo), sino que, además, están reivindicando una tradición teatral que comenzaba a ser absorbida y desnaturalizada por el cine. Son ellos quienes sienten añoranza por su hogar, quienes se sienten alejados de sus orígenes debido a las imposiciones estilísticas a las que están siendo sometidos por el férreo sistema de producción cinematográfico. Pero también lo hacen por

la marginación que sufren los judíos en la Norteamérica de los años 20, como ya hemos comentado en más de una ocasión. En cualquier caso, los Marx no pueden sino reírse también de sí mismos y, nada más acabar la canción, Groucho bromea sobre la misma, convirtiéndola en poco más que un *jingle* publicitario cuando anuncia de una forma radiofónica: "Este programa les ha sido ofrecido por la Casa de David"¹²¹.

8.- Continuidad realista vs. discontinuidad irreal

En resumen, *Animal Crackers* será la última película que los Marx filmarán a partir de una comedia musical previa, protagonizada por ellos mismos, y en ella encontramos las pulsiones artísticas propias de su tiempo. Por una parte, un *swing* estilizado, propio de la comedia musical cinematográfica, comenzará a sustituir a los alocados ritmos *raggy* que habían caracterizado a la música de los años 20 y que habíamos encontrado en *The Cocoanuts*. Por otro lado, aunque el cine aspire a una narración realista, que acabará consiguiendo en su periodo clásico, todavía no rechaza del todo la incorporación de ciertas músicas o números cómicos procedentes de la estética de los espectáculos *vaudeville*. En este sentido, los primeros años del llamado cine sonoro aglutinarán elementos procedentes de la tradición de los espectáculos de variedades, así como algunas muestras de la cultura europea cada vez más presente en los círculos artísticos y elitistas norteamericanos. La música de este primer cine sonoro, como ya hemos estudiado en el capítulo dedicado a las músicas cinematográficas de la época, será uno de los elementos más visibles de ese crisol de culturas destinado a fragmentarse en muy pocos años como consecuencia indirecta de la depresión que azotó a Norteamérica durante más de una década.

Los Marx entenderán el cine como una proyección de su larga carrera en los teatros de variedades, pero también como una forma de reivindicar la estética del *vaudeville* frente a las exigencias narrativas cinematográficas. Es decir, como una defensa de la cultura popular frente a la imposición de nuevas formas de entretenimiento por parte de las élites económicas. Al mismo tiempo, los Marx reivindican una identidad artística y social, sobre la cual incluso ironizan, y denuncian a quienes reniegan de sus orígenes humildes para intentar acceder, por todos los medios, a la alta sociedad. Además, en esta reivindicación de la cultura popular, la música juega un papel determinante por cuanto simboliza esa

¹²¹ "This program is coming to you from the House of David." HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003. Min. 1.28.03".

identidad, a la vez que permite establecer una red de significados que sólo es comprensible para quienes comparten esa cultura común.

Por otra parte, *Animal Crackers* pone de relieve el conflicto existente entre dos formas enfrentadas de comprender el mundo del espectáculo. Por una parte, la industria cinematográfica, personalizada en la figura de Victor Heerman, propugnaba la eliminación de los números musicales por cuanto estos afectaban a la continuidad narrativa realista de la película. Por otro lado, los Marx defienden la música no sólo como un elemento identitario, sino también como un medio expresivo 'fantasioso' capaz de superar los límites inherentes a la narración visual dialogada. En este sentido, la comparación entre la versión teatral de la obra y su adaptación cinematográfica nos ha permitido demostrar de una forma muy clara esta peculiaridad. Así, la supresión de la paródica escena Du Barry con la que terminaba la versión teatral, por ejemplo, imposibilita la comparación con la primera película de los Marx, a la vez que debilita la conexión con los espectáculos *minstrel* y con el *vaudeville*.

Tampoco podemos olvidar la especial atención que los Marx prestan a las novedades artísticas y sociales de su tiempo para utilizarlas a nivel paródico en sus películas. Este hecho no sólo constata la sensibilidad de los Marx hacia los nuevos estrenos, sino que también revela una efectiva práctica expresiva consistente en subvertir las obras famosas, o los hechos destacados de esos años, a partir del conocimiento que los espectadores tienen de ellas. De otra forma, difícilmente se podrían parodiar canciones o dramas teatrales que el público no conociera.

En lo que respecta a la música, resulta sorprendente constatar cómo los Marx siguen empleando recursos expresivos provenientes incluso de la tradición europea. Así, la alusión a *The Beggar's Opera* revela que los Marx utilizan la misma técnica de la llamada 'Ballad Opera' empleada por Christoph Pepusch y John Gay para componer esta obra a comienzos del siglo XVIII. Por otra parte, algunos números musicales se inscriben en la tradición de la opereta inglesa propia de Gilbert y Sullivan, especialmente aquellos números de conjunto en los cuales Kalmar y Ruby muestran una precisión magistral a la hora de trasladar las inflexiones del texto a la música. También están presentes las referencias a determinadas obras musicales popularizadas en los escenarios de *vaudeville* que funcionan con un sentido identitario, pero que también mantienen el carácter nostálgico propio de los *minstrel shows*. Por último, *Animal Crackers* presenta, así mismo, una canción escrita según la estructura de la balada norteamericana que pretende convertirse en un éxito de ventas, al margen de su contenido expresivo. Tampoco faltan ciertas alusiones paródicas a la tradición operística europea, en la estela de lo que habíamos encontrado en *The Cocoanuts*. Por

último, *Animal Crackers* presenta una novedad musical, introducida en parte gracias a los avances tecnológicos, que anticipa el carácter secundario que tendrá la música en el lenguaje clásico hollywoodiense. Así, esta es la primera película de los Marx en la que encontramos una música extradiegética o incidental encaminada a facilitar la comprensión de los contenidos narrativos a los espectadores, pero alejada de la estética propia de los espectáculos de *vaudeville*.

En definitiva, a pesar de las imposiciones artísticas, narrativas y morales impuestas por la industria cinematográfica, los Marx consiguen en *Animal Crackers* subvertir lo real, destruir lo solemne, lo serio y lo sublime, tal y como propugnaba Filippo Tommaso Marinetti en su manifiesto futurista de 1913. De esta forma, el espectáculo de variedades se acaba imponiendo, en mayor o menor medida, a la narración fílmica. Sin embargo, poco tiempo después, los Marx se acabarán instalando en la soleada California para continuar con sus proyectos cinematográficos. Si las músicas de *Animal Crackers* resumen el paso de los años 20 a los años 30, veamos ahora qué sucede musicalmente en su próxima película, *Monkey Business*.

VII.- *Monkey Business*, 1931

1.- Introducción. De Broadway a la Paramount

El 24 de diciembre de 1930 los hermanos Marx firmaron un contrato con la Paramount para rodar tres películas con esta productora. En ese momento, ellos se encontraban a bordo de un transatlántico y pasarían los siguientes meses en Inglaterra, conquistando a un público que se había mostrado esquivo durante la primera gira que habían realizado en el año 1922. El contrato con la Paramount provocaría cambios muy importantes en las vidas y en la obra de los Marx. Tal vez el más decisivo de ellos fue que en el año 1931 dejaron atrás la escena teatral neoyorquina para fijar, definitivamente, su residencia en California.

En esas fechas, Broadway atravesaba una importante crisis, derivada del crack bursátil de 1929, que estaba provocando la ruina de los empresarios que gestionaban los teatros. Entre ellos, Florenz Ziegfeld representó el caso más paradigmático. Tras convertirse en el referente del mundo del espectáculo y conseguir una inmensa fortuna, Ziegfeld murió completamente arruinado en 1932. Pero no sólo se cerraban las salas, sino que, por primera vez, se cuestionaba la continuidad de una forma teatral de entender el mundo del espectáculo. Mientras tanto, el cine sonoro se estaba convirtiendo en un negocio muy rentable, capaz de amortizar las fuertes inversiones realizadas en su producción gracias a la multitud de salas existentes por toda Norteamérica, así como a la distribución internacional.

Pistoleros de agua dulce (Monkey Business), estrenada el 19 de septiembre de 1931¹, es la primera película de los hermanos Marx que no se realizó a partir de una obra teatral anterior. Mientras que *The Cocoanuts* o *Animal Crackers* se produjeron, básicamente, filmando las comedias musicales homónimas que los Marx habían presentado en Broadway, *Monkey Business* se pensó directamente para la gran pantalla, es decir, de una forma cinematográfica. Además, por primera vez los Marx no pudieron realizar una gira teatral, previa al comienzo del rodaje, para comprobar la efectividad de los gags y reelaborarlos según las reacciones del público.

En cualquier caso, tal y como vamos a comprobar a lo largo del análisis de la película, *Monkey Business* está construida reutilizando muchos de los mejores gags que los Marx habían creado durante su trayectoria en los espectáculos de

¹ "Pistoleros de agua dulce. *Monkey Business*." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022158/> [Último acceso: 28/08/2012].

vaudeville. La presencia de estos números cómicos condiciona el desarrollo narrativo de la película, relegado a un segundo plano, cuyo propósito no es otro que el de cohesionar los gags cómicos, surgidos de diferentes obras teatrales. Además de *Monkey Business*, los Marx filmarían también con la Paramount *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, 1932) y *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, 1932) antes de que la productora decidiese no renovar el contrato por considerar que los Marx estaban anticuados.

Si los Marx habían firmado el contrato con la Paramount en el transatlántico que los iba a llevar a Inglaterra, *Monkey Business* comienza, precisamente, con los Marx en medio del océano, viajando como polizones en un barco que les devuelve a Norteamérica. La ironía siempre está presente en el cine de los Marx.

2.- Sinopsis

El contrato con la Paramount detallaba de una forma muy precisa cuáles eran las obligaciones de los Marx con la productora. En este sentido, resulta muy significativo que, a la hora de enumerar las habilidades que deberían realizar los Marx en sus próximas películas, la Paramount situase las partes habladas, o diálogos, por detrás de los números musicales, la comedia, la pantomima y el baile². Es decir, la Paramount contrató a los Marx para que hicieran de ellos mismos y desarrollasen sus capacidades teatrales por encima de los diálogos propios del nuevo cine sonoro. En este sentido, ya habíamos comentado que el primer cine sonoro nació como la concreción de la búsqueda de la sincronización entre imagen y música, y que los diálogos eran un elemento secundario. Así, el contrato de la Paramount reconoce de forma implícita que quieren explotar comercialmente la fórmula Marx, los personajes arquetípicos que los cómicos habían conseguido definir a lo largo de su trayectoria en los teatros de *vaudeville*.

De esta forma, *Monkey Business*, producida por Herman Mankiewicz, se construye pensando en ellos y en sus personajes arquetípicos. Los Marx se permiten, incluso, rechazar abiertamente los primeros borradores del guión y exigir la contratación de escritores afines a sus cualidades interpretativas. Aunque el guión final está firmado por S. J. Perleman y Will B. Johnstone, otras figuras importantes colaboraron en la redacción de diálogos adicionales, así como en los gags visuales: Arthur Sheekman, J. Carver Pusey, Sol Violinsky, además del

² LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 231.

famoso tío de los Marx Al Shean³. Según las palabras de Perelman, la escritura del guión dio lugar a cuatro meses de discusiones homéricas y de intrigas que harían avergonzarse a los Borgia⁴.

Monkey Business fue dirigida por Norman Z. McLeod, cuya carrera en el cine había comenzado como animador en 1919. Más tarde también trabajó como creador de gags para Al Christie y como ayudante de William Wellman en *Alas* (*Wings*, 1927)⁵. McLeod conocía muy bien el mundo de la comedia y también dirigiría la siguiente película de los Marx, titulada *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, 1932), así como uno de los mayores éxitos de W. C. Fields: *Es un don* (*It's a Gift*, 1934).

Por otra parte, la Paramount no contrató a Margaret Dumont, a pesar de que se había convertido en una figura imprescindible en las dos películas anteriores de los hermanos Marx, así como en la última parte de su trayectoria en los teatros. En su lugar, la productora contó con los servicios de Thelma Todd, una joven y glamurosa actriz cuya sensual presencia resultaba mucho más atractiva para los espectadores, y por lo tanto, para la taquilla que la de Dumont. Sin embargo, Margaret Dumont había personificado muy bien el objeto de la crítica anárquica de los Marx contra la clase alta y su ausencia propició que esta crítica estuviese mucho más difuminada.

A nivel estructural, la película mantiene una clara división en dos actos, propia de las obras teatrales. El primero de ellos discurre en un transatlántico en el que los Marx viajan ocultos como polizones. Tras ser descubiertos por la tripulación, se inicia una persecución, por las diversas dependencias del barco, durante la cual los Marx ofrecen una buena muestra de sus habilidades cómicas. Tras una serie de escauceos, Zeppo conoce y se enamora de una joven, llamada Mary Helton y esta relación nos llevará a un desarrollo narrativo que culminará en el segundo acto de la película. Mary ha finalizado sus estudios superiores en Inglaterra y viaja con su padre Joe Helton, un gánster que ha sabido progresar socialmente, de vuelta a casa donde va a ser introducida en la alta sociedad norteamericana.

³ Existen ciertas discrepancias en torno cuáles fueron los escritores que colaboraron en el guión de la película. Aunque no hemos pretendido dilucidar esta cuestión, entendiendo que no es el propósito de este trabajo, se pueden consultar dos fuentes representativas que ponen de manifiesto estas discrepancias: MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 195 y "Pistoleros de agua dulce. *Monkey Business*." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022158/fullcredits#cast> [Último acceso: 28/08/2012].

⁴ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 196.

⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 242.

Pero Helton no es el único mafioso que viaja en el barco. En otro de los camarotes encontramos a Alky Briggs, un gánster enfrentado abiertamente con Helton y a cuya insatisfecha mujer intenta seducir Groucho. Tras una serie de peripecias, el barco llega a su destino y los polizones consiguen desembarcar, burlando la vigilancia y los esfuerzos del capitán de la nave.

El segundo acto se desarrolla en la lujosa residencia de Joe Helton, quien ha organizado un baile de disfraces para presentar a su hija a lo más selecto de la sociedad neoyorquina. Pero mientras discurre la fiesta, Alky Briggs y sus secuaces secuestran a Mary, ocultándola en un granero, para poder así chantajear a Helton. Finalmente, los Marx y el padre de Mary acuden en su rescate dando lugar a un enfrentamiento entre las dos bandas rivales con cuya resolución concluye la película.

Aunque a lo largo de nuestro análisis musical desarrollaremos más ampliamente el argumento cinematográfico, queremos destacar el hecho de que durante los primeros veinte minutos de metraje sólo encontramos una sucesión de gags cómicos, sin ninguna conexión con la narración fílmica que sólo comenzará a partir de la mitad de este primer acto. En este sentido, los Marx estaban cumpliendo escrupulosamente su contrato.

3.- Las músicas de *Monkey Business*

Lo primero que llama la atención en *Monkey Business* es la escasez de números musicales, en relación a *The Cocoanuts* y *Animal Crackers*. Además, las únicas intervenciones musicales que aparecen completas son las que se inscriben dentro de las *specialitys* de Chico y Harpo. El resto de las músicas de *Monkey Business* son fragmentarias y, por lo general, funcionan como música instrumental de fondo, de forma extradiegética. De esta manera, se ponen de manifiesto las diferencias expresivas existentes entre una comedia musical proveniente de los escenarios teatrales de Broadway (*The Cocoanuts* y *Animal Crackers*) y la estética cinematográfica propia de *Monkey Business*. Mientras que en las primeras la música funcionaba como un elemento fundamental de la construcción dramática, en la película que nos ocupa, la música parece desarrollar un papel insustancial a nivel dramático y acaba convirtiéndose en un elemento más del decorado.

Sin embargo, la música de *Monkey Business* conserva en algunos aspectos rasgos provenientes de una concepción teatral, inherente a la trayectoria de los Marx en los circuitos de *vaudeville*. Estos rasgos, intentan abrirse camino dentro de la estética cinematográfica impuesta por la productora de la película. En este sentido, la música de *Monkey Business* se sitúa en el centro de la confrontación

entre dos formas de representación visual. Si los números provenientes del *vaudeville* aspiraban a jugar con las expectativas del público y a sorprenderle mediante una puesta en escena fantástica, la narración fílmica sonora, por otro lado, basaba su razón de ser en una representación pretendidamente verosímil en la que no tenían cabida los elementos 'irreales', es decir, aquellos que no era posible justificar de una forma diegética. De esta manera, como vamos a explicar a lo largo de nuestro análisis, en *Monkey Business* encontramos una narración 'verosímil' sobre la cual los Marx van a superponer elementos 'fantásticos', siendo la música uno de ellos, creando así una rivalidad entre las dos formas de entender el mundo del espectáculo. En este sentido, es necesario comprender y valorar las músicas de *Monkey Business* en función de su capacidad expresiva dentro de este conflicto entre la expresión teatral y la expresión cinematográfica.

3.1.- Obertura

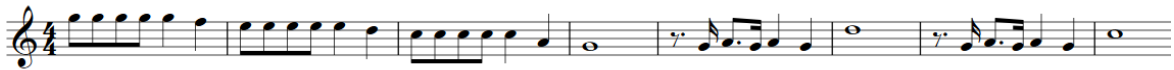
I'm Daffy Over You. Captain Spaulding

La música que acompaña a los créditos iniciales de la película es una animada y divertida pieza orquestal construida a partir de dos melodías asociadas a los números musicales de los Marx. En este sentido, nos encontramos ante lo que podríamos considerar como una típica obertura bitemática en la que se presentan algunas de las ideas musicales que más adelante se desarrollarán a lo largo de la película.

Sin embargo, en esta ocasión estamos ante una situación muy peculiar como vamos a explicar a continuación. La música comienza con una breve y animada fanfarria de doce compases que recuerda a la música de los *cartoons*. El uso de una amplia sección de instrumentos de percusión, así como de algunos *glisandos* en los trombones y unos rápidos contrastes entre los instrumentos graves y los agudos, es propio de las películas de animación y de la técnica conocida como *mickeymousing*. Además, estos cambios rápidos de sonoridad potencian una alternancia igual de vertiginosa que sólo puede ser asociada a la comedia o a la animación.

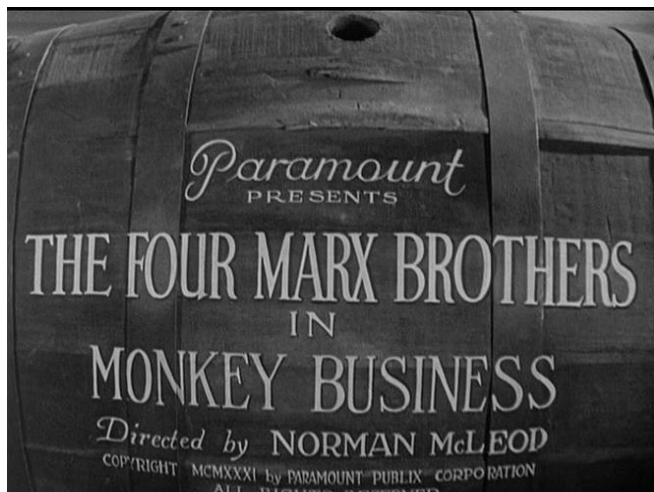
Por otra parte, esta introducción está organizada, a nivel estructural, como un periodo melódico de ocho compases, precedido por otros cuatro introductorios, con un marcado carácter acórdico. Tras esta breve fanfarria, que suena mientras vemos el logotipo de la Paramount, escuchamos un arreglo ornamentado de los ocho primeros compases del estribillo de la pieza *I'm Daffy Over You*, escrita por Chico y Sol Violinsky para la anterior película de los Marx, y que también aparecerá en el film que nos ocupa [Figura 1].

Esta línea melódica (A) se presenta dos veces de forma completa y tras ella escuchamos un nuevo fragmento melódico de ocho compases (B), organizado también en forma de antecedente – consecuente. Tras esta sección contrastante la melodía inicial retorna, pero modificando su parte final con el propósito de convertirse en una transición hacia el regreso del primer tema (A').



[Figura 1]. Comienzo del estribillo original de *I'm Daffy Over You*⁶.

Por otra parte, la presentación visual que acompaña a este primer tema resulta muy original por cuanto los créditos aparecen superpuestos a un barril de madera que gira lentamente, mostrándonos el título de la película, así como el nombre del director y de los principales guionistas [Figura 2].



[Figura 2]. Los originales créditos de *Monkey Business*⁷.

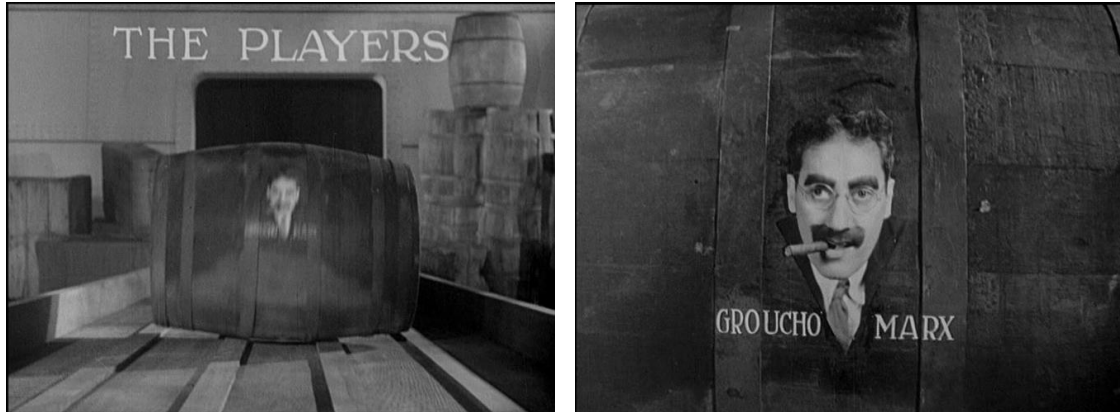
Tras este primer tonel que gira sobre sí mismo, los cuatro hermanos Marx son presentados individualmente con sendos barriles que ruedan muy deprisa hacia abajo por una pasarela, desde lo que suponemos es la bodega de un barco, hasta el puerto. Cuando cada barril se detiene vemos sobre impresionados los rostros de cada uno de los protagonistas, con su nombre rotulado en la parte inferior [Figura 3].

Pero volviendo a la música, el segundo tema de la obertura aparece, de una forma más o menos precisa, justo en el momento en el que el barril asociado a

⁶ Trascrito a partir de: MARX, Chico y FLY, Will: "I'm Daffy Over You". URL: <http://www.mjra.net/WillFly/I'm%20Daffy%20Over%20You.pdf> [Último acceso: 28/08/2012].

⁷ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 00.44".

Groucho comienza a rodar. En esta ocasión, esta nueva melodía pertenece al estribillo de la canción escrita por Kalmar y Ruby para *Animal Crackers* y que se había convertido en el sello de identidad de Groucho, de la misma forma que *I'm Daffy Over You* lo era de Chico: *The Captain Spaulding* [Figura 4].



[Figura 3]. La presentación de Groucho⁸.



[Figura 4]. El estribillo de *Captain Spaulding*, la canción asociada a Groucho⁹.

Al igual que había sucedido con el primer tema, esta línea melódica aparece en dos ocasiones (CC) y está seguida por una sección contrastante de ocho compases (D), tras la cual volvemos a escuchar el comienzo de *I'm Daffy Over You* (A), dando lugar, aparentemente, a estructura global ternaria. Sin embargo, en el mundo de los hermanos Marx nada es lo que parece y, tras los cuatro primeros compases, la línea melódica concluye con la parte final del segundo tema (C'). Es decir, el antecedente de *I'm Daffy Over You* es seguido por el consecuente de *Captain Spaulding*, creando así una nueva frase musical mediante la combinación de ambos temas. Además, las notas del consecuente se amplifican, con una finalidad conclusiva, alargando de esta forma la pulsación rítmica. Finalmente, una breve cadencia de cuatro compases da por finalizada la obertura, coincidiendo con el fundido a negro de la pantalla [Figura 5].

⁸ *Ídem*. Min. 1.03" y 1.04", respectivamente.

⁹ Transcrito a partir de: "Hooray for Captain Spaulding. From *Animal Crackers*." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=14&source=5 [Último acceso: 28/08/2012].

[Figura 5]. *Monkey Business*. Estructura general de la obertura

Sección	Fanfarria	<i>I'm Daffy Over You</i>	Transición	<i>Captain Spaulding</i>	Coda
Subsección	Intro	A A B	A'	C C D	(a'c')E
Fraseo	4 + (4+4) Ant- cons	(4+4) + (4+4) + (4+4) (Ant. - cons.) x 3	(4+4) ant. - cons. Final modificado	(4+4) + (4+4) + (4+4) Muy dinámica a nivel armónico	(4+4) + 4 Combinación de las dos líneas melódicas
Compases (aprox.)	1-12	13- 37	38-45	46-70	71-83

A pesar de la diversa procedencia del material musical utilizado, la Obertura de *Monkey Business* se estructura de una forma muy precisa, en grupos de ocho compases. Cada una de las melodías utilizadas adquiere una función estrófica, remarcada por la presencia, en ambos casos, de una segunda idea contrastante, también de ocho compases. Además, al final de cada estrofa, volvemos a encontrar la línea melódica inicial pero con su consecuente modificado para dar así paso a la siguiente sección o para concluir la obra. De esta forma, se evita la discontinuidad inherente a la agrupación de material musical diverso y se potencia, además, la cohesión estructural del contenido melódico que integra la pieza. Así mismo, los últimos doce compases, integrados por la unificación de las dos melodías y una cadencia de cuatro compases, resultan el equivalente simétrico exacto de los primeros doce compases, correspondientes a la fanfarria inicial.

Por otra parte, esta precisión formal se corresponde con una cuidada adecuación al contenido visual de los créditos. Así, la fanfarria inicial se asocia con el logotipo de la productora, mientras que el primer tema comienza a sonar cuando el primer barril gira sobre sí mismo, y la melodía de *Captain Spaulding* aparece justo en el momento en el que comienza a rodar el barril de Groucho. Teniendo en cuenta que *Captain Spaulding* representaba musicalmente al más locuaz de los hermanos Marx, no podemos considerar que esta coincidencia sea casual. Por último, la coda musical se corresponde con la presentación de los actores secundarios cuyos nombres aparecen rotulados en el mismo tonel asociado a Zeppo tras realizar un último giro de 45º sobre sí mismo. Así, podemos considerar que esta obertura es un buen ejemplo de cómo se puede

construir una pieza a partir de melodías preexistentes pero sin perder por ello una estructura formal muy precisa que, además, se adecúa a la perfección al contenido visual.

Sin embargo, y al igual que sucedía con *Animal Crackers*, desconocemos quién es el autor de la música incidental de esta película. Aunque algunas fuentes indican los nombres de John Leipold y Ralph Rainger, no hemos podido contrastar adecuadamente esta información¹⁰. En cualquier caso, Rainger era un compositor especializado en canciones¹¹ que incluso llegaría a escribir la música de varias obras de Broadway¹², mientras que Leipold fue un prolífico compositor y arreglista que solía pasar desapercibido al no figurar su nombre en los títulos de crédito¹³. Estos datos nos llevarían a concluir que tal vez fue John Leipold el encargado de escribir la obertura musical para *Monkey Business*, aunque no podemos estar completamente seguros de ello.

Pero, como ya hemos visto en los anteriores capítulos, la música en el cine de los hermanos Marx no es un elemento aleatorio al margen del desarrollo dramático, sino que incide de una u otra forma en el devenir de los acontecimientos narrativos y expresivos. *Monkey Business* no es una excepción.

Arenques ahumados en alcohol

A nivel metafórico, podríamos considerar que los barriles que descienden desde el barco con los rostros de los cuatro hermanos representan el desembarco de los Marx en Hollywood, provenientes de Nueva York. Como veremos nada más comenzar la película, los Marx se ocultarán como polizones en estos toneles durante la supuesta travesía marítima y, por lo tanto, la llegada de los barriles a puerto implicaría que ellos también han desembarcado, de una forma un tanto clandestina.

Sin embargo, el contenido de los toneles no deja de ser una incógnita. Aunque en las primeras secuencias de *Monkey Business* los vemos etiquetados como

¹⁰ "Pistoleros de agua dulce." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022158/fullcredits#cast> [Último acceso: 09/08/2012].

¹¹ "Ralph Rainger." Songwriters Hall Of Fame. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C236?exhibitId=236> [Último acceso: 09/08/2012].

¹² "Ralph Rainger." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=78637> [Último acceso: 09/08/2012].

¹³ "John Leipold." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0500506/> [Último acceso: 09/08/2012].

"arenque ahumado" (*Kipperred Herring*), en realidad se trata más bien de los recipientes propios de las bebidas alcohólicas, o al menos es eso lo que podemos deducir en función del orificio circular que encontramos en la parte media de cada tonel y que no tendría ninguna funcionalidad en un barril de pescado [Figura 6].



[Figura 6]. Los barriles en los que se ocultan los Marx¹⁴.

Aunque el supuesto contenido de los barriles es indiferente, a nivel dramático, para el desarrollo de la acción, resulta evidente su sentido simbólico. Si tenemos en cuenta que durante esos años todavía seguía vigente el Acta Volstead (la famosa Ley Seca promulgada en 1919), transportar unos barriles con alcohol y descargarlos en el puerto incumplía al menos dos de los supuestos ilegales contemplados en la ley. Si tenemos en cuenta, además, que los Marx viajan ocultos dentro de esos toneles podríamos añadir también a la lista el consumo inevitable de sustancias etílicas. Lo cierto es que esta hipotética simbología, justificable o no, encontraba su oportuno desenlace en uno de los primeros borradores de la película en cuya parte final Harpo acababa sumergido dentro de un barril de cerveza.

Es decir, los Marx viajan ocultos como polizones y no dudan en jugar con sustancias prohibidas, moviéndose en los márgenes de la legalidad. De esta forma, los Marx no sólo declaran abiertamente sus intenciones subversivas, sino también su no sometimiento a cualquier tipo de norma o ley escrita. Los Marx llegan a Hollywood, pues, dispuestos a enfrentarse a todas las instituciones, así como a las más elementales normas de conducta. Y nos lo muestran abiertamente, antes incluso de comenzar la película.

¹⁴ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 4.03".

Expectativas musicales

En lo que respecta al contenido musical de la obertura de la película podemos hablar de dos conceptos principales que se pueden integrar en los aspectos visuales que acabamos de describir. Por una parte, encontramos un juego con las expectativas musicales de los espectadores. Así, la parte final de cada una de las dos secciones descritas nos lleva a intuir que volveremos a escuchar la frase musical inicial, cerrando de esta forma la estructura. Sin embargo, en lugar de confirmar estas expectativas, la línea melódica acaba transformándose en otra cosa, contraria a lo que esperamos. En este sentido, la sorprendente metamorfosis de *I'm Daffy Over You* que tiene lugar en la coda de la obertura, cuando se acaba transformando en la melodía de *Captain Spaulding*, provoca un desconcierto inconsciente que nos puede llevar a confundir ambos temas, sin poder concretar cuál es cada uno de ellos. En este sentido, nos hallamos ante el habitual conflicto de identidades, del cual encontraremos varios ejemplos a lo largo de esta película, presente en las obras marxianas, en las cuales los disfraces son un elemento característico. Por otro lado, y creemos que esto es lo verdaderamente peculiar, el segundo tema de la obertura no llegará a sonar en ningún momento de la película, contraviniendo de esta manera la norma de construir la obertura a partir del material musical temático del film.

Sin embargo, la reutilización de melodías de películas anteriores para construir la obertura, como en este caso, no puede llegar a ser considerada como algo experimental, sino que responde más bien a otras intenciones. En este sentido, tanto *I'm Daffy Over You* como *Captain Spaulding* eran dos piezas que habían sido interpretadas en *Animal Crackers* y que se habían convertido, como ya hemos afirmado, en el sello de identidad de Chico y de Groucho, respectivamente. Así, el propósito de incluir estos temas, previamente conocidos por el público, es el de confirmar que los espectadores van a encontrar aquello que están esperando, los personajes arquetípicos creados por los Marx, en su estado más auténtico, en su actitud más irreverente. Es decir, los Marx recurren a músicas utilizadas en su anterior película, a modo de símbolo identitario para ser reconocidos, al margen del argumento de *Monkey Business*. Así mismo, la Paramount utiliza esta identificación musical para explotar la fórmula del éxito asociada a Groucho, Harpo y Chico Marx.

3.2.- *Vaudeville*

La primera parte de *Monkey Business* carece de un argumento narrativo y discurre mostrándonos la huida de los cuatro polizones, perseguidos por los

miembros de la tripulación. Los hermanos Marx aprovechan esa huida para representar su habitual repertorio de gags cada vez que consiguen despistar a sus perseguidores. Aunque ninguno de esos gags presenta un número musical completo, en algunos de ellos podemos encontrar todavía indicios de un contenido musical anterior, ahora eludido, procedente de las viejas rutinas de los Marx en el *vaudeville*.

Sweet Adeline

En este sentido, el primer gag de la película está protagonizado por el capitán del barco y por un oficial que ha descubierto a los cuatro polizones. Cuando el capitán le pregunta a su subordinado que por qué sabe que son cuatro el oficial le responde, sin inmutarse, "porque estaban cantando *Sweet Adeline*" [Figura 7]¹⁵.



[Figura 7]. El primer gag musical de *Monkey Business*.

Oficial: "*What is it?*"

Capitán: "*Sorry to have to report there are four stowaways in the forward hatch.*"

Oficial: "*Stowaways? How do you know there are four of them?*"

Capitán: "*They were singing Sweet Adeline*"¹⁶.

Aunque, aparentemente, este gag se inscribe en el más puro estilo absurdo de los hermanos Marx, una lectura atenta del mismo nos puede aclarar cuál es el verdadero significado de la conclusión a la que ha llegado el oficial. Según el diccionario Oxford Music, en los últimos años del siglo XIX surgió en Norteamérica un estilo vocal denominado 'Barbershop quartet singing'¹⁷, caracterizado por su textura homofónica y cuya línea melódica principal era interpretada por el segundo tenor. Aunque inicialmente el término 'Barbershop' tenía un cierto carácter peyorativo, este sentido se invirtió cuando la canción

¹⁵ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 01.41".

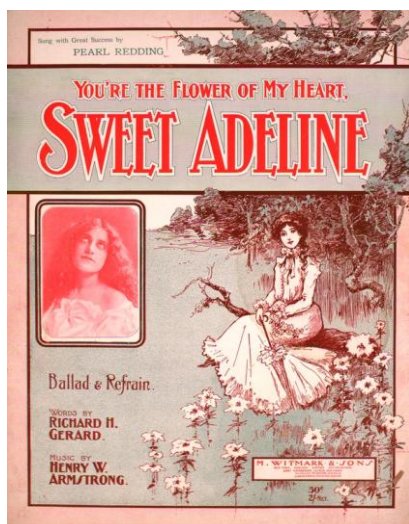
¹⁶ *Ídem*. Min. 01.38".

¹⁷ Richard Mook: "Barbershop quartet singing". En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. URL:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218601> [Último acceso: 10/08/2012].

Play That Barbershop Chord, escrita por Lewis F. Muir y William Tracey en 1910, se convirtió en un éxito en los circuitos de *vaudeville*¹⁸.

Los cuartetos vocales '*Barbershop*' fueron muy populares en Norteamérica entre los años 1890 y 1910, tanto entre los grupos de aficionados como en los profesionales. Según la misma fuente, el '*Barbershop quartet singing*' fue popularizado a través de los shows de variedades, los registros fonográficos y la venta de partituras, la mayor parte de las cuales provenían del ámbito del Tin Pan Alley¹⁹.

Aunque durante los años 20 este estilo fue eclipsado por los marcados ritmos del *ragtime* y de los bailes propios de esos años, bailes que hemos descrito en los capítulos anteriores, el '*Barbershop quartet*' renació a finales de los años 20, estableciendo sus rasgos estilísticos definitivos. Una década después, en 1939, se creó la Barbershop Harmony Society, una entidad dedicada a la preservación y el fomento de esta música²⁰.



[Figura 8]. Portada de la edición original de Sweet Adeline, publicada en 1903²¹.

Para Thomas S. Hischak, *Sweet Adeline* era una "balada sentimental que llegó a ser un estándar de los cuartetos barbershop"²². Según Hischak, Henry W. Armstrong compuso la música en 1890, mientras que la letra fue escrita unos años después por Richard H. Gerard, publicándose la partitura en 1903 y

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ GERARD, Richard H. y ARMSTRONG, Henry W.: "You're the Flower of My Heart, Sweet Adeline." M. Witmark & Sons (ed.), 1903. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/3955> [Último acceso: 12/08/2012].

²² HISCHAK, Thomas S.: "Sweet Adeline" *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 347.

convirtiéndose en un gran éxito a partir del momento en el que fue interpretada, en el Hammerstein's Victoria Theatre, por el Quartet City Four [Figura 8]²³.

Por otra parte, tres meses después de que los Marx concluyesen las representaciones teatrales de *Animal Crackers* en el 44th Theatre, se estrenó en el Hammerstein Theatre, el 3 de septiembre de 1929, un musical titulado *Sweet Adeline*, escrito por Jerome Kern y Oscar Hammerstein II. A pesar de que esta obra no parece incluir ninguna canción con ese título, si que nos puede dar una idea de la vigencia de la melodía que nos ocupa en esas fechas²⁴.

[Andante]

Antecedente

20 (a) (a') (b)

Sweet A-del - ine, My A - del - ine At night, Dear heart For you I pine. In all my

Consecuente

25 (a) (a') (c)

dreams your fair face beams, You're the flow-er of my heart, Sweet A - del - ine.

[Figura 9]. Estructura fraseológica del estribillo de *Sweet Adeline* en la edición de 1903²⁵.

Pero volviendo a *Monkey Business*, el capitán ordena a su oficial que encuentre a los polizones como sea y éste se marcha en su búsqueda. En la escena siguiente vemos, en la bodega del barco, los cuatro barriles de 'arenques ahumados' mientras escuchamos a *capella* la canción referida, interpretada por esos mismos polizones, desde dentro de su escondite. En ese momento resulta evidente que no están interpretando la versión para piano y voz publicada en 1903, a la que nos referíamos. Esta edición, a nivel formal, mantenía la estructura típica de dos estrofas y un estribillo, con una pequeña introducción de cuatro compases. La melodía principal, la que corresponde al famoso estribillo que cantan los Marx,

²³ MOOK, Richard: "Barbershop quartet singing." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218601> [Último acceso: 10/08/2012]. Esta partitura, en la edición original de 1903, puede consultarse en: GERARD, Richard H. y ARMSTRONG, Henry W.: "You're the Flower of My Heart, Sweet Adeline." M. Witmark & Sons (ed.), 1903. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/3955> [Último acceso: 12/08/2012].

²⁴ "Sweet Adeline" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=9418> [Último acceso: 12/08/2012].

²⁵ Transcrito a partir de: GERARD, Richard H. y ARMSTRONG, Henry W.: "You're the Flower of My Heart, Sweet Adeline." M. Witmark & Sons (ed.), 1903. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/3955> [Último acceso: 12/08/2012].

estaba organizada a modo de antecedente y consecuente de ocho compases, con una estructura del tipo frase [Figura 9].

Pero la versión que interpretan los Marx es un arreglo vocal en el cual se amplifican los valores de las notas con el propósito de introducir un motivo melódico descendente de cuatro figuras, a modo de eco. Un arreglo de *Sweet Adeline*, también publicado, nos permite comprender el estilo vocal de la obra interpretada por los Marx [Figura 10].

The image shows a musical score for the song 'Sweet Adeline' in a 'barbershop' style. It is marked 'Moderato' and is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is for two parts: Tenor I/II and Baritone/Bass. The Tenor part has a melodic line with lyrics: 'Sweet A - de line (Sweet A -de line) My A - de line (My A -de - line)'. The Baritone/Bass part provides harmonic support with lyrics: 'Sweet A -de - line' and 'My A -de - line'. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

[Figura 10]. *Sweet Adeline* a cuatro voces, en estilo 'barbershop'²⁶.

Como podemos observar, la línea melódica principal es llevada por el segundo tenor, tal y como definía el diccionario Music Oxford para el estilo 'Barbershop'. Además, tal y como Hischak defiende, el efecto de eco ofrecido por las otras voces implica la participación de tres cantantes, además del tenor principal, para completar los acordes, lo cual implica la participación de un grupo de cuatro cantantes en total²⁷.

Llegados a este punto, podemos valorar las palabras del oficial en su justa medida: si los polizones están cantando *Sweet Adeline* en el estilo 'Barbershop', entonces es necesario que sean cuatro personas. De esta forma, lo que en un principio parecía ser un gag absurdo ahora se nos revela como una realidad musical propia de la época que nos ocupa. Sin embargo, esta 'realidad' desaparece por completo en la versión doblada de la película en la que sólo escuchamos 'Dulce Adelina' cantada en castellano con evidentes deficiencias de afinación y, lo más lamentable, a una sola voz. De esta forma, la versión

²⁶ ORNES, Rafael (Transcripción): "Sweet Adeline" Choral Wiki, 1999. URL: <http://www0.cpd.org/wiki/images/sheet/barbersh/sweetade.pdf> [Último acceso: 12/08/2012]. Esta misma versión es citada por Oxford Music como ejemplo de 'Barbershop Quartet'. "Barbershop swipes from the song Sweet Adeline (1903) Ex.1." *Grove Music Online*. Oxford Music. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F010998> [Último acceso: 14/08/2012].

²⁷ HISCHAK, Thomas S.: "Sweet Adeline" en: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 347.

doblada impide la correcta comprensión de las palabras del oficial y mantiene el supuesto contenido absurdo de las mismas.

El siguiente ejemplo musical está muy próximo a lo que cantan los hermanos Marx, en la secuencia estudiada, en la cual se limitan a interpretar la parte final del estribillo, es decir, lo que hemos definido como 'consecuente' [Figura 11].

[Moderato]

In all my dreams (In all my dreams) Your fair face beams (Your fair face
beams) You're the flow - er of my heart, sweet A - de line (Sweet A - de - line.)

[Figura 11]. Parte final del estribillo de *Sweet Adeline* en estilo 'Barbershop'²⁸.

No hemos podido determinar si esta versión a cuatro voces es un arreglo publicado también en 1903 o si, por el contrario, fue realizado posteriormente. Si nos atenemos a las palabras de Hischak, debió de existir también una edición de la partitura arreglada a cuatro voces publicada en esas fechas, pero no podemos concluir nada definitivo en este sentido.

De esta forma, los hermanos Marx conectan una vez más con la tradición musical proveniente del *vaudeville* y nos muestran su capacidad para cantar en el estilo 'Barbershop,' un estilo asociado en la película a los polizones, a la clase humilde, pero que también conoce el oficial del barco (perteneciente a la clase media), porque también asiste regularmente, con toda probabilidad, a esos espectáculos de variedades. Así, a pesar de las marcadas diferencias sociales, la música todavía

²⁸ ORNES, Rafael (ed.): "Sweet Adeline" Choral Wiki, 1999. URL: <http://www0.cpd.org/wiki/images/sheet/barbersh/sweetade.pdf> [Último acceso: 12/08/2012].

parece pertenecer a una misma cultura común y se muestra como un elemento cohesionador.

Sin embargo, el hecho de que los Marx no interpreten el estribillo completo de esta canción, al contrario de lo que sucedía en sus películas anteriores, sólo puede ser debido a la imposición de la industria cinematográfica de limitar el contenido musical de las películas para no interrumpir el desarrollo narrativo. En este sentido, el primer cine sonoro norteamericano no musical priorizaba los diálogos hablados, en detrimento de la expresión musical. Más adelante estudiaremos algunos otros ejemplos sobre este particular.

Por último, y de una forma un tanto extraña, la interpretación de los Marx tiene lugar desde dentro de los barriles de 'arenque ahumado', de forma que no llegamos a verlos cantar. Sólo salen de su escondite para saludar de una forma muy teatral, muy *vaudevillesque*, al supuesto público que los ha escuchado [Figura 12].



[Figura 12]. Los Marx cantando *Sweet Adeline* dentro de sus toneles y saludando al 'público', respectivamente.²⁹

La explicación de esta presentación tan peculiar puede ser debida a un detalle muy importante del que todavía no hemos hablado, pero en el que radica la verdadera ironía de toda la situación. Hemos explicado que el oficial del barco estaba completamente seguro de que se trataba de cuatro polizones porque estaban cantando *Sweet Adeline* en el estilo 'Barbershop', pero no hemos reparado en el hecho de que uno de ellos, Harpo en concreto, es mudo y no puede cantar. En este sentido, una representación visual, en la que hubiésemos visto a los cuatro hermanos cantando, hubiera cuestionado la imposibilidad de

²⁹ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 02.30" y 2.34", respectivamente.

Harpo para hablar. Al igual que sucedía al final de *Animal Crackers*, cuando Harpo cantaba con sus hermanos *My Old Kentucky Home* escondiéndose detrás de ellos para ocultar los movimientos de su boca mientras cantaba, ahora se oculta dentro de un tonel para no revelar visualmente su participación en el cuarteto vocal. Así, Harpo puede renunciar a su expresión verbal pero no puede renunciar a la música.

Strange Interlude

Tras ser descubiertos, los polizones huyen corriendo, atravesando diversas estancias del barco, hasta llegar a un salón perteneciente a la primera clase, donde encuentran unos instrumentos sobre un pequeño escenario. Tanto su manera de vestir como su comportamiento alocado contrastan fuertemente con la elegancia de los pasajeros de primera clase que se encuentran ante ellos. Sin embargo, de una forma inesperada, los Marx deciden hacer un alto en el camino e interpretar un fragmento musical con esos instrumentos: un piano y tres saxofones [Figura 13].



[Figura 13]. Interludio musical³⁰.

La 'música' que interpretan los Marx no parece tener ningún sentido. Podríamos decir que cada uno está tocando una pieza diferente, o que sólo Chico parece tocar algo 'lógico' mientras sus hermanos producen diferentes efectos sonoros en unos instrumentos que ni siquiera saben tocar. Resulta del todo imposible concretar si lo que suena proviene de alguna pieza musical conocida o si simplemente es una alocada improvisación aleatoria. Lo cierto es que, siguiendo los patrones rítmicos de Chico, los cuatro intérpretes concluyen de una forma sincronizada su actuación.

³⁰ *Ídem*. Min. 05.31".

Lo que resulta sorprendente es que cuando los Marx concluyen este extraño interludio reciben un caluroso aplauso por parte del público. O, al menos eso es lo que escuchamos porque ninguno de los pasajeros de primera clase que vemos en la pantalla está aplaudiendo. De esta forma, los Marx parecen ridiculizar tanto la llamada música 'moderna' o de vanguardia, como el esnobismo artístico propio de la primera clase, por cuanto los distinguidos pasajeros se muestran extasiados ante cualquier manifestación sonora, aunque no sean capaces de diferenciar entre la música y el ruido.

Tras el breve número musical, la persecución continúa por las cubiertas del barco. Los gags visuales se suceden de una forma vertiginosa y las jóvenes damas de la alta sociedad comienzan a interesarse por los intrépidos polizones: "Es tan romántico. Me gustaría conocer a un polizón"³¹. Justo en ese momento, aparece Groucho y mantiene una acalorada conversación con el capitán del navío, quejándose porque ninguna dama ha visitado su camarote la noche anterior. Groucho afirma que es joven y que quiere "alegría y chachachá". Así, Groucho quiere divertirse y lo demuestra marcándose unos pasos de baile delante de un asombrado capitán [Figura 14].



[Figura 14]. Groucho muestra al capitán sus enormes ganas de bailar³².

Este baile es otro ejemplo de música eludida. Es decir, encontramos una nueva referencia musical, con baile incluido, pero sin que lleguemos a escuchar ninguna música. Además, mientras baila, Groucho tararea una frase con un sentido un tanto enigmático: "Quiero bailar hasta que vuelvan las vacas"³³. Aunque, probablemente, se trate de uno de los habituales comentarios irónicos referidos a una canción u obra teatral de la época, no hemos podido encontrar ninguna

³¹ *Ibidem*. Min. 06.37".

³² *Ibidem*. Min. 06.59".

³³ "I wanna dance 'til the cows come home!". *Ibidem*. Min. 06.59".

referencia al respecto. En un sentido contrario, algunas fuentes indican que Groucho se refiere a una expresión cuyo significado estaría relacionado con el hecho de que las vacas no tienen nunca ninguna prisa por volver al establo, lo que equivaldría a decir que Groucho quiere bailar por mucho tiempo³⁴.

The Sailor's Hornpipe

Durante la conversación con el capitán, Groucho muestra sus habituales dotes para embaucar a su oponente, llegando incluso a cuestionar la valía del comandante para dirigir el barco. Aunque a nivel social Groucho es un polizón de tercera clase, intelectualmente está muy por encima del patrón del barco. Finalmente, Groucho abandona al capitán y se introduce en la sala de navegación, lo cual demuestra, a nivel simbólico, que es Groucho quien ha tomado el mando de la situación. Inmediatamente, el capitán entra en la misma sala, en busca de explicaciones, pero acaba encerrado en un camarote mientras que Groucho se disfraza de capitán ante la sonrisa de Chico que acaba de llegar. Los disfraces de Groucho, así como lo de sus hermanos, pertenecen a la 'lógica' del *vaudeville*, pero son contrarios a la verosimilitud fílmica. Así, para disfrazarse de capitán a Groucho le basta con ponerse una gorra, de forma que imita a otra persona pero sin dejar nunca de ser él mismo. En este sentido, un simple objeto es capaz de provocar un juego con las identidades propio de los teatros de variedades. De la misma forma, una pequeña referencia musical puede simbolizar una determinada estética, un estilo, un estrato social o incluso una localización geográfica determinada.

Los dos hermanos comienzan una de sus típicas conversaciones absurdas, esta vez en torno a la comida. Pero Groucho interrumpe el diálogo, afirmando que él tiene que ocuparse de sus labores como capitán. Y mientras lo hace, tararea un fragmento de un nuevo tema musical, el famoso *The Sailor's Hornpipe* (también conocido como *The College Hornpipe* o *Jack's the Lad*) que unos años después se convertiría en la sintonía de la serie de animación *Popeye, el marino* [Figura 15].

³⁴ "Till the cows come home." The Phrase Finder. URL: <http://www.phrases.org.uk/meanings/382900.html> [Último acceso: 13/08/2012]. "What is the origin of the term 'til the cows come home?" English Language & Usage. URL: <http://english.stackexchange.com/questions/9651/what-is-the-origin-of-the-phrase-til-the-cows-come-home> [Último acceso: 13/08/2012].



[Figura 15]. *The Sailor's Hornpipe*³⁵.

Pero esta breve interpretación musical de Groucho dista mucho de ser una mera ilustración musical a su disfraz de mariner. Así, mientras tararea esta canción, Groucho realiza una serie de peculiares movimientos de un lado para otro, situando su mano izquierda sobre su frente, como si estuviera oteando el horizonte.

El término "hornpipe" hace referencia tanto a un antiguo instrumento conocido como chirimía, como a una danza típica de los marineros³⁶. En este sentido, según la Royal Navy, *The Sailor's Hornpipe* era una antigua danza de origen celta que en el siglo XIX se asoció a marina. Según esta fuente, *The Sailor's Hornpipe* se bailaba haciendo referencia a los movimientos propios de las funciones náuticas como recoger los cabos, remar, subir las redes o saludar³⁷. Es decir, la coreografía que Groucho realiza no es nada casual, sino que está asumiendo, de una forma totalmente irónica, las funciones propias del personaje del cual va disfrazado. Y una vez más, esta parodia no sería completa sin la presencia del elemento musical que adquiere, además, un sentido identitario y casi etnológico [Figuras 16].

De esta forma, *The Sailor's Hornpipe* es el equivalente musical a la gorra con la que Groucho se ha disfrazado de capitán. Así, con un solo un objeto, físico o musical, es posible, como decíamos, caracterizar teatralmente a un personaje. Y Groucho aprovecha ese juego de significados para establecer su imitación paródica del capitán, demostrando así lo importante que es conocer la

³⁵ Trascrito a partir de: "The Sailor's Hornpipe" ABC Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=www.abc-notation.com/abcs/sa/sailors-hornpipe/sailors-hornpipe-1/0000> [Último acceso: 13/08/2012].

³⁶ KENNEDY, Michael (ed.) "Hornpipe". *The Oxford Dictionary of Music*, 2ª ed. rev. Oxford Music Online,. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5016> [Último acceso: 13/08/2012].

³⁷ "The Sailor's Hornpipe" The Evolution of a Popular Dance. *Royal Naval Museum Library*. Portsmouth, 2000. URL: http://www.royalnavalmuseum.org/info_sheet_Hornpipe.htm [Último acceso: 13/08/2012].

simbología referencial, creada durante la época del *vaudeville*, para poder apreciar el significado completo de cada gag marxiano.



[Figura 16a]. Ilustración victoriana que representa a unos marineros bailando una danza *hornpipe*.³⁸



[Figura 16b]. Groucho tararea y se mueve al ritmo de *The Sailor's Hornpipe*³⁹. Obsérvense las similitudes en la posición de los brazos y de la pierna izquierda.

I'm Daffy Over You

Tras la breve interpretación de *The Sailor's Hornpipe*, Chico y Groucho prosiguen su absurda conversación, basada en los juegos de palabras. Cuando Groucho le pregunta a su hermano, refiriéndose al descubrimiento de Cristóbal Colón, si sabe lo que es una carabela, éste responde que una 'carabela' es una "cara bella." Y en ese instante Chico silba los compases iniciales de *I'm Daffy Over You* [Figura 17].

De una forma literal, Chico hace referencia al título de esta canción, "*Estoy chiflado por tí*", mientras, probablemente, está pensando en alguna joven corista. Como ya hemos comentado, esta pieza musical estaba asociada a su personaje desde *Animal Crackers*, la película que los Marx habían realizado el año anterior. Además, es una de las melodías utilizadas en la obertura de la película que nos

³⁸ "Sailors dance a Hornpipe." Costume, Dress and Fashion. Victorian Picture Library. URL: <http://www.victorianpicturelibrary.com/sailors-dance-a-hornpipe> [Último acceso: 13/08/2012].

³⁹ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 08.32".

ocupa, como ya hemos estudiado al comienzo de este análisis, y será la base musical para la *speciality* interpretada por Harpo en la parte final de la película.



[Figura 17]. Chico silba *I'm Daffy Over You* mientras está pensando en una 'cara bella'.⁴⁰

3.3.- *Just One More Chance*

Finalmente, Groucho y Chico concluyen su animada conversación cuando llega un camarero con la comida. Tras una serie de despropósitos los Marx son descubiertos y vuelven a huir a toda prisa, pero no sin antes aprovisionarse con algunas viandas. Mientras tanto, en otro lugar del barco, Harpo se dedica a propiciar diversos gags visuales, incluyendo la habitual persecución de una chica rubia a través de los pasillos del barco.

Por otra parte, Zeppo ha descubierto una forma perfecta de hacerse pasar desapercibido. Así, en su huida del oficial que le persigue, el más pequeño de los Marx ha encontrado a una joven desconocida a la que coge del brazo e intenta seducir, con el propósito de disimular su huida. Aunque en un principio es rechazado, la joven dama no tarda mucho en acceder a las peticiones del apuesto caballero [Figura 18].

Lo que en un principio parece una hábil maniobra de distracción es, en realidad, el comienzo de una historia romántica que se prologará a lo largo de la película. Mientras que Groucho, Chico y Harpo representan personajes arquetípicos de los cuales no pueden escapar, Zeppo se muestra mucho más neutral, vestido de una forma muy elegante y contraria a lo que podríamos esperar de un polizón de tercera clase. Así, el más joven de los hermanos Marx representa, pues, el papel del galán romántico, un personaje mucho más realista que los puestos en escena

⁴⁰ *Ídem*. Min. 09.43".

por sus hermanos y que encaja mucho mejor en la narrativa del cine clásico norteamericano. De hecho, es a partir de este encuentro amoroso cuando la película presenta el primer contenido narrativo.



[Figura 18]. Zeppo encuentra un buen motivo para pasar desapercibido⁴¹.

Al igual que en los films anteriores de los Marx, esta historia de amor necesita una canción que la represente y que muestre abiertamente los sentimientos de sus protagonistas. Si en *Monkey Business* la canción de amor había sido *When My Dreams Come True* (escrita por Irving Berlin) y en *Animal Crackers* los amantes se regocijaban al son de *Why Am I So Romantic?* (compuesta por Kalmar y Ruby), ahora es el turno de *Just One More Chance*, una melodía que suena instrumentalmente, de forma casi imperceptible, mientras Zeppo intenta conquistar a su joven desconocida. *Just One More Chance* era una balada que había sido escrita por Sam Coslow y Arthur Johnston en 1931⁴² y que, dos años después, Dick Powell cantaría en la película *College Coach*⁴³. Además, Betty Boop protagonizaría en 1932 un corto de animación con el título de esta canción de Coslow y Johnston⁴⁴, lo cual nos da una muestra de la popularidad de esta obra a comienzos de los años 30.

Sin embargo, en esta ocasión encontramos una diferencia significativa con respecto a las dos películas anteriores de los hermanos Marx. Mientras que *When My Dreams Come True* y *Why Am I So Romantic?* habían sido escritas expresamente para los dos primeros films de los Marx, no sucede lo mismo con

⁴¹ *Ibíd.*, Min. 12.41".

⁴² HISCHEK, Thomas S.: "Sweet Adeline". *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 198.

⁴³ "College Coach." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023899/> [Último acceso: 14/08/2012].

⁴⁴ "Just One More Chance." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023083/> [Último acceso: 14/08/2012].

Just One More Chance, una obra preexistente que fue utilizada en la película de los Marx debido a su popularidad.

Por otra parte, la estructura musical de *Just One More Chance* mantiene las constantes formales de las canciones estudiadas hasta ahora. Tras una introducción de ocho compases, que presenta la línea melódica de lo que será el estribillo, encontramos una primera estrofa organizada a partir de dos periodos de ocho compases cada uno, que comparten el material melódico con leves modificaciones (A-A'). Acto seguido aparece el estribillo, organizado también estróficamente a partir de estructuras periódicas de ocho compases, con una forma BB'CB'.

En cualquier caso, en la secuencia en la que Zeppo intenta conquistar a Mary Helton, a quien da vida Ruth Hall (la nieta del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez), escuchamos un arreglo instrumental de la línea melódica del estribillo de *Just One More Chance* [Figura 19].

[Moderato] SEMIFRASE 1

25 (a) Antecedente (b) (b)
Just one more chance, to prove it's you a-lone I care for, Each night I say a lit-tle

SEMIFRASE 2

30 Consecuente (a') (a) Antecedente (b)
pray'r for, Just one more chance. Just one more night, To taste the kiss-es that en-

36 (b) Consecuente (a'')
chant me, I'd want no oth-ers if you'd grant me Just one more chance.

[Figura 19]. Versión original del estribillo de *Just One More Chance*⁴⁵.

La identificación de esta melodía resulta cuanto menos comprometida por resulta casi imposible escucharla con claridad y reconocerla, por debajo de la conversación que mantienen Zeppo y Mary Helton. De hecho, algunos autores como Michael A. Yahn ni siquiera la mencionan entre las músicas de *Monkey*

⁴⁵ Transcrito a partir de: "Just One More Chance." Jscholarship. En URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/10755> [Último acceso: 14/08/2012].

*Business*⁴⁶. Únicamente hemos encontrado una referencia a esta obra, sin precisar en qué parte de la película aparece, en la web The Marx Brothers, una página dedicada a los hermanos Marx que hemos tomado como referencia⁴⁷. Según esta última fuente, *Just One More Chance* aparece citada en el guión de la película sin especificar demasiado cuál sería su uso⁴⁸.

Por otra parte, al igual que en los capítulos anteriores, hemos intentado establecer algún tipo de conexión argumental entre la letra de la canción y el argumento narrativo de la película. Sin embargo, en esta ocasión no parecen existir tales vínculos expresivos. El texto, escrito por Sam Coslow, hace referencia a un amante que pide una segunda oportunidad tras haber cometido un grave error y haberse arrepentido de ello. Evidentemente, esta situación no puede ser aplicada a Zeppo porque él acaba de conocer a Mary en ese instante y no tendría sentido disculparse por una acción anterior. En cualquier caso, algunos versos de la letra sí que podrían adecuarse a la situación descrita, por cuanto representan una petición amorosa no muy alejada de los intereses de Zeppo. Por ejemplo, la letra del estribillo, cuya música hemos escuchado de forma instrumental, es toda una declaración de amor que podría ser utilizada en cualquier contexto romántico: "Sólo una oportunidad más / Para demostrar que sólo tú me importas (...)"⁴⁹. Sin embargo, este posible vínculo expresivo no deja de ser casual en función de cómo está presentada la escena. De hecho, estamos asistiendo a una completa renovación de las funciones musicales, en relación a las películas anteriores de los hermanos Marx, tal y como vamos a explicar a continuación.

En primer lugar, la música resulta prácticamente inaudible debido a que suena por debajo de los diálogos, como ya hemos afirmado. En la primera película de los Marx no habíamos encontrado ninguna secuencia en la que la música sonase mientras que los actores mantenían una conversación. Y esto era debido no a una cuestión expresiva, sino a una limitación técnica relacionada con el proceso de grabación y edición propia del primer cine sonoro, tal y como hemos explicado en el capítulo dedicado a la evolución de la música en el cine

⁴⁶ YAHN, Michael A. *The Music of the Marx Brothers. A Bio-Discography of the Works of Groucho, Harpo, Chico, Gummo, and Zeppo Marx*. Publish America. Baltimore, 2007. Pág. 17.

⁴⁷ "Monkey Business." *Songs and Other Music. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/music/sheetmusic.htm> [Último acceso: 14/08/2012].

⁴⁸ A pesar de las indicaciones de esta fuente, no existe ninguna referencia a esta música en el guión de la película publicado por Faber & Faber: FRENCH, Karl (introd.) *The Marx Brothers. Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. Faber & Faber, 1993. Págs. 23-24.

⁴⁹ "Just one more chance / To prove it's you alone I care for / Each night I say a little prayer for / Just one more chance." "Just One More Chance". Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/10755> [Último acceso: 14/08/2012].

contemporáneo de los Marx. El hecho de que en *Monkey Business* encontremos una escena en la que música y diálogos conviven sin problemas aparentes significa, ante todo, que se han producido algunos avances tecnológicos que permiten esta coexistencia.

Sin embargo, esta cohabitación no es inocua a nivel expresivo, sino que modifica el significado del conjunto debido a nuestras limitaciones perceptivas. La superposición de dos elementos sonoros como música y diálogo implica que los espectadores no van a prestar la misma atención que prestarían a cada uno de ellos en el caso de que estos aparecieran por separado. Así, a nivel perceptivo nuestra atención se focaliza en los diálogos y releva la música a un segundo plano. Es lo que Michel Chion denomina como 'vococentrismo' y 'verbocentrismo'. Así, el teórico francés afirma que el cine "favorece la voz, la pone en evidencia y la destaca entre los demás sonidos"⁵⁰. En este sentido, es muy probable que la mayoría de los espectadores no consigan identificar la melodía que suena mientras Zeppo conversa con Mary, o que incluso ni siquiera lleguen a ser conscientes de la presencia de la música en esta escena. Es decir, aunque el contenido musical hubiese tenido una clara intención expresiva a nivel textual, en relación con el desarrollo argumental de la película, lo más probable es que ésta pasara inadvertida para una gran mayoría de los espectadores.

Por último, y aquí reside la principal novedad, al contrario que sucedía en *The Cocoanuts* o en *Animal Crackers*, la canción romántica no se presenta cantada por los protagonistas (quienes declaraban su amor a viva voz), sino que se utiliza como una música de fondo, casi a modo de hilo musical, y aparece o se interrumpe cuando conviene, según las necesidades propias del montaje y sin tener en cuenta la estructura musical. Es decir, la música ha sido desposeída de su función narrativa, psicológica y cohesionadora a nivel expresivo para pasar a ser sólo un decorado más que ambienta la escena. De esta forma, se está cuestionando toda una tradición teatral según la cual las canciones se presentaban acompañadas de imágenes ilustrativas, relacionadas estrechamente con su letra. En este sentido, *Just One More Chance* ya no está 'ilustrada' por las imágenes, ni el público puede corear su estribillo, tal y como fue habitual durante muchos años. Es decir, el cine quiere convertirse en un medio artístico y para ello pretende eliminar el sustrato popular, así como las prácticas musicales anteriores. Este es el cambio al que tienen que someterse los hermanos Marx cuando abandonan las comedias musicales presentadas en Broadway y comienzan a trabajar para un Hollywood dominado por el lenguaje institucional

⁵⁰ CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1998 (1ª Reimpresión). Págs. 17-18.

e industrial del cine norteamericano, un lenguaje que prioriza los diálogos sobre la música.

Si los primeros quince minutos de *Monkey Business*, en los que la música y los diálogos se alternaban pero sin llegar a solaparse, eran un homenaje a los espectáculos de *vaudeville*, la entrada en escena de Mary Helton (con música de fondo) propicia un giro expresivo hacia la estética cinematográfica. Es decir, desde el surrealismo de los gags y de las situaciones marxianas pasamos a un tratamiento narrativo realista en el que la música tendrá un papel secundario y extradiegético. Recordemos que el cine institucional norteamericano aspiraba a contar sus historias de una forma verosímil como principio de autenticidad y realismo. Y el hecho de que al reunirse dos amantes sonase una música romántica, no justificada de forma diegética, era un acontecimiento ficticio y muy incómodo dentro de esa pretendida verosimilitud narrativa a comienzos de los años 30.

De esta forma, la alternancia que vamos a encontrar durante el resto de la película entre los gags propiciados por los hermanos Marx, por un lado, y el desarrollo narrativo realista, por otro, no sólo supone un juego con los dos sentidos del título de la película, sino que representa, sobre todo, un conflicto entre dos formas expresivas muy diferenciadas de entender el mundo del espectáculo. Así, la traducción literal de '*Monkey Business*' tiene un doble significado: por una parte, hace referencia a las trifulcas y trapicheos propios de embaucadores y otros personajes similares, mientras que, por otro lado, también se puede traducir como '*payasadas*' o '*travesuras*'⁵¹. Definitivamente, es un título que refleja, de una forma muy adecuada, no sólo el contenido dramático, sino también el conflicto expresivo interno entre teatro y cine.

Si en las dos películas anteriores el conflicto estructural presente en el film se centraba en la lucha de clases, en el enfrentamiento de la clase popular contra el mundo aristocrático encarnado por Margaret Dumont, en *Monkey Business* (ante la ausencia de la gran dama) los Marx intentan defender la estética y la dignidad del teatro frente al lenguaje narrativo industrial imperante del cine. Tal vez era una batalla perdida porque el cine, tras el crack bursátil de 1929, estaba convirtiéndose en el medio de comunicación de masas por excelencia y acabaría absorbiendo incluso a los propios actores teatrales, como es el caso de los Marx. En cualquier caso, aunque la batalla definitiva se perdiese, los Marx estaban dispuestos a hacerse oír.

⁵¹ "Monkey Business." Merriam-Webster. *An Encyclopaedia Britannica Company*. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/monkey%20business> [Último acceso: 14/08/2012].

4.- Vaudeville vs. realismo filmico

"¿Por qué estáis tan preocupados por tener decorados auténticos cuando uno de los personajes principales lleva un bigote obviamente falso?"

Groucho Marx⁵².

Tras el encuentro romántico entre Zeppo y Mary Helton la película vuelve al terreno del *vaudeville*. Las siguientes escenas están imbuidas del fantástico ambiente teatral propio de los espectáculos de variedades, tal y como vamos a ver a continuación.

4.1.- *Punchy and Judy*

Huyendo de sus perseguidores, Harpo se introduce en un camarote en el que se está representando un show con marionetas ante un público infantil. Cuando el oficial entra también en la estancia en busca de Harpo, éste se oculta entre los muñecos, como si fuera uno más, para pasar desapercibido [Figura 20].



[Figura 20]. Harpo entre marionetas, realizando un *gookie*, su habitual mueca cómica⁵³.

Para Glenn Mitchell, esta escena es un homenaje a los shows británicos llamados *Punchy and Judy* que los Marx habían descubierto durante su gira británica⁵⁴. Incluso otros autores, entre los que se encuentra Joseph Mills, consideran que

⁵² Citado en: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 213.

⁵³ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 0.13.51".

⁵⁴ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 195.

Harpo es, en sí mismo, un personaje que desciende teatralmente de estos shows británicos⁵⁵.

Con la llegada del capitán, Harpo acaba siendo descubierto y se ve obligado a escapar a toda prisa. Mientras tanto, incomprensiblemente, Chico está siendo tratado como un pasajero de primera clase y, además, está intentando seducir a la joven que le está haciendo la manicura. Ambas cosas resultarían impensables para un polizón de tercera clase perteneciente a una película 'realista'. En cualquier caso, la llegada de Harpo dinamita la apacible tranquilidad de Chico y ambos acaban disfrazados de barberos para ocultarse del oficial que les persigue. Así, en apenas unos minutos, asistimos a todo un recital de situaciones irreales, contrarias a la pretendida verosimilitud cinematográfica. Además, Harpo había llegado al nuevo camarote sentado en una especie de patinete que rodaba a toda prisa por las estancias del barco. En su huída, Harpo acaba accidentándose y esa caída está mostrada con las imágenes aceleradas, de la misma forma que se hacía en el cine mudo con las secuencias de acción como las persecuciones. El oficial le pisa los talones y Harpo, para ocultarse, esconde su cabeza, y sólo su cabeza, debajo de una alfombra. Cuando el oficial regresa, encuentra a Chico y a Harpo disfrazados de barberos y, sin llegar a reconocerlos, decide arreglarse el bigote sin ser consciente de que esa decisión le llevará a perderlo.

Todos estos elementos resultan tan 'inverosímiles' como el hecho de que a un polizón le haga la manicura una espléndida joven que atiende a los pasajeros de primera clase. En primer lugar, no hay ninguna justificación diegética sobre cómo Harpo ha encontrado el patinete sobre el cual huía de su perseguidor, o sobre cómo han llegado a disfrazarse de barberos, con sólo una bata. Por otra parte, en lo referente a la aceleración de las imágenes, si bien era un recurso expresivo muy utilizado en el cine mudo, desaparecerá por completo con el cine hablado. La sincronía entre imagen y sonido sólo era posible a partir de la estabilización eléctrica de la velocidad del proyector y, además, esta aceleración hubiese resultado un recurso inapropiado dentro de la estética realista del cine hablado. Así mismo, el hecho de que el oficial no reconozca a los polizones, cuando éstos sólo llevan una bata blanca de barbero por encima de su vestuario habitual, resulta difícil de creer en una narración fílmica aunque no así en el teatro de variedades donde los vestuarios, y los decorados, no están obligados a ser reales, sino que son más bien simbólicos.

Además, en esta escena también encontramos uno de los habituales equívocos verbales protagonizados por Harpo. Cuando el oficial pregunta a los barberos si

⁵⁵ MILLS, Joseph: "The Faces of Twentieth Century Comedy". En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 8.

han visto pasar a dos 'idiotas', Harpo le ofrece al instante dos tazas al oficial. Aunque este gag resulta incomprensible en la versión doblada de la película, una vez más la versión original nos aclara el juego de palabras: Harpo confunde los dos sentidos de la palabra inglesa "mug" que significa tanto "idiota" como "jarra" o "tazón"⁵⁶. Por otra parte, no olvidemos que los Marx habían sido descubiertos como polizones cuando cantaban *Sweet Adeline* en el estilo musical conocido como 'Barbershop', propio de los barberos. Aunque sólo se trate de una coincidencia casual, es gracias a la música, una vez más, como se establecen interconexiones estructurales, paralelas al desarrollo argumental de la película.

4.2.- Códigos musicales

Finalmente, tras casi veinte minutos de *vaudeville*, encontramos por fin una escena dramática con la que se inicia el argumento narrativo que se desarrollará hasta el final de la película. En uno de los camarotes Lucille Briggs, el personaje al que da vida Thelma Todd, increpa a su marido Alky (Harry Woods) porque éste no le ha dejado salir del camarote durante todo el viaje. Lucille piensa que su marido tiene un *affaire* con otra mujer y que por eso Alky no sólo no quiere que la vean con él, sino que además regresa muy tarde por las noches. Sin embargo, Alky es, en realidad, un mafioso que quiere ajustar las cuentas con Joe Helton (Rockliffe Fellowes), el otro gánster que también viaja en el barco y cuya hija acaba de conocer Zeppo Marx.

En medio de la acalorada discusión, Groucho se cuela en el camarote conyugal, huyendo del oficial que le persigue y, atravesando toda la habitación, se oculta en el armario. En ese preciso momento la estética del teatro absurdo de los Marx irrumpe sobre la narración realista cinematográfica. De forma inverosímil, ni el rudo gánster ni su enfadada mujer le conceden ninguna importancia al hecho de que una persona entre en su propio camarote y se esconda en el armario. A pesar de la presencia de Groucho, Lucille y Alky siguen discutiendo como si nada. Con este gesto Groucho está delimitando de una forma clara su territorio en la confrontación entre las dos formas de entender el mundo del espectáculo.

Poco después, Alky se marcha en busca de Joe Helton, abandonando una vez más a su mujer en el camarote. Lucille se muestra muy enfadada y tarda unos instantes en ser consciente de que hay un hombre escondido dentro de su armario. Cuando finalmente reacciona e interroga a su inesperado huésped,

⁵⁶ "Mug." Word Reference. Online Language Dictionaries. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=mug> [Último acceso: 15/08/2012].

Groucho la invita a entrar en el armario con él, sin dar ninguna otra explicación, a lo que ella se niega rotundamente.

Antes de protagonizar tres nuevas intervenciones musicales, Groucho realiza uno de sus habituales juegos de palabras. Cuando Lucille insiste en que Groucho no puede quedarse dentro del armario, éste le responde que eso mismo le dijeron a grandes personajes como el inventor Thomas Edison, el aviador Thomas Lindbergh y el gran 'ñoño' Thomas Shefsky. Aunque en un principio ignoramos quién es este último personaje, Ted Cohen nos ofrece alguna información sobre las intenciones subliminales de Groucho. Para Cohen, Groucho se está refiriendo a Boris Thomashefsky, un empresario y escritor teatral judío nacido en Kiev en 1868, en la Rusia zarista, que a los doce años emigró a Estados Unidos y que más tarde se dedicaría a fomentar la difusión de la cultura judía⁵⁷. Recordemos que en la época que nos ocupa ser judío en Norteamérica implicaba ser discriminado, tal y como les sucedió incluso a los Marx en algunas ocasiones. Además, Groucho define a Thomashefsky de una forma un tanto extraña al afirmar que es, literalmente, "poderoso como una rosa"⁵⁸. Según Ted Cohen, Groucho está utilizando el título de una canción popular norteamericana titulada *Mighty Like a Rose*. Esta obra había sido escrita en 1901 por Frank Lebby Stanton y Ethelbert Nevin, para referirse, precisamente, al 'poderoso' empresario de origen ucraniano⁵⁹.

Aunque el comentario de Groucho puede entenderse como un simple juego de palabras, no es menos cierto que esconde una reivindicación de la cultura hebrea en la conformación de la cultura norteamericana. Siguiendo las palabras de Groucho, podríamos afirmar que los empresarios y autores como Thomashefsky han sido tan importantes en el desarrollo cultural norteamericano como los

⁵⁷ COHEN, Ted: *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. University Chicago Press. , 1999. Pág. 63. Se puede ampliar la información referida a este empresario en las siguientes fuentes: "The Thomashefskys. Music and Memoires of a Life in the Yiddish Theatre." URL: <http://www.thomashefsky.org/index.html> [Último acceso: 15/08/2012]. "Boris Thomashefsky (1868-1939)." Jewish Virtual Library. URL: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Thomashefsky.html> [Último acceso: 15/08/2012]. "Broadway and Thomashefsky." The New York Times. 10 de marzo de 1918. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E1EF63E5C1B728DDDA90994DB405B888DF1D3> [Último acceso: 15/08/2012].

⁵⁸ Aunque creemos que la traducción más apropiada para "*Mighty like a rose*" sería 'poderoso', la versión doblada de la película lo traduce como 'ñoño'. McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 20.55".

⁵⁹ COHEN, Ted: *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. University Chicago Press., 1999. Pág. 63. El título de la canción puede variar según la fuente en su ortografía y en ocasiones aparece referida como *Mighty Lak' a Rose*.

grandes inventores o los intrépidos exploradores. Además, la referencia a la canción *Mighty Like a Rose* incide en el sustrato popular de esa cultura, determinada en gran medida por el elemento musical.

Pero, volvamos al camarote donde Groucho y Lucille Briggs mantienen una animada conversación. Poco a poco, el cómico utiliza una fingida empatía para conseguir que la joven se sincere con él, al tiempo que intenta seducirla con expresiones que contienen una evidente connotación sexual. Lucille comienza a desinhibirse y sus palabras nos recuerdan las que anteriormente había pronunciado Groucho, dirigiéndose al capitán de barco: "Quiero diversión, quiero chachachá". En ese instante, Groucho se incorpora rápidamente y, cogiendo una guitarra (que aparece de forma inverosímil) toca unos compases de una pieza cuyo título no hemos podido determinar, mientras que Lucille se marca unos pasos de baile [Figura 21].



[Figura 21]. Lucille baila mientras Groucho la acompaña con la guitarra⁶⁰.

Esta es la primera vez que Groucho toca la guitarra en una de sus películas. Y lo hace en el estilo popular que habíamos definido en el primer capítulo de este trabajo como 'Hillbilly'. O al menos ese era el nombre que le dio un vendedor de guitarras a la forma de tocar de Groucho cuando este tocó ante él en 1934, apenas tres años después de la filmación de *Monkey Business*⁶¹.

Sin embargo, Groucho deja de tocar de repente y prosigue la conversación como si el número musical no hubiese tenido lugar, como si pretendiera hacer creer a los espectadores que sólo ha sido una ilusión auditiva. Pero ¿cuál es la razón que motiva el comportamiento de Groucho? ¿Por qué no continúa tocando y consigue de esta forma los favores sexuales de la dama? Resulta muy extraño que

⁶⁰ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 21.47".

⁶¹ ARCE, Hector: *Groucho*. Perigee Books. Nueva York, 1979. Pág. 217.

un cómico tan subversivo como él acabe reprimiendo sus instintos sexuales, tan notorios al comienzo de la secuencia. Llegados a este punto, es necesario explicar toda esta escena bajo los nuevos condicionantes con los que comenzaron los años 30. Estamos hablando del famoso Código Hays.

El Código Hays

Tal y como afirma Gregory D. Black "la censura es un ingrediente clave para comprender cómo se realizaron las películas durante la era de los estudios, y resulta decisiva en cualquier análisis de su contenido o estructura"⁶². En este sentido, William H. Hays consiguió instaurar un código moral de conducta que se aplicó rigurosamente desde la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos (Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA), también conocida como Hays Office. El llamado Código Hays fue redactado en marzo de 1930, cinco meses antes de que los Marx estrenasen *Animal Crackers*, una película que, por lo tanto, se mantuvo al margen de las normas de conducta impuestas por Hays. Sin embargo, no sucedió lo mismo con *Monkey Business*, ni con las posteriores películas de los Marx. Así, a mediados de los años 30 la Hays Office ya controlaba la totalidad de la producción cinematográfica norteamericana⁶³.

Si comparamos las dos películas anteriores de los Marx con *Monkey Business*, resulta evidente que en esta última existe un mayor cuidado a la hora de abordar ciertos contenidos, y de forma especial aquellos referidos al sexo. En este sentido, la música no se queda al margen de la censura y también debe evitar ciertas connotaciones lascivas o indecorosas, según los principios establecidos por William Hays. Si volvemos a analizar toda la secuencia estudiada desde la normativa impuesta por el Código Hays, podremos llegar a comprender esta escena en su totalidad, así como justificar las nuevas funciones que adquiere la música, lastrada por esas nuevas limitaciones expresivas.

⁶² BLACK, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and Movies*. Cambridge University Press., 1994. Reimpresión de 1996. Pág. 5.

⁶³ Puede consultarse una copia del Código Hays en: "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)". Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

Uno de los principios generales establecidos por Hays defiende que los espectadores no deben llegar a sentir simpatía por los criminales⁶⁴. A partir de esta norma, la discusión entre Lucille y su marido adquiere un nuevo significado. Con ella se pretende que el público sienta una cierta repulsión hacia el gánster por cuanto ignora a su mujer y la deja abandonada en el camarote. Es decir, irónicamente esta repulsión no está motivada por una actitud violenta, ni criminal, sino que es debida a una cuestión 'laboral', en un comportamiento propio de la clase trabajadora, más preocupada por sus quehaceres que por satisfacer al sexo contrario. Por otra parte, Lucille está convencida de que su marido tiene una amante, aunque Alky lo niega. Según Hays el adulterio no se puede tratar de una forma explícita, ni tampoco presentarse o justificarse como algo atractivo⁶⁵. De esta forma, Alky no podría tener una amante, como tampoco podría justificar su comportamiento hacia Joe Helton como un acto de venganza, por cuanto el código especifica en su apartado 1.c. del Título I que "la venganza no puede ser justificada en la época actual". Así, Alky sólo pretende que su rival se 'someta' a su banda.

Esta actitud irónica y mordaz hacia el Código Hays es la que vamos a encontrar durante toda la escena. Así, la llegada de Groucho incrementa el carácter sarcástico de la situación, que adquiere a partir de ese momento una evidente connotación sexual. En este sentido, el apartado 2.b del Título II del citado código advierte que "*no se pueden mostrar besos desmesurados ni lascivos*", ni tampoco "*abrazos lascivos o posturas o gestos sugerentes*"⁶⁶. Es por esto que Groucho invita repetidamente a Lucille a entrar con él en el armario para que los espectadores no puedan 'ver' lo que quiere hacer con ella. Sin embargo, el comportamiento de Groucho no deja lugar a dudas sobre cuáles son sus verdaderas intenciones. De esta forma, Groucho 'muestra' la hipocresía inherente a las normas de conducta de Hays que en ningún momento se cuestionan la existencia, ni la moralidad, de los comportamientos que prohíbe mostrar, sino que su única pretensión es ocultarlos de la vista de los espectadores.

Poco después, y ante la negativa de Lucille a entrar en el armario con él, Groucho se tumba en la cama en una postura 'amorosa' mientras que Lucille permanece de pie, a una distancia prudente para evitar cualquier tipo de

⁶⁴ "General Principles." "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

⁶⁵ "II. Sex" Particular Applications. "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

⁶⁶ *Ídem*.

contacto físico y así no contravenir las normas impuestas por William Hays. Sin embargo, toda la conversación que mantienen está construida en torno a los dobles sentidos, de forma que el contenido sexual resulta demasiado evidente. Por ejemplo, Groucho afirma, tumbado en la cama, que podrá curar las heridas, y el resentimiento de la joven pero que ella "tendrá que estar en observación toda la noche" [Figura 22]⁶⁷.



[Figura 22]. Groucho ironiza sobre el código Hays, intentando seducir a Lucille "a distancia"⁶⁸.

Por otra parte, a lo largo de la conversación Groucho se convierte por momentos en una especie de abogado que pretende defender los intereses de la joven ante su distante marido en un supuesto juicio. Así, lo que parece un acto de solidaridad no es sino una treta para conseguir una mayor predisposición hacia sus verdaderas intenciones. De esta forma, Groucho ironiza abiertamente sobre el tercer apartado de los 'Principios generales' del código que nos ocupa por cuanto en él se indica, de una forma muy clara, que la ley "no puede ser ridiculizada"⁶⁹.

La música no es ajena a este tratamiento sarcástico de las normas de conducta moral impuestas por Hays. Cuando Lucille comienza a bailar y mueve su ropa de una forma desenfadada contraviene claramente dos apartados referidos en el código: el número cuatro del Título VI, que prohíbe expresamente el vestuario que propicie "posturas indebidas o movimientos indecentes" y, por otra parte, el primer apartado del título VII, que prohíbe los bailes o danzas que "representan

⁶⁷ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 21.40".

⁶⁸ *Ídem.*. Min. 21.34".

⁶⁹ "General Principles" "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)". Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

acciones sexuales o pasiones indecentes"⁷⁰. Además, Hays explica detalladamente que en aquellos bailes en los que exista un "movimiento de los senos" se "quebranta la decencia" y resultan "inapropiados" por cuanto "excitan la reacción emocional de la audiencia"⁷¹. Resulta evidente que Lucille Briggs contraviene todas estas prohibiciones, incluyendo el marcado movimiento de los senos por cuanto no lleva ropa interior. Es por esto que el baile se detiene de una forma abrupta e implacable. A pesar de que Lucille quiere divertirse y bailar chachachá, no es posible mostrar ese baile en la pantalla porque sería suprimido por la censura.

Sin embargo, Groucho y Lucille no sólo se detienen bruscamente porque hayan tomado conciencia de su transgresión, sino que su acción pretende buscar la complicidad del público, denunciando la represión vital a la que tienen que someterse, en contra de su voluntad. Es decir, Groucho y Lucille nos enseñan que en ese momento de la escena tendría que llegar un animado baile que, con toda seguridad, los espectadores estaban esperando. Un baile tal vez no muy diferente a los que habíamos encontrado en las dos películas anteriores de los Marx. Por eso, cuando el baile se detiene, de manera súbita, contraviene las expectativas que el público se había creado. De esta forma, Groucho y Lucille focalizan la atención de los espectadores sobre esta extraña interrupción y sobre su comportamiento posterior, cuando actúan como si el baile no hubiese tenido lugar, reprimiendo sus deseos.

Esta situación contrasta fuertemente con *The Cocoanuts*, la primera película de los Marx, en la que Polly Potter bailaba un insinuante y alocado charlestón para liberarse de las ataduras morales propias de su clase social y para poder mostrar abiertamente su sexualidad. Sin embargo, en *Monkey Business* Lucille no sólo no está satisfecha sexualmente por su marido, sino que tampoco puede manifestar abiertamente su deseo carnal a través del baile. Curiosamente, los movimientos que realiza Lucille antes de detenerse, levantando la pierna hasta la altura de la cintura, no parecen corresponder a un 'chachachá'. Tal vez, lo que Lucille quiere bailar, al igual que Polly Potter, no es un 'chachachá' sino un 'cha-cha-charlestón', aunque esa palabra ya no pueda pronunciarse.

⁷⁰ "VI. Costume" y "VII. Dances" Particular Applications. "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

⁷¹ "VII. Dances" "Reasons Underlying the General Principles." "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

Lo sorprendente de esta escena, pues, es la forma en la que Groucho se burla abiertamente de las limitaciones expresivas y morales impuestas por el Código Hays. Y lo hace a la vez que denuncia la existencia de esas imposiciones regresivas, presentando la escena de una forma que no contraviene las normas morales por cuanto no se 'muestra' ninguno de los elementos prohibidos por Hays. Sin embargo, las constantes insinuaciones verbales y gestuales, así como la interrupción del baile, y otros elementos que vamos a explicar a continuación, no dejan lugar a duda sobre las verdaderas intenciones de Groucho, ni sobre el alto contenido sexual de toda la secuencia.

En cualquier caso, el Código Hays motivó importantes cambios expresivos y estéticos que modificaron no sólo la presentación de las escenas, sino también el contenido musical de las mismas y su estructura expresiva, tal y como afirmaba Gregory D. Black. Si la música, en el cine de los Marx, había sido hasta ahora la única forma posible de mostrar la sexualidad latente, la prohibición de los bailes sexuales implicaba una castración del deseo y la imposibilidad manifiesta de expresarse libremente. Los alocados y desinhibidos años 20 estaban dejando paso a una nueva década caracterizada por la depresión económica y la represión sexual. Y esos cambios afectarán profundamente, como estamos viendo, a la estética y a los mecanismos expresivos y narrativos de todas las manifestaciones culturales, incluyendo la música.

Dixie's Land

Pero, volviendo a la película que nos ocupa, por si acaso algún espectador todavía no ha sido consciente de la denuncia subliminal que Groucho y Lucille han realizado contra el Código Hays, Lucille se encarga de despejar cualquier posible duda al respecto cuando, con los puños en alto, proclama abiertamente: "Quiero viajar. Quiero hacer cosas. Quiero libertad y quiero justicia" [Figura 23]⁷².

Las dos primeras frases de esta intervención sólo tienen el propósito de distraer la atención de los censores sobre la verdadera reivindicación de Lucille. ¿O acaso tiene sentido 'querer viajar' cuando se está a bordo de un barco, atravesando el océano? Exigiendo 'libertad' y 'justicia', Lucille personaliza los deseos de gran parte del pueblo norteamericano. En este sentido, Groucho reacciona de una

⁷² McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 22.00".

forma un tanto irónica, recriminando, aparentemente, la actitud de Lucille, al tiempo que tararea los primeros compases de *Dixie's Land* [Figura 24].



[Figura 23]. Lucille, exigiendo 'libertad' y 'justicia'⁷³.

1. I ___ wish I was_ in de land ob cot - ton, Old times dar am not for-got-ten, Look a -

way! Look a - way! Look a - way! Dix-ie Land. In__ Dix - ie Land whar I was born in

Ear - ly in one fros - ty mor-nin! Look a - way! Look a - way! Look a - way Dix - ie - land.

[Figura 24]. Estrofa inicial de *Dixie's Land*.⁷⁴

Este himno, (también conocido como *Wish I Were in the Land of Cotton* o *I Wish I Was in Dixie's Land*), que ya habíamos escuchado en *The Cocoanuts*, había sido escrito en 1859 por el norteamericano Daniel Decatur Emmett, con el propósito de paliar la añoranza que su mujer sentía por sus orígenes sureños. Ese mismo año *Dixie's Land* fue popularizada por los Bryant's Minstrels cuando éstos la

⁷³ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 22.02"

⁷⁴ "Dixie's Land" Patriotic Songs. Jschorship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/10394> [Último acceso: 17/08/2012].

incluyeron en el *walk around* de su espectáculo. Recordemos que el *walk around* era la primera de las tres partes de los *minstrel shows*, también conocida como 'concierto', tal y como hemos explicado en el capítulo referido al *vaudeville*. Un año después, la actriz y cantante de procedencia inglesa conocida como Mrs. John Wood la presentó en varios conciertos en el sur y, tras una actuación en Charlestown, la pieza se acabó convirtiendo en un himno. Con el estallido de la Guerra Civil Norteamericana, el ejército confederado del sur adoptaría *Dixie's Land* como himno patriótico para elevar la moral de las tropas⁷⁵.

Tras la derrota sureña, *Dixie's Land* se convirtió en un símbolo que reflejaba la añoranza por un pasado idealizado, tal y como pretendía inicialmente Daniel Emmett, propiciando así una identificación sonora con la lucha romántica y desigual por las causas perdidas. Es, precisamente, con este último sentido con el que Groucho tararea *Dixie's Land* después de la ardiente arenga pronunciada por Lucille a favor de la libertad de expresión. Aunque no podemos establecer qué era exactamente lo que pretendía Groucho y sólo podemos especular sobre ello, tal vez con su aparente desdén hacia las palabras de Lucille, Groucho pretende mostrar que esa lucha por la libertad y la justicia está condenada al fracaso, de la misma forma que el Sur perdió la Guerra Civil Norteamericana. Aunque, por otra parte, la ironía de Groucho también podría ser debida a una estrategia de distracción, con el fin de no llamar demasiado la atención sobre la arenga de Lucille, con la que él también estaría de acuerdo. Además, tal y como veremos en nuestros próximos análisis, los Marx recurrirán en varias ocasiones a esta obra, otorgándole un sentido muy similar al que encontramos en *Monkey Business*. En cualquier caso, el significado global de la escena no puede ser establecido sin tener en cuenta este contenido musical y su connotación histórica, un significado que sólo puede ser comprendido, pues, a partir del sustrato cultural creado durante los años de *vaudeville*.

Pero, volviendo a la secuencia de *Monkey Business* que nos ocupa, Lucille sigue exaltada y reitera su petición inicial: "Quiero vida, risas y alegría. Y quiero chachachá"⁷⁶. Acto seguido, Groucho vuelve a coger la guitarra y acompaña unos nuevos pasos de baile de Lucille, que nuevamente se interrumpen de forma súbita. El diálogo continúa con nuevas referencias sexuales indirectas y Groucho vuelve a ironizar sobre los abogados, sugiriendo de manera subliminal una supuesta forma de asesinar al marido de Lucille para quedarse con ella, contraviniendo así no sólo las prohibiciones morales del Código Hays, sino

⁷⁵ HISCHAK, Thomas S.: "Sweet Adeline" *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Págs. 84-85.

⁷⁶ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 22.13".

también el código penal. Pero, irónicamente, el plan no se puede llevar a cabo porque Lucille no tiene hijos. Acto seguido, Groucho vuelve a entrar en el armario y Lucille le sigue, de forma que por un instante ambos están dentro del mueble y con las puertas cerradas. Cuando salen, Groucho está radiante de alegría, lo que demuestra que ha existido un contacto sexual, de los que no se pueden mostrar, en el interior del armario. Y para celebrarlo ambos comienzan a bailar un tango [Figura 25].



[Figura 25]. Groucho y Lucille celebran su encuentro sexual bailando un tango.⁷⁷

Tango

No hemos conseguido determinar cuál es el título del tango que Lucille y Groucho bailan, como tampoco sabemos quién fue su autor. Algunas fuentes insinúan que fue escrito por John Leipold y Ralph Rainger, los autores de la música incidental del film, y que su título era *Argentina*⁷⁸. De ser así, la obra habría sido escrita expresamente para la película. Sin embargo, no hemos podido contrastar este dato con otras fuentes, ni hemos encontrado ninguna partitura o referencia musical a ese título, lo cual nos lleva a dudar de su autoría.

En cualquier caso, Groucho y Lucille bailan un tango, contraviniendo de nuevo algunos de los apartados especificados en el Código Hays: no sólo realizan movimientos sugerentes, sino que además ese baile lleva implícita una relación adultera por cuanto Lucille es un mujer casada. Así, aunque el tango no es un baile tan sexual como puede ser el charlestón que bailaba Polly Potter en *The Cocoanuts*, su carga erótica y sus movimientos sensuales resultan demasiado

⁷⁷ Ídem. Min. 22.52".

⁷⁸ "Monkey Business." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/watching/film/Monkey_Business.htm [Último acceso: 17/08/2012].

evidentes como para pasar desapercibidos. Sin embargo, en esta ocasión el baile no se interrumpe y consigue completarse hasta los últimos compases. Para burlar la censura, toda la coreografía está planteada priorizando la vertiente cómica sobre el contenido sexual, de forma que, a nivel expresivo, deja de ser un lascivo tango para convertirse en un inofensivo y asexuado gag cómico. Los extraños gestos y movimientos de Groucho, así como los pasos que realizan encima de la cama, o debajo de la mesa, desvirtúan completamente el significado erótico original de esta música [Figura 26].



[Figura 26]. Un tango asexuado, como número cómico y no como seducción. Groucho y Lucille bailan encima de la cama y debajo de la mesa⁷⁹.

Sin embargo, y como no podría ser de otra forma, esta actitud responde a una intención premeditada de ironizar de nuevo sobre las imposiciones del famoso código de conducta. En el Título IX, Hays determinaba que la presentación de los dormitorios tenía que "estar regida por el buen gusto y la delicadeza"⁸⁰. Y así era en este caso, hasta que Groucho y Lucille se suben a la cama para bailar el tango. Es decir, no sólo consiguen interpretar un baile erótico, que implica una relación adúltera, al presentarlo de una forma cómica, sino que, además, es precisamente esa actitud cómica la que les permite burlarse de otros preceptos también incluidos en el código. Así, gracias a un contenido musical presentado cómicamente, Groucho y una mujer casada deshacen la cama delante de nuestros propios ojos, sin que por ello los censores piensen que es una actitud deshonrosa.

⁷⁹ McLEOD, Norman (dir.) *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 23.06" y 23.12", respectivamente.

⁸⁰ "IX. Locations" Particular Applications. "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

Finalmente, el baile concluye de una forma tan divertida que resulta casi imposible ser consciente de una última transgresión. Alky Briggs, el marido de Lucille, regresa mientras Groucho está bailando de espaldas a ella de forma que no se percató de su presencia. Cuando Groucho estira los brazos hacia atrás para volver a cogerse a Lucille se encuentra con Alky y, sin darse cuenta de su error, se sujeta a él para continuar bailando [Figura 27].

El resultado es hilarante. No sólo porque Groucho ha confundido a su pareja sin darse cuenta, sino porque, además, sigue sonriendo plácidamente y maneja a su antojo al rudo gánster, a cuya mujer ha seducido, sin ser consciente de que está poniendo su vida en peligro. Pero Groucho se reserva una última pirueta, tal vez la mayor transgresión, para el final del número. Así, con los últimos acordes, Groucho se gira con los ojos cerrados para besar apasionadamente a su dama, pero justo un instante antes de consumar su acción abre los ojos y se encuentra con el rostro amenazador del gánster [Figura 28].



[Figura 27]. Groucho baila con Alky, pensando que es Lucille⁸¹.



[Figura 28]. Insinuación homosexual, burlando de nuevo el código Hays⁸².

El doble juego de significados con el que ha sido presentada toda la escena llega así a su punto culminante. Si el Código Hays no permitía mostrar bailes eróticos, tampoco hubiese aprobado que un tango a pesar de estar 'desnaturalizado' acabase con un beso entre Groucho y Lucille, por cuánto ello hubiese implicado un contacto carnal y la confirmación del adulterio. Sin embargo, con este último giro cómico Groucho puede insinuar claramente que quiere besar a Lucille porque, al haber cambiado de pareja, ese beso no puede llegar consumarse visualmente y, por lo tanto, no se llega a mostrar la supuesta relación ilícita. Es decir, al final Groucho acaba mostrando lo que no se podía mostrar y, además,

⁸¹ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 23.28".

⁸² *Ídem*. Min. 23.29".

para encubrirlo contradice otros preceptos del Código Hays, los cuales muestran sus reparos hacia la presentación de relaciones 'fuera de lo común' o que contradigan la "santidad de la institución matrimonial"⁸³. Sin embargo, el carácter cómico con el que se ha presentado toda la escena permite que esta insinuación homosexual pase completamente desapercibida.

Por otra parte, para Antonin Artaud, el tango que bailan Lucille y Groucho tiene una connotación poética y revolucionaria. Para Artaud, el encanto y la gracia con la que el hombre perseguido baila con una hermosa mujer esconde una reivindicación espiritual que revela "lo que hay de poético y quizá de revolucionario en las bromas de los hermanos Marx"⁸⁴. En este sentido, el tango que bailan Groucho y la mujer de Briggs estaría más relacionado con la reivindicación de Lucille de 'libertad y justicia' (mientras Groucho tararea *Dixie's Land*) que con la celebración de un encuentro sexual dentro del armario. En cualquier caso, consideramos que ambos significados no son excluyentes entre sí, sino que se complementan para determinar la expresión global de la escena.

Pero lo que más nos interesa de la crítica que Artaud realiza de *Monkey Business* es su opinión respecto a la música de esta escena. Para el crítico y actor francés este tango es una "música de nostalgia y evasión, una música de liberación" que muestra cómo el "ejercicio del espíritu poético tiende siempre a una anarquía hirviente, una esencial desintegración de lo real por la poesía"⁸⁵. Es decir, la música es el vehículo a través del cual se expresa la melancolía por el pasado, pero que también permite 'evadirse' del presente y reaccionar contra las normas establecidas. Resulta difícil encontrar una mejor definición para concretar el sentido que los Marx otorgan a la música en sus diferentes espectáculos.

Siguiendo las afirmaciones de Artaud, la 'poética' que se desprende de la acciones de los Marx transforma lo 'real' en 'poesía'. O lo que es lo mismo, la representación poético-teatral de carácter 'fantasioso' proveniente del *vaudeville* consigue desintegrar el pretendido realismo al cual aspiraba el cine industrial norteamericano. Y en esa 'desintegración', como dice Artaud, la música tiene un papel fundamental.

⁸³ "II. Sex" Particular Applications. "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 15/08/2012].

⁸⁴ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona, 2011. Pág. 185.

⁸⁵ *Ídem*.

Cincuenta millones de franceses

Antes de la siguiente escena, Alky y Groucho mantienen una conversación en la que este último evita responder las acusaciones del primero, relacionadas con la supuesta infidelidad de la mujer del gánster. Así, cuando Alky afirma: "lo sé todo"⁸⁶ Groucho comienza a enunciarle, de forma irónica, una serie de preguntas al más puro estilo de un programa concurso televisivo. Una de estas preguntas resulta verdaderamente enigmática: "¿Cuántos franceses no se equivocan?"⁸⁷. En realidad, Groucho se está refiriendo a una canción ambientada en París titulada *Fifty Million Frenchmen*. Esta obra, que había sido escrita por Fred Fisher⁸⁸, alababa los gustos y el comportamiento de los franceses. Precisamente, una de las estrofas de esta canción tiene una relación muy directa con la presencia de la censura en la escena que acabamos de estudiar. Así, la letra, haciendo referencia al buen gusto del pueblo francés, afirma que "cuando representan un show y es un éxito / nadie intenta censurarlo" [Figura29]⁸⁹. De esta forma, Groucho estaría reivindicando una libertad de expresión de la que los franceses disfrutaban, pero que está vetada a los norteamericanos. Resulta imposible determinar si esta relación es casual o no, pero lo cierto es que, una vez más se demuestra que la tradición cultural de las canciones populares es fundamental para comprender los significados subliminales en el cine de los hermanos Marx.

[Figura 29]. Fragmento de la letra de *Fifty Million Frenchmen Can't Be Wrong*

When they put on a show, and it's a hit	Cuando representan un show y es un éxito
No one tries to censor it	Nadie intenta censurarlo
Fifty million Frenchmen can't be wrong.	Cincuenta millones de franceses no pueden estar equivocados
And when a book is selling at its best	Y cuando un libro es un éxito de ventas
It isn't stopped; it's not suppressed.	No lo detienen, no lo ocultan
Fifty million Frenchmen can't be wrong ⁹⁰ .	Cincuenta millones de franceses no pueden estar equivocados.

La canción de Fred Fisher debió de tener una excelente acogida en la época porque dos años antes, el 27 de noviembre de 1929, se había estrenado en Lyric

⁸⁶ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 34.21".

⁸⁷ *Ídem*. Min. 24.28".

⁸⁸ "Fred Fisher" en JASEN, David A.: *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge. Londres, 2003. Pág. 133.

⁸⁹ "Fifty Million Frenchmen Can't Be Wrong" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/f/fiftymillionfrenchmencantbewrong.shtml> [Último acceso: 18/08/2012].

⁹⁰ *Ídem*.

Theatre una comedia musical del mismo título, inspirada en ella, con música de Jerome Kern⁹¹. Además, en 1931 se presentó una película también con el título de esta canción, dirigida por Lloyd Bacon⁹².

El resto de la escena se desarrolla sin ninguna otra referencia musical. Tras amenazar de muerte a Groucho, Alky acaba contratándolo, de forma inverosímil, como guardaespaldas junto con Zeppo, quien acaba de entrar en el camarote, huyendo también de sus perseguidores.

En definitiva, la llegada de Groucho al camarote del matrimonio Briggs ha conseguido, pues, transformar lo que había comenzado siendo una escena dramática, en una situación surrealista en la cual la verosimilitud inicial ha dejado paso a un simple encadenamiento de gags y de dobles sentidos en el más puro estilo del *vaudeville*. Lo real, como afirma Artaud, ha sido desintegrado por la poética teatral marxiana. Si los Marx habían planteado esta película como un enfrentamiento entre la tradición teatral y la narración fílmica, la primera victoria hay que otorgársela claramente a ellos.

5.- *Vaudeville*

Antes del siguiente número musical, los Marx trasladan definitivamente la película al terreno del *vaudeville*. En este sentido, asistimos al encadenamiento de una serie de gags cómicos, que homenajean tanto su anterior trayectoria en los espectáculos de variedades, como algunas de las escenas más logradas de sus películas anteriores.

Si en *Animal Crackers* Harpo y Chico ridiculizaban las partidas de cartas, en esta ocasión se mofan de una partida de ajedrez, entre dos venerables personas mayores, a la que Harpo llega silbando los primeros compases de *I'm Daffy Over You*. Así, esta melodía se va convirtiendo poco a poco, debido a su reiteración, en una especie de Leitmotiv que nos previene de una inminente acción cómica protagonizada por Chico o Harpo. Al igual que sucedía en *Animal Crackers*, los dos hermanos se saltan por completo las reglas del juego y mueven las fichas a su antojo, de forma equivalente a su escaso respeto por las normas sociales. Sin embargo, existe una importante diferencia en relación a la película anterior: en

⁹¹ "Fifty Million Frenchmen." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10995> [Último acceso: 18/08/2012].

⁹² "50 Millions Frenchmen." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021859/> [Último acceso: 18/08/2012].

esta ocasión, la partida de ajedrez no es un gag aislado sino que se acaba integrando en la narración fílmica. Tras el enfurecimiento de los jugadores, Harpo y Chico se marchan, arrebatándoles el tablero de juego para terminar la partida en un lugar más tranquilo. Y ese lugar no es otro que el camarote de Joe Helton, el gánster enfrentado a Alky Briggs.

5.1.- Joe Helton

Mientras Harpo y Chico se marchan con el tablero, asistimos a una nueva escena, presentada en con la técnica del montaje paralelo, en la que nos presentan a Joe Helton, leyendo el periódico en su camarote. Es a través de ese diario como se nos transmite, de una forma propia del cine mudo, la información que necesitamos conocer. Lo primero que nos llama la atención es que el barco viaja desde Londres, ya que éste es el lugar donde se ha publicado ese rotativo. Además, el diario informa de que Helton vuelve a casa después de que su hija se haya graduado en un elitista colegio londinense para señoritas, denominado Continental Finishing School y, en unos días, inaugurará su nueva mansión, situada en una de las zonas más elitistas de *Nueva York*, denominada Smart Set Colony.



[Figura 30]. La narración dramática transformada en comedia: Harpo y Chico juegan al ajedrez mientras los dos gánsteres discuten⁹³.

Mientras Helton sigue leyendo el periódico Alky Briggs se presenta de forma inesperada en su camarote e intenta coaccionarle para que entre a formar parte de su banda y así poder ocupar su 'territorio'. Las amenazas mafiosas de Alky incrementan la tensión de la escena y anticipan un final violento. Sin embargo, la llegada de Harpo y Chico, con el tablero de ajedrez, lo transforma todo en una escena cómica. Mientras Alky y Joe discuten acaloradamente, Harpo y Chico

⁹³ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 31.16".

intentan, junto a ellos, resolver la partida en silencio. De esta forma, lo 'real' y lo fantástico conviven en el mismo plano, imposibilitando la 'verosimilitud' del enfrentamiento entre los dos gánsteres [Figura 30].

Finalmente, Harpo se enfrenta a Alky porque no puede concentrarse en el juego, debido al acalorado enfrentamiento entre los dos mafiosos. En ese momento, Alky confunde a Harpo y a Chico con dos matones de Joe y huye asustado del camarote. Ante la eficacia de sus métodos, Joe decide contratar a los dos hermanos como guardaespaldas y éstos le demuestran lo 'duros' que pueden llegar a ser, si Joe les paga lo suficiente, pegándose entre ellos mismos. Harpo propicia a su hermano sendos ganchos cuasi pugilísticos y Chico cae al suelo de una forma estrepitosa propia de las comedias *slapstick* [Figuras 30].



[Figuras 30a y 30b]. Caídas propias de la comedia *slapstick*, en una escena de gánsteres⁹⁴.

Los puñetazos de Harpo a su hermanos resultan evidentemente 'falsos'. De otra forma, Chico no se levantaría tan fácilmente del suelo, sin el menor rasguño. Lo impactante de su acción no es la 'veracidad', sino el efecto visual que producen las cabriolas de Chico al caer al suelo. Cuando Helton da por buena la efectividad de los dos hermanos y los contrata como guardaespaldas, está asumiendo que lo 'inverosímil' tiene tanta fuerza expresiva como lo real en la estética teatral. Igualmente, la inclusión de acciones *slapstick* en esta escena acaban por ridiculizar las violentas películas de gánsteres muy de moda a principios de los años 30.

Aunque la escena que acabamos de comentar está desprovista de cualquier contenido musical, nos gustaría llamar la atención sobre un tratamiento sonoro muy peculiar y novedoso. Mientras Joe y Alky discuten acaloradamente, la cámara se centra por unos instantes en la partida de ajedrez que disputan Chico y Harpo. Así, mientras vemos en un plano corto a los dos hermanos, jugando en

⁹⁴ *Ídem*. Mins. 32.43" y 33.14", respectivamente.

silencio, escuchamos simultáneamente las voces de los dos gánsteres en *off*. Es decir, la llegada del sonido al cine está permitiendo renovar los recursos expresivos del mismo, introduciendo la voz en fuera de campo como un medio muy eficaz de ampliar el espacio narrativo, sin limitarlo exclusivamente al encuadre visual.

5.2.-Ranas en la garganta

Chico y Harpo demuestran inmediatamente lo incompetentes que son para realizar su trabajo de guardaespaldas. Cuando Joe Helton sale de su camarote, protegido por los dos hermanos, estos se despistan y acaban siguiendo a varios tripulantes del barco a quienes confunden con su nuevo jefe. Mientras tanto, en una acción presentada en montaje paralelo, Alky duda de las cualidades de Groucho para liquidar a Joe y le pregunta, de una forma muy directa, si acaso tiene miedo. En ese momento, para demostrar su supuesto valor, Groucho realiza una alusión paródica al capitán Spaulding, el 'valeroso' personaje que había interpretado en *Animal Crackers* quien, a pesar de todo, se desmayaba ante la presencia de una inofensiva oruga: "Miedo yo? ¿Un hombre que ha derrotado a orugas salvajes"⁹⁵. Como vemos, las alusiones a los personajes o situaciones pertenecientes a obras anteriores de los Marx son constantes, y con ellas se pretende reforzar la identificación con los personajes arquetípicos creados durante la etapa en los teatros de variedades de los Marx. Igualmente, esta alusión al capitán Spaulding se corresponde, a nivel musical, con la melodía de su canción que habíamos encontrado en la obertura de *Monkey Business*.

Así mismo, la presencia de los elementos provenientes del *vaudeville* es cada vez más notoria y la música no pueda faltar, al contrario de lo que sucedería en una auténtica película de gánsteres. En este sentido, cuando aparece Lucille (recriminando de nuevo a su marido que no era esta la vida que le había prometido), Groucho la coge y ambos se marcan unos pasos de baile, recordando el tango anterior. Aunque en esta ocasión no llega a sonar la música, es el propio Groucho quien tararea algunos compases del tango. Con esta nueva acción, resulta evidente que la música, y sobre todo el baile, está asociada a la diversión y a una libertad expresiva (tal y como afirmaba Artaud) que ha desaparecido con la llegada de los años 30. La música es, pues, no sólo un elemento imprescindible del *vaudeville*, sino también una forma de manifestar la añoranza por un pasado que ya no existe.

⁹⁵ *Ibidem*. Min. 35.56".

La primera parte de la película llega a su fin con un par de gags en el más puro estilo marxiano. Por una parte, Harpo sigue persiguiendo a las rubias y busca una rana que ha perdido, dentro de la garganta de un pasajero afónico. Lo que resulta una escena completamente absurda en la versión doblada, tiene toda su 'lógica' en la versión original: 'tener carraspera' equivale, literalmente, en inglés a 'tener una rana en la garganta'⁹⁶. Por otro lado, Groucho realiza una de sus absurdas intervenciones verbales, asegurándole a Joe Helton que podría ahorrarse mucho dinero si sus agresores fuesen también sus guardaespaldas.

La película llega a la mitad exacta de su metraje con un fundido a negro que pone fin a este primer acto que se ha desarrollado de forma íntegra en las dependencias del barco que lleva a los pasajeros hasta Norteamérica.

6.- Intermedio musical

6.1.- Madame Swempski

El segundo acto de *Monkey Business* se abre con el desembarco de los pasajeros, con la nave ya atracada en el puerto. En la primera escena un grupo de periodistas que ha subido a bordo entrevista a una *prima donna*, llamada Madame Swempski que regresaba de una gira por Europa, aunque nunca había hecho acto de presencia durante el viaje. Lo que parece un diálogo intrascendente, esconde en realidad una mordaz crítica al divismo de los cantantes de ópera, que se acentúa con la llegada de Groucho. En este sentido, uno de los reporteros pregunta a la diva si es cierto que la ópera está en declive en Europa central, a lo que ella responde "Qué tontería. Creo que este año va a ser el mejor de todos"⁹⁷. En ese momento, Groucho se inmiscuye entre los periodistas e interroga a Madame Swempski sobre sus matrimonios, de una forma muy irónica: "¿Es cierto que se va a volver a casar en esta gira?"⁹⁸. La diva se muestra desconcertada y Groucho aprovecha la ocasión para intentar seducirla, sin esconder su motivación económica al tiempo que le asegura "No te vendría mal perder 15 o 18 kilos"⁹⁹. Por unos instantes Madame Swempski ocupa el lugar de Margaret Dumont y es objeto tanto de las impertinencias de Groucho como de sus propuestas maritales. Pero las insolencias del más locuaz de los

⁹⁶ "To have a frog in one's throat" En: "Frog" Word Reference. URL: <http://www.wordreference.com/definition/frog> [Último acceso: 18/08/2012].

⁹⁷ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 39.23".

⁹⁸ *Ídem*. Min. 39.27".

⁹⁹ *Ibidem*. Min. 40.01".

Marx son cada vez más atrevidas y, finalmente, la *prima donna* amenaza con avisar al capitán.

Mientras que las canciones populares norteamericanas forman parte de la tradición cultural de los Marx y estos recurren a ellas, constantemente, a nivel simbólico y expresivo, la tradición musical europea no sólo brilla por su ausencia sino que, como en este caso, sus intérpretes son criticados y vilipendiados a la menor oportunidad. Mientras que la música popular es la base de la diversión y de la libertad de expresión, la música culta europea está asociada a un elitismo social y decadente y a una cultura 'aburrida' que se intentará imponer desde los medios de producción como un modelo de la decencia y del buen gusto. De forma inevitable, esta dualidad acabará provocando un enfrentamiento entre ambos mundos, cuyas consecuencias serán perfectamente visibles en *A Night at the Opera* (1935), tal y como estudiaremos más adelante.

6.2.- Una segunda oportunidad

Mientras los pasajeros comienzan a desembarcar, Zeppo y Mary Helton se despiden amorosamente mientras suena de nuevo el estribillo de *Just One More Chance*, interpretado por una trompeta con sordina. De esta forma, se confirma el significado romántico que desempeña esta pieza en la película, por cuanto siempre aparece asociada a la joven pareja. En cualquier caso nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que no sólo no cantan ellos la melodía, sino que, además, la versión utilizada (de una forma extradiegética), es sólo instrumental. Aunque no hemos podido determinar cuáles fueron las razones que motivaron esta elección, podemos suponer que ello fue debido a la imposición de la estética cinematográfica en la cual los números musicales no podían interrumpir la narración dramática. En este mismo sentido, la superposición de los diálogos con la música cantada hubiese dificultado la correcta comprensión del diálogo que mantienen los dos amantes, por cuanto las frecuencias sonoras resultarían más coincidentes y se superpondrían. Así, la elección del instrumento solista pudo estar motivada también por una cuestión técnica: una trompeta se podía grabar mucho mejor que un instrumento de cuerda (y no interfiere en la frecuencia de la voz) pero era necesario silenciarla con la sordina para no entorpecer el diálogo.

En cualquier caso, la sustitución de la habitual versión cantada por un arreglo instrumental implicaba, además, que se perdiesen las posibles conexiones argumentales entre el texto de la canción y la escena en la cual aparecía esa música. Igualmente, la utilización de las canciones de forma extradiegética, por

debajo de los diálogos, implicaba que la música pasaba casi desapercibida y que su función expresiva se desarrollaba más bien de una forma subliminal. En este sentido, estamos ante un proceso similar al que habíamos estudiado cuando abordamos los acompañamientos musicales en los cines llamados *nickelodeon*. Recordemos que en un principio, durante las proyecciones mudas, se solían interpretar canciones con letras alusivas al argumento fílmico, cuyos estribillos eran incluso coreados por los espectadores. Sin embargo, cuando las productoras, en su busca de un producto más 'artístico' decidieron ejercer un mayor control sobre la música, comenzaron a desaparecer las actuaciones vocales y el acompañamiento se limitó a una música instrumental, que en algunos casos estaba basada en los estribillos de las mismas canciones. Es decir, mientras que el público fuese capaz de reconocer la canción original el significado de la misma seguía estando latente. Sin embargo, con el tiempo los espectadores irían olvidando la letra original y se acabaría perdiendo esta conexión, convirtiéndose la música así en un simple hilo musical, en un decorado sonoro sin mayor significación.

Como podemos comprobar, este proceso no fue muy distinto al que se está produciendo en *Monkey Business* y que se confirmará a lo largo de los años 30, cuando aparezca la primera música que se podrá considerar como 'cinematográfica.' Mientras tanto, las canciones populares, la base de la cultura musical norteamericana, como hemos explicado en los capítulos anteriores, estaban perdiendo, de una forma clara, su hegemonía en el cine industrial y comenzaban a ser sustituidas por una concepción musical 'artística', heredada de la tradición culta europea y subordinada a la narración fílmica institucional. Poco a poco, tal y como vamos a comprobar de aquí en adelante, el cine norteamericano estaba imponiendo su lenguaje 'artístico' y relegando el contenido popular, denostado como algo vulgar.

La prueba más fehaciente de esta tendencia la encontramos en el Código Hays. Según este código, "el arte puede ser moralmente bueno, elevando al hombre a niveles más altos. Esto se ha conseguido a través de la buena música, la gran pintura, la auténtica ficción, la poesía y el drama"¹⁰⁰. De esta forma, Hays otorga al 'arte' una función moral y espiritual que permite a los espectadores ser mejores personas. Pero, esto no sucede con cualquier manifestación artística, sino que sólo tiene lugar, según Hays, con lo que podríamos denominar como 'grandes obras artísticas'. En sentido contrario, siempre según Hays, la contemplación de un 'arte impuro' puede tener efectos nocivos sobre la moral del público que lo

¹⁰⁰ "II Motion pictures are very important as ART" Reasons Supporting the Preamble of the Code. "The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)." Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> [Último acceso: 30/08/2012].

contempla y disfruta: "El arte puede tener efectos moralmente nocivos. Esto sucede obviamente con el arte impuro, los libros indecentes, y los dramas insinuantes. El efecto en las vidas de los hombres y de las mujeres es obvio"¹⁰¹.

De esta forma, el Código Hays constata la fractura existente entre el 'nocivo' arte popular y el arte con mayúsculas que posibilita la redención espiritual. Si el cine aspiraba a convertirse en el séptimo arte no podía incluir en sus producciones canciones populares de cuestionable moralidad, sino que debía circunscribirse a las grandes obras musicales, que evidentemente provenían de la tradición culta europea. En este sentido, el famoso código no sólo ejerció un control sobre el contenido de las escenas o los diálogos, sino que también fomentó la fragmentación de una tradición cultural que a finales del siglo XIX todavía tenía un sustrato común. Además, a nivel anecdótico, resulta muy revelador el hecho de que, según Hays, mientras que sólo los 'hombres' pueden ascender espiritualmente gracias al arte, son tanto los 'hombres' como las 'mujeres' quienes pueden ser víctimas de llamado arte nocivo.

En cualquier caso, volviendo a la escena que nos ocupa, los Marx son incapaces de renunciar a la ironía. Mientras que Mary está preocupada porque cree que tal vez nunca más vuelva a ver a su amor, Zeppo le asegura que nunca la abandonará¹⁰². Acto seguido, el menor de los Marx sale corriendo, 'abandonando' a su amada porque el oficial le ha descubierto y vuelve a perseguirle. Incomprensiblemente, el montaje de la escena no permite que el estribillo de *Just One More Chance* suene completo y se interrumpe bruscamente con el plano, para pasar a la siguiente escena. Este hecho, inconcebible en las dos películas anteriores de los Marx, demuestra, por sí solo, cómo el montaje fílmico ya no toma en consideración la estructura musical, sino que la secciona según sus propias necesidades visuales o dramáticas.

6.3.- *You Brought a New Kind of Love to Me*

La película avanza y llegamos al número musical más recordado de *Monkey Business*. Los Marx intentan desembarcar, confundiendo entre los demás pasajeros, pero los oficiales se lo impiden y les exigen que muestren sus pasaportes, si quieren salir del barco. De esta forma, la película aborda una de las temáticas inherentes a la cultura popular y a los espectáculos de variedades: la

¹⁰¹ *Ídem*.

¹⁰² "Mary, I'll never leave you." Fotograma capturado de: McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 40.52".

presencia de la inmigración y su influencia en el sustrato cultural norteamericano, de los cuales ya hemos hablado anteriormente.

Tras varios intentos de robo fallidos, Zeppo aparece con el pasaporte de Maurice Chevalier, quien supuestamente también ha viajado en el barco. Aunque sólo hay un pasaporte para cuatro polizones, los Marx deciden que pueden hacerse pasar por el famoso cantante francés si cantan como él, para conseguir así abandonar el trasatlántico. Para demostrar que es una buena idea Zeppo interpreta, sin acompañamiento instrumental, unos compases de *You Brought a New Kind of Love to Me*, una canción que había sido popularizada por Chevalier¹⁰³.

You Brought a New Kind of Love to Me había sido escrita por Sammy Fain y Pierre Norman Connor, con letra de Irving Kahal.¹⁰⁴ A pesar de que todas las fuentes que hemos consultado fechan esta obra en 1930, en realidad esa datación no resulta del todo convincente, tal y como vamos a explicar al final de este apartado. En cualquier caso, los Marx debieron de conocer la interpretación que el famoso cantante francés realizó de esta obra en la película *The Big Pond*, estrenada el 3 de mayo de 1930, un año y medio antes de la presentación de *Monkey Business*¹⁰⁵.

En *The Big Pond*, Maurice Chevalier utilizaba esta canción para seducir a Barbara Billings, el personaje interpretado por Claudette Corbert. El argumento de la película discurría a partir de una historia de amor que no respetaba las normas clasistas victorianas, algo muy común en las obras de la época como ya hemos estudiado. Tanto el padre de Barbara como su otro pretendiente están convencidos de que Pierre Mirande, el personaje a quien da vida Chevalier, sólo es un extranjero caza fortunas, sin ningún dinero. Sin embargo, tras una serie de peripecias, Mirande inventa un chicle con sabor a alcohol que le convierte en un adinerado empresario sin demasiados escrúpulos, que llega incluso a utilizar la canción *You Brought a New Kind of Love to Me* como reclamo publicitario para vender su producto. Este hecho provoca que Barbara le abandone para volver con su antiguo novio. Finalmente, y de una manera un tanto sorprendente,

¹⁰³ Se puede escuchar una grabación de esta obra, interpretada por Maurice Chevalier en "You Brought a New Kind of Love to Me" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=567auA7bQlc> [Último acceso: 14/08/2012].

¹⁰⁴ JASEN, David A.: "Fred Fisher" *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge. Londres, 2003. Págs. 125-126.

¹⁰⁵ "The Big Pond." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020690/> [Último acceso: 14/08/2012].

Mirande secuestra a Barbara y la lleva de luna de miel en una lancha motora para reconciliarse con ella¹⁰⁶.

De esta forma, en *The Big Pond* no sólo encontramos las habituales referencias clasistas, sino que, además, se introducen otros elementos argumentales de actualidad, también presentes en *Monkey Business*, como la inmigración, la cuestión identitaria, la explotación de los trabajadores, así como una clara alusión a los comportamientos mafiosos y a la Ley Seca. En este sentido, el chicle con sabor a alcohol inventado por Mirande es el resultado de un inoportuno accidente y no de una trama para conseguir distribuir alcohol de forma ilegal. Además, para evitar cualquier equívoco al respecto, la película aclara convenientemente que el alcohol utilizado para la fabricación de la goma de mascar no era en absoluto clandestino, sino que se trataba de un producto 'artificial' no prohibido por la Ley Seca.

Pero volviendo a la música que nos ocupa, *You Brought a New Kind of Love to Me* es una canción de amor que los Marx utilizan de una forma irónica, en un contexto muy diferente al presentado en *The Big Pond*. Así, cada uno de los Marx, ataviados con el característico sombrero de Chevalier, interpreta unos compases del estribillo delante de los oficiales de la aduana, para demostrar que su voz corresponde al dueño del pasaporte, y así poder llegar a tierra. A pesar de que el oficial no reconoce el parecido físico de ningún hermano con la fotografía de Chevalier incluida en el pasaporte, los Marx pretenden demostrar que la única forma de imitar a alguien no es disfrazándose de él, sino adoptando su voz, es decir, su personalidad sonora. De la misma manera que Groucho había imitado al capitán del barco ataviado sólo con una gorra y tarareando *The Sailor's Hornpipe*, ahora Zeppo, Chico y Groucho hacen lo propio con un sombrero de *canotíé*, cantando *You Brought a New Kind of Love to Me*. Desde el punto de vista de los espectáculos *vaudeville* el disfraz es perfecto, pero no así desde perspectiva fílmica, basada en la verosimilitud. Decididamente, el oficial de aduanas no les deja pasar porque él es, precisamente, un personaje fílmico y no teatral [Figuras 31].

¹⁰⁶ BRADLEY, Edwin M.: *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 Through 1932*. McFarland & Company Inc., Publishers, 2004. (Reimpresión de la edición de 1996). Págs. 102-103.



[Figuras 31a, 31b y 31c, respectivamente]. Zeppo, Chico y Groucho, con un sombrero de canotí, imitan a Maurice Chevalier cantando *You Brought a New Kind of Love to Me*¹⁰⁷.

Mientras los Marx cantan, escuchamos de fondo un tenue acompañamiento orquestal extradiegético en el que participan instrumentos de cuerda y un piano. Además, la orquesta se va animando en cada nueva intervención mediante la inclusión de nuevos instrumentos y de un ritmo más movido. Aunque no hemos podido determinar cómo fue grabado el sonido, lo más probable es que los instrumentistas se encontrasen sobre el escenario, fuera de campo visual, y sus intervenciones se grabasen junto con la parte vocal de cada hermano. Por otro lado, también sería posible que tanto la música como las partes cantadas se hubieran grabado previamente y los Marx realizaran una puesta en escena a modo de *playback*.

La estructura general de *You Brought a New Kind of Love to Me* mantiene las convenciones habituales en las canciones populares que hemos estudiado hasta ahora. Tras una introducción de ocho compases, que presenta material melódico de lo que será el estribillo, encontramos una estrofa con la forma AA' seguida de un estribillo mucho más extenso, con la estructura BB'CB, según la estructura de la Balada norteamericana definida por Allen Forte. La construcción melódica de este último resulta muy interesante a nivel formal: el antecedente está escrito a modo de frase, mientras que el consecuente se presenta como una unidad de cuatro compases. De esta forma, el contenido melódico se desarrolla en grupos de compases cada vez más extensos: 1, 1, 2 y 4, según lo indicado sobre la partitura (aa'bc).

Pero lo que tal vez llama más la atención es la presencia de un ritmo sincopado, así como de algunos movimientos melódicos cromáticos. Sin embargo, estas características no se corresponden con la música *raggy* que habíamos encontrado en *The Cocoanuts* o en *Animal Crackers*. Por el contrario, *You Brought a New*

¹⁰⁷ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 43.50", 44.24" y 44.50", respectivamente.

Kind of Love to Me refleja el nuevo estilo musical de los años 30 en el que los ritmos atrevidos han dejado paso a una elegancia y a un balanceo musical conocido como *swing* [Figura 32].

En cualquier caso, lo más sorprendente de esta escena es la intervención de Harpo. Tras ser rechazados sus hermanos por los oficiales de la aduana, es ahora cuando Harpo tiene que cantar como Maurice Chevalier para conseguir hacerse pasar por él. Pero Harpo es mudo y su intervención vocal se adivina poco menos que imposible. Sin embargo, tras revolver todos los papeles de la mesa de aduana y estampar el sello en la calva de uno de los oficiales, Harpo imita al cantante francés de una forma magistral. Y lo hace porque está cantando en *playback* mientras se reproduce una grabación del propio Chevalier en un pequeño gramófono que Harpo lleva a su espalda. El truco funciona perfectamente hasta que de pronto se acaba la cuerda y Harpo es descubierto [Figura 33].

[Moderately, with expression]

Antecedente

If the night-in-gales could sing like you, they'd sing much sweeter than they do. For

Consecuente

Antecedente

you've brought a new kind of love to me. If the sand-man brought me dreams of you, I'd

Consecuente

want to sleep my whole life through. For you've brought a new kind of love to me.

[Figura 32]. Primera parte del estribillo (BB') de *You Brought a New Kind of Love to Me*¹⁰⁸.

¹⁰⁸ FAIN, Sammy, KAHAL, Irving y NORMAN, Pierre: "You Brought a New Kind of Love to Me" Sony/ATV Music Publishing LLC. Nueva York, 1930. Sheet Music Direct. URL: http://www.sheetmusicdirect.com/se/ID_No/75153/Product.aspx [Último acceso: 20/08/2012].



[Figura 33]. Harpo canta a 'viva voz' hasta que se descubre el truco¹⁰⁹.

Una vez más, la 'lógica' del *vaudeville* se impone a la narración fílmica. En ningún momento nos han explicado de dónde ha sacado Harpo ese gramófono, con el disco de Chevalier incluido. De hecho, en la narración fílmica, basada en la verosimilitud, tendríamos que precisar que existe un fallo de continuidad (*raccord*) por cuanto un instante antes hemos visto la espalda de Harpo y en ella no había ningún gramófono. Evidentemente, se trata de un gag cuyo truco sólo vemos al final del mismo, después de habernos quedado sorprendidos con la presentación de Harpo. Esta es la 'lógica' de los espectáculos de variedades donde no era necesario justificar la presencia de ningún objeto, sino que el objetivo final, sorprender al público, prevalece sobre cualquier posible contradicción en la puesta en escena.

Una filmación demasiado teatral

En este sentido, habíamos comentado al principio de este capítulo que *Monkey Business* reutilizaba parte del material que los Marx habían creado durante su trayectoria en el *vaudeville*. Tal vez esta escena es la prueba más fehaciente de ello porque se conserva una grabación, aparentemente fechada en 1924, perteneciente a la obra *I'll Say She Is!* en la que podemos apreciar estas imitaciones de Maurice Chevalier en un estadio inicial¹¹⁰. En esta ocasión, los Marx visitan, uno a uno, el despacho de un productor en busca de trabajo y,

¹⁰⁹ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 45.41 y 46.00", respectivamente.

¹¹⁰ Esta filmación se incluyó en el material promocional de *Monkey Business*. Se puede ver una copia de la misma en: "Marx Brothers – I'll Say She Is" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dQUPpZt8rdY> [Última visita: 21/08/2012]. Nótese la peculiar forma rimada de hablar de Zeppo, que no se mantiene en la película.

para demostrar sus habilidades realizan, en el mismo orden que en *Monkey Business*, una imitación de *You Brought a New Kind of Love to Me*. Aunque encontramos algunas diferencias significativas, como por el ejemplo el hecho de que Harpo no canta en playback, sino que presenta la canción silbando, resulta evidente el origen de esta escena.

Sin embargo, como hemos comentado al referirnos a la fecha de composición de *You Brought a New Kind of Love to Me*, tenemos ciertas dudas sobre su datación exacta de esta escena. Si los Marx utilizaron esta canción en su show *I'll Say She Is!*, fechado en 1924, entonces ésta tendría que haber sido compuesta con anterioridad a esa fecha. Sin embargo, esta hipótesis resulta poco convincente por cuanto Maurice Chevalier debutó en Hollywood en 1929, circunstancia que dificulta el hecho de que los Marx le imitasen en una obra teatral fechada cinco años antes¹¹¹. Por otra parte, podríamos aventurar que los Marx conocieron al cantante francés en la gira que realizaron por Gran Bretaña en el verano de 1922, pero no hemos encontrado ninguna referencia al respecto. Además, si la filmación de *I'll Say She Is!* correspondiese a 1924 Zeppo sólo tendría 23 años de edad, lo cual parece poco probable si observamos detenidamente esta grabación. Por último, un detalle no menos importante es el hecho de que la supuesta filmación de *I'll Say She Is!* conserva una muy aceptable calidad sonora, un hecho insólito para una grabación de 1924, cuando el cine todavía era supuestamente mudo.

Evidentemente, la filmación que nos ocupa no puede estar fechada en 1924. Ignoramos cuáles fueron los detalles que rodearon la grabación, pero nos atrevemos a aventurar que podría tratarse de una actualización de un gag proveniente de *I'll She She Is!* filmada en torno a 1931, o bien una prueba de cámara realizada a partir de un borrador previo del guión de *Monkey Business*, que luego sería presentada como un trailer de la misma, según era habitual en la época. Cualquier imitación visual de Chevalier, recordemos que los Marx no sólo intentan cantar como él, sino que además le copian el sombrero y sus gestos, tendría que ser posterior a 1929, fecha en la cual el cantante debutó en Hollywood. Por otra parte, Charlotte Chandler menciona este sketch, de una forma un tanto confusa, en la parte final de su libro sobre Groucho Marx. Según ella, este documento "se remonta a 1921" aunque, de forma contradictoria, habría sido filmado como "trailer promocional" para *Monkey Business*¹¹². En cualquier caso, creemos que la datación de 1921 debe referirse a la fecha en la

¹¹¹ HISCHAK, Thomas: "Maurice Chevalier" *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 144.

¹¹² CHANDLER, Charlotte: "¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos." Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 413.

cual se presentó el sketch por primera vez en el teatro, y por lo tanto éste pertenecería a la obra *On the Mezzanine Floor*, opinión también defendida por Glenn Mitchell¹¹³, siendo posteriormente reutilizado en *I'll Say She is!*. En este sentido, lo que Chandler parece defender es que, gracias a esta filmación podemos apreciar cuál era el trabajo de los Marx a comienzos de los años 20, aunque el documento se rodase una década después. Por otra parte, también sería posible considerar que se trata de una errata tipográfica y que, en realidad la fecha correcta sería 1931. En cualquier caso, este supuesto 'error' se mantiene en la edición original norteamericana del libro¹¹⁴. Sin embargo, Chandler defiende que en el sketch original, el personaje que resultaba parodiado por los Marx no era Maurice Chevalier, sino Joe Frisco, "un cantante y bailarín muy popular en la época"¹¹⁵. En este sentido, si la filmación de este sketch estuviese fechada a comienzos de los años 20, estaríamos viendo una imitación de Joe Frisco y no del cantante francés. Así, Chandler estaría confirmando indirectamente nuestra hipótesis inicial, situando el rodaje de esta escena en torno a 1931.

De esta forma, la datación de *You Brought a New Kind of Love to Me* en 1930 sería la correcta, tal y como reflejan las fuentes consultadas. En este caso, y a pesar de su concepción teatral, no podemos considerar la supuesta filmación de *I'll Say She Is!* como una prueba representativa del trabajo de los Marx a comienzos de los años 20 por cuanto la filmación habría tenido lugar una década después, con una previsible evolución de las interpretaciones de los cuatro hermanos Marx.

Un invitado muy especial

Pero, volviendo a *Monkey Business*, finalmente los Marx consiguen desembarcar gracias a la confusión surgida a partir del desmayo de un pasajero. De nuevo, Groucho demuestra lo fácil que es disfrazarse en el *vaudeville* y con sólo unas gafas oscuras, se hace pasar por un médico. Así, cuando ordena que el paciente sea trasladado a tierra, los Marx ocupan la camilla, ocultados por una manta, y es

¹¹³ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 198. Mitchell defiende que es posible que esta escena se filmase también en *Humorisk*, el primer film que realizaron los Marx, en 1921, y que actualmente se encuentra perdido.

¹¹⁴ CHANDLER, Charlotte: *"Hello, I Must Be Going (Groucho and his friends)"*. Simon & Schuster Paperbacks. Nueva York, 2007. Pág. 547.

¹¹⁵ CHANDLER, Charlotte: *"¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos."* Fábula Tusquets. Barcelona, 2006. Págs. 414-415. En las páginas siguientes, Chandler realiza una transcripción completa de la escena.

la propia tripulación del barco quien los baja hasta el puerto para desesperación del capitán, quien se da cuenta demasiado tarde del engaño.

A nivel anecdótico, nos gustaría señalar que el padre de los hermanos Marx realizó un breve *cameo* en esta secuencia. Sam Marx se había mudado a California con sus hijos y éstos intentaron distraerlo haciéndole participar en este rodaje [Figura 34].



[Figura 34]. Sam Marx (Frenchie) en el centro de la imagen, con sombrero blanco, detrás de la camilla con la que sus hijos acaban de salir clandestinamente del barco¹¹⁶.

Lamentablemente, Frenchie moriría dos años después de su participación en esta secuencia. Pero vayamos ahora a la fiesta que Joe Helton ha organizado para introducir a su hija Mary en la alta sociedad neoyorquina.

7.- Un reivindicativo baile de disfraces

Un gran titular de periódico abre el segundo acto de la película, informándonos de que Joe Helton, tras volver a casa, va a organizar una fiesta para introducir a su hija en la alta sociedad. Los orígenes mafiosos de Joe están fuera de toda duda, según podemos leer en el cuerpo del texto. Helton, conocido como Big Joe entre los estafadores de todo tipo, ha decidido renunciar a su 'ocupación anterior' y pretende vivir pacíficamente a partir de ahora. El hecho de que un mafioso pueda abandonar el 'negocio' y entrar a formar parte de la alta sociedad norteamericana sin tener ninguna responsabilidad penal pendiente, no deja de ser una ironía más de la película. Además, recordemos que la lucha de clases era un tema habitual en la escena norteamericana a comienzos del siglo XX.

¹¹⁶ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 48.21".

Mientras Helton organiza su fiesta, Alky Briggs prepara un plan para secuestrar a la respetable hija del exmafioso. Sus compinches se introducirán en la fiesta como músicos y esperarán la mejor ocasión para raptar a Mary Helton.

Ho Hom

La siguiente escena nos traslada a la suntuosa mansión de Joe, donde los invitados están bailando en un lujoso salón. Y, cómo no podía ser de otra forma, nos encontramos de nuevo ante un baile de disfraces, donde, aparentemente, no existen diferencias sociales y cualquier persona puede integrarse, sea cual sea su indumentaria y rango social, como es el caso de los hermanos Marx. La música que acompaña el baile es un arreglo instrumental de *Ho Hom*, una canción escrita por Edward Heyman y Dana Suesse, publicada en 1931 por la *Famous Music Corporation*, la editorial de la Paramount¹¹⁷.

Suesse había estudiado en Nueva York con Alexander Siloti y Rubin Goldmark, uno de los primeros profesores de George Gershwin. Fue también en Nueva York donde Suesse descubrió con gran entusiasmo la música jazz y, al igual que Gershwin, intentó combinar su formación clásica con la música popular. Así, en 1932 Suesse presentó en el Carnegie Hall su *Concerto in Three Rhythms*, bajo la dirección de Paul Whiteman, quien a su vez había dado a conocer la *Rhapsody in Blue* de Gershwin en el concierto denominado "Experiment in Modern Music" celebrado en el Aeolian Hall en 1924, del cual ya hemos hablado anteriormente [Figura 35]¹¹⁸.

Ho Hom! era una pegadiza canción cuya letra, escrita por Edward Heyman, hacía referencia a la llegada de la primavera, con la que también regresaban el amor y ciertos aromas característicos.¹¹⁹ En este sentido, resulta evidente que no existe ninguna conexión argumental aparente entre el texto de la canción y la escena fílmica en la cual se sitúa esta música, interpretada de forma instrumental.

¹¹⁷ "Ho Hum!" IN Harmony. Sheet Music from Indiana. Indiana University. URL: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/inharmony/detail.do?action=detail&fullItemID=/lilly/devincent/LL-SDV-244018&queryNumber=2> [Último acceso: 23/08/2012].

¹¹⁸ "Dana Suesse." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0837308/bio> [Último acceso: 23/08/2012].

¹¹⁹ "Annette Hanshaw - Ho Hum! Lyrics" Songlyrics. URL: <http://www.songlyrics.com/annette-hanshaw/ho-hum!-lyrics/> [Último acceso: 23/08/2012].



[Figura 35]. Dana Suesse, en el centro, entre George Gershwin y Paul Whiteman, en una foto fechada en noviembre de 1932¹²⁰.

Si hasta ahora las canciones que acompañaban las películas de los Marx siempre se elegían en función de su relación narrativa con el argumento de las mismas, no parece ser este el caso que nos ocupa. Aunque ignoramos cuál fue el motivo que propició la elección de este tema como música de baile en *Monkey Business*, sí que podemos plantear una hipótesis, en función de los datos que conocemos. En primer lugar, el guión de la película, publicado en 1993, no especifica cuál es la obra musical que debería sonar en esta escena, sino que se limita a indicar que la música debía de ser "alegre" o "festiva" y estar interpretada por una "banda"¹²¹. Esta falta de precisión, desde nuestro punto de vista, confirma la ausencia de relación entre la música y el argumento fílmico, por cuanto permite la inclusión de cualquier pieza con esas características. Por otra parte, nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que el 5 de septiembre de 1931, dos semanas antes del estreno de *Monkey Business*, la cantante Annette Hanshaw grabó una versión discográfica de *Ho Hom!* gracias a la cual comenzaría el exitoso camino de esta obra¹²². Teniendo en cuenta que la partitura de *Ho Hom!* había sido publicada por la Paramount, la productora también de *Monkey Business*, no sería de extrañar que la inclusión de este tema en la película hubiese estado motivada por una mera pretensión comercial.

¹²⁰ "History of Library" Paramount Theatre Music Library. URL: <http://www.paramounttheatremusiclibrary.org/history.html> [Último acceso: 23/08/2012].

¹²¹ "(...) *gay music is heard. (...) in the drawing room a band is playing and couples are dancing...*" FRENCH, Karl (intro.): *The Marx Brothers. Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. Faber and Faber. Londres, 1993. Pág. 62.

¹²² Podemos escuchar esta grabación histórica en: "Annette Hanshaw – Ho Hom!" YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=X3yJfFFmzs> [Último acceso: 23/08/2012].

De esta forma, estaríamos asistiendo a un importante cambio que acabaría modificando la relación entre las canciones populares y la música que las acompaña. Recordemos que en los primeros años del siglo XX una de las formas más extendidas de entretenimiento musical eran las llamadas 'canciones ilustradas', consistentes en crear un soporte visual alusivo a la letra de las mismas. Así, mientras un cantante interpretaba la obra, se proyectaban unas fotografías que representaban el contenido narrativo de la obra musical. Con la llegada del cinematógrafo, las fotografías acabarían siendo sustituidas con pequeñas filmaciones que mantenían el mismo principio creativo. Sin embargo, cuando los invitados a la fiesta de Joe Helton bailan al ritmo de *Ho Hom!* lo que sucede es el proceso inverso: es la música la que se elige en función de la escena visual que se quiere presentar. De esta forma, la estética cinematográfica acabará imponiéndose sobre los modos de representación musicales provenientes de los teatros de variedades.

Pero, volviendo a la escena que nos ocupa, tanto por el estilo musical (un compás binario y un *tempo* alto) como por la agrupación instrumental (una *big band*), así como por la forma de bailar en pareja, podemos afirmar que ya no se trata de uno de los 'alocados' bailes de los años 20, sino que estamos en presencia de una elegante música *swing*, más propia de la clase elitista que de los suburbios de clase baja, donde los elementos afroamericanos estaban mucho más presentes [Figura 36].



[Figura 36]. Los invitados bailan en la fiesta de disfraces de Joe Helton¹²³.

En cualquier caso, y teniendo en cuenta que se trata de una fiesta dirigida hacia la alta sociedad, lo que más puede sorprendernos desde nuestra visión moderna,

¹²³ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 49.08".

es la ausencia de elementos culturales europeos, la ausencia de la 'gran música', como diría William Hays. Probablemente, Hays hubiese sugerido para esta escena uno de los vales de Johann Strauss, interpretado por una orquesta de cuerda.

Sin embargo, a comienzos de los años 30, la identificación de la alta sociedad norteamericana con la cultura europea todavía no estaba tan asimilada como podríamos pensar desde nuestra visión eurocentrista, o como le hubiese gustado a William Hays. El *swing* de los años 30, asumido por la clase media, consiguió ser una alternativa elegante y respetable a los movimientos eróticos provocados por bailes como el charlestón o el *cakewalk*, antes de la llegada masiva de músicas y músicos provenientes de la vieja Europa debido, en gran parte, a las persecuciones políticas desde la Alemania nazi.

Una iluminación musical

Por otra parte, una de las novedades más significativas de esta escena es el tratamiento realista del sonido, como una consecuencia más de la pretendida verosimilitud cinematográfica. Una escucha atenta nos permitirá comprobar cómo el volumen de la música varía según la localización de la cámara, respetando la inmovilidad de la fuente sonora. Así, cuando estamos en la sala de baile la música suena mucho más fuerte que cuando nos muestran la llegada de nuevos invitados desde el exterior de la mansión. Este tratamiento del sonido llega a ser tan preciso que éste aumenta o disminuye de forma progresiva cuando se abre o se cierra la puerta que da acceso a la mansión. Sin embargo, este procedimiento realista contrasta con el hecho de que no nos muestren la fuente sonora, la *Big Band*. Lo importante, pues, a nivel fílmico es diferenciar los escenarios narrativos, mientras que la música es tratada con la misma consideración que puede tener los focos, a la hora de separar el salón iluminado, del exterior en penumbra. La música, pues, no es más que un hilo musical con una función decorativa y espacial.

Curiosamente, la permanencia de este fondo musical no sólo produce nuevos solapamientos con los diálogos, sino que da lugar a un conflicto sonoro entre el *swing* que estamos escuchando y las nuevas 'imitaciones' de *You Brought a New Kind of Love to Me* que Harpo y Chico realizan, confundiendo las palabras, cuando los mayordomos de Helton les piden sus 'invitaciones' para poder entrar a la fiesta [Figura 37].



[Figura 37]. Los Marx, imitando de nuevo a Chevalier.¹²⁴

Esta superposición musical podría revelar, simbólicamente, un conflicto social entre los adinerados invitados de Helton, por un lado, y Harpo y Chico que son excluidos y no pueden entrar a la fiesta, por otro. Sin embargo, aunque es cierto que existe un conflicto sonoro, las diferencias estéticas entre las dos obras musicales no son tan acusadas como para establecer esta consideración, que sin duda habría sido posible en el caso de que los invitados estuviesen bailando un vals straussiano.

Un sonido más internacional

Así mismo, nos gustaría llamar la atención sobre otro hecho muy significativo. En la versión doblada de esta secuencia, Chico y Harpo cantan la letra de la canción en castellano sin prestar ninguna atención al contenido musical de la misma. Pero lo verdaderamente destacable es que, al contrario de lo que sucedía en sus dos películas anteriores, en esta ocasión se mantiene el murmullo de la banda sonora original por debajo del doblaje. Esta misma circunstancia la podemos apreciar, con mucha más claridad, en la conversación que Zeppo y Mary mantienen cuando ella desciende la escalera para reencontrarse con él, vestido de una forma apuesta y elegante. Así, la música del baile no deja de sonar en ningún momento, ni siquiera cuando los personajes hablan en la versión doblada. Es decir, ya no es necesario suprimir el contenido sonoro ajeno a los diálogos cuando se dobla una escena, porque todo lo sonoro se presenta grabado en una banda de sonido aparte de los diálogos. Como vemos, la tecnología del cine sonoro se estaba desarrollando muy deprisa.

¹²⁴ *Ídem*. Min. 49.41".

Precisamente, el saludo entre Mary y Zeppo coincide con la primera ocasión en la que se nos muestra un detalle de la *Big Band* que está amenizando el baile. Pero la inserción de este plano no está motivada por un intento de justificar diegéticamente la fuente sonora, sino que responde a una finalidad dramática. En este sentido, los dos saxofonistas que vemos en primer plano son, en realidad, dos de los secuaces de Alky Briggs que están esperando el momento oportuno para raptar a Mary. A pesar de todo, no se trata de un plano 'realista' porque la música que estamos escuchando está interpretada por una 'gran banda' y no por los cuatro músicos que vemos en la pantalla [Figura 38]. Otros planos posteriores, nos muestran dos o tres músicos más, pero siempre detrás de las parejas que están bailando, y de forma seccionada. Definitivamente, tanto las funciones musicales como su concepción estética están cambiando de una forma evidente en los primeros años del cine sonoro.



[Figura 38]. Dos de los secuaces de Alky, en primer plano, tocando con la 'Big Band' que ameniza el baile¹²⁵.

7.1.- *I'm Daffy Over Groucho*

De pronto, Groucho irrumpe en la fiesta y detiene a la *big band* con el propósito de anunciar la supuesta pérdida de un valioso pendiente. Cuando la música se reanuda escuchamos una nueva pieza que no es otra que *I'm Daffy Over You*, la canción asociada a Chico y que habíamos escuchado en la obertura de la película, en una versión instrumental. Esta pieza no es propiamente una música de baile y, de hecho, la acción se centra ahora en los intentos de Groucho por seducir a las damas de la alta sociedad, con diálogos que se encuentran en los límites de la moral y la decencia establecidos por el código Hays. Sin embargo, al igual que había sucedido en la primera parte de la película, esas transgresiones quedan ocultas por el sentido cómico con el que se desenvuelve la escena.

¹²⁵ *Ibidem*. Min. 50.16".

Por otra parte, podríamos pensar que este cambio musical, coincidente con el paso del baile a la escena cómica, está motivado por un intento de respaldar musicalmente el cambio expresivo. De ser así, la música adquiriría una función que le habría sido negada hasta ahora. Sin embargo, el nuevo tema musical desaparecerá de una forma súbita, sin ninguna justificación aparente, cuando Groucho encuentre un nuevo interlocutor. Así, resulta evidente que musicalmente la película está a medio camino entre dos mundos.

Una cámara en movimiento, un caballo fuera de campo y una fanfarria

La presentación visual del baile de disfraces supone una muestra de los avances técnicos que estaba experimentando el cine sonoro. Mientras que en *The Cocoanuts* las cámaras tenían que estar encerradas en cabinas, debido al ruido que producían durante la filmación, limitando así sus movimientos, en la película que nos ocupa la cámara se desplaza libremente entre los bailarines como si fuera uno más. Aunque el movimiento más espectacular de cámara que hemos encontrado en toda la película, es el gran *travelling* lateral que acompaña la llegada de Groucho a la fiesta.

Tras un primer fiasco femenino y un enfrentamiento con un marido celoso, Groucho se encuentra con Joe Helton y le recrimina que en su fiesta sólo está encontrando "cerveza caliente" y "mujeres frías" lo cual es una nueva alusión muy directa a las exigencias que realizaba su personaje del Capitán Spaulding en *Animal Crackers*.

Poco después, Groucho se despide de su anfitrión, realizando una imitación vocal y gestual de un vaquero, refiriéndose probablemente a Gary Cooper. En ese momento podemos encontrar otra vez el mismo tratamiento sonoro que habíamos descrito en el camarote de Joe Helton, cuando veíamos a Chico y Harpo jugando al ajedrez pero escuchábamos la discusión entre Joe y Alky. En esta ocasión, la cámara mantiene un plano sobre Helton mientras escuchamos los cascos del supuesto caballo de Groucho alejándose fuera de campo, ampliando de esta forma el espacio escénico y narrativo. A pesar de las limitaciones expresivas propias del primer cine sonoro, poco a poco éste va encontrando una estética propia, alejada de los medios silentes.

En la siguiente escena, Joe se dispone por fin a presentar a su hija a los invitados. Curiosamente, esta acción está puntuada de una forma sonora muy teatral: cuando el exmafiOSO acaba su discurso, alabando las virtudes de Mary, escuchamos una fanfarria musical no muy diferente de las que aparecían en *Animal Crackers* con la llegada de cada uno de los invitados. Sin embargo, en

esta ocasión la escena adquiere un sentido irónico cuando Harpo aparece, con la fanfarria, desde detrás de una corona de flores [Figura 39].



[Figura 39]. Harpo, saliendo inesperadamente desde una corona de flores mientras su padre presenta a Mary.¹²⁶

En este sentido, la ironía sólo resulta posible gracias a la música. La fanfarria no está destinada a Mary porque ésta ya se encuentra al lado de su padre. No sólo Mary no tiene que 'entrar' en el escenario, sino que esa música resulta 'irreal' dentro de las aspiraciones 'realistas' del cine. En este sentido, la fanfarria no nos presenta a la hija de Helton, sino que nos avisa del comienzo de la subversión de los Marx, de la misma forma que nos había presentado la llegada de Chico y Harpo a la fiesta de bienvenida del capitán Spaulding, en *Animal Crackers*. A partir de este momento, la estética del *vaudeville* se impone definitivamente sobre la narración realista cinematográfica.

7.2.-Un vals en la terraza

En la siguiente escena, Groucho sale a la terraza y se encuentra con Alky Briggs, quien le informa de los planes que tienen para secuestrar a Mary Helton. Cuando Alky se marcha, aparece Lucille entre unos arbustos, vestida de una forma muy elegante. En ese momento, Groucho llama su atención, maullando como un gato en celo y, cuando ella se acerca y le pregunta qué hace allí, Groucho le responde enfáticamente, con una frase muy enigmática: "Es la locura del verano. Llevo la música en las venas y el ardor de la juventud. Vamos, Kapellmeister, que vibren las violas. Mi regimiento parte al amanecer"¹²⁷. Acto

¹²⁶ *Ibidem*. Min. 52.32".

¹²⁷ "It's midsummer madness, the music is in my temples, the hot blood of youth. Come Kapellmeister, let the violas throb. My regiment leaves at dawn". McLEOD, Norman (dir.):

seguido Groucho y Lucille bailan un vals en la terraza, de una forma muy poco ortodoxa [Figura 40].



[Figura 40]. Groucho y Lucille, bailando un vals muy particular¹²⁸.

En realidad, tal y como S. J. Perelman reconoce, toda esta escena es una parodia de la opereta *Die Lustige Witwe* (*La viuda alegre*), escrita en 1905 por el compositor húngaro Franz Lehár (1870-1948)¹²⁹. La gran aceptación por parte del público de esta obra, permitió que se siguiese representando cada cierto tiempo en los teatros norteamericanos. Así, antes de la filmación de *Monkey Business*, *Die Lustige Witwe* se presentó en el Jolson's 59th Street Theatre, en diciembre de 1929, cuando los Marx todavía vivían en Nueva York¹³⁰.

El argumento de esta opereta, ambientada en la embajada en París de un país imaginario, se desarrolla en torno a Hanna Glawari, una acaudalada viuda de cuya fortuna depende la continuidad de Pontevedre, el país inventado en la obra. Unos diplomáticos de la embajada tramán una confabulación para que Hanna se case con el conde Danilo Danilovitsch, un antiguo amor de la viuda. Sin embargo, éste rechaza el ofrecimiento porque no acepta una boda motivada por una cuestión económica. Tras una serie de equívocos, Hanna y Camille, el conde de Rosillon, fingen estar enamorados y anuncian su próximo compromiso con el propósito de despertar los celos de Danilo, quien sigue amando

Monkey Business. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 53.56".

¹²⁸ *Ídem*. Min. 54.33".

¹²⁹ TEICHOLZ, Tom (ed.): *Conversations with S. J. Perelman*. University Press Mississippi, 1995. Pág. 42.

¹³⁰ "The Merry Widow." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=11000> [Último acceso: 23/08/2012].

secretamente a Hanna. Finalmente, en el tercer acto Danilo declara por fin su amor a Hanna y se ambos se acaban comprometiendo¹³¹.

Como vemos, el trasfondo de la historia de *Die Lustige Witwe* no es nuevo. Danilo rechaza inicialmente a Hanna porque ella tiene una posición social y una fortuna superiores a la suya. Recordemos que, según las normas victorianas, una mujer no podía aspirar a un marido de una clase social inferior, de la misma forma que Groucho no debería de intentar seducir a Margaret Dumont, la rica viuda de sus películas, ni tampoco a Lucille Briggs, la adinerada mujer de un gánster.

Si comparamos la escena en la que Danilo y Hanna se declaran su amor con la situación descrita entre Groucho y Lucille Briggs, podemos encontrar algunas similitudes narrativas, así como una referencia irónica al texto original de *La viuda alegre*, cantado por Danilo y Hanna [Figura 41].

Texto original de <i>Die Lustige Witwe</i>		<i>Monkey Business</i>
DANILO	DANILO	GROUCHO
Sie sind...	Vos sois...	
Lippen schweigen, 's flüstern Geigen	Los labios callan, los violines susurran	Es la locura del verano.
Hab mich lieb!	¡ámame!	Llevo la música en las venas y
All die Schritte sagen: bitte, hab mich lieb!	Todas las señales dicen: ¡Por favor, ¡ámame!	el ardor de la juventud.
Jeder Druck der Hände deutlich mir's beschrieb	Cada presión de tu mano me lo dice declara bien.	Vamos, Kapellmeister, que vibren las violas.
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,	Y dice claramente: ¡Es verdad! ¡Es verdad!	Mi regimiento parte al amanecer
Du hast mich lieb!	¡Tú me amas! ¹³²	

[Figura 41]. Comparativa entre *Die Lustige Witwe* y *Monkey Business*.

Groucho sustituye los 'violines' originales por las 'violas', tal vez para jugar con el doble significado de esta última palabra que se puede traducir también como "violeta", dado que están en un jardín. Por otra parte la petición al

¹³¹ LAMB, Andrew: "Die Lustige Witwe". *The New Grove Dictionary of Opera*. SADIE, Stanley (ed.) *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003026> [Último acceso: 24/08/2012].

¹³² Para el texto original y su traducción al castellano, ver: "Die Lustige Witwe." El atril. URL: <http://www.el-atril.com/cantares/opera/Lehar/La%20viuda%20alegre.htm> [Último acceso: 24/08/2012].

"Kapellmeister" para que suene la música, utilizando la terminología germana, es también un guiño al idioma original de la opereta. Por último, la referencia militar puede ser debida a la profesión anterior del protagonista de la opereta.

Pero lo más interesante de la parodia es la supresión del texto original que Hanna canta tras la intervención de Danilo, declarándole así su amor. En lugar de ese texto, Lucille no dice nada y baila con Groucho un vals muy poco ortodoxo y, aparentemente, fuera de lugar. Sin embargo, una observación atenta de la letra que Hanna canta en la opereta, a ritmo de vals, nos revela el verdadero significado de esta acción [Figura 42].

HANNA	HANNA
Bei jedem Walzerschritt, tanzt euch die Seele mit, da hüpf't des Herzche klein es klopft und pocht: Sei mein, Sei mein! Und der Mund, er spricht kein Wort, doch tönt es fort und immerfort: Ich hab' dich ja so lieb... Ich hab' dich lieb!	Como en un paso de vals baila mi alma ahora, palpita mi pequeño corazón, y golpea y late: ¡Eres mío! ¡Eres mío! Y la boca, no dice nada, pero continuamente da a entender: ¡Que yo te quiero tanto!... ¡Yo te quiero! ¹³³

[Figura 42]. Hanna responde a la petición de Danilo en *Die Lustige Witwe*.

Es decir, para Hanna el vals representa el movimiento de su alma y el latir de su corazón, agitados por la confirmación de su amor. En este sentido, el vals simboliza el amor apasionado que Hanna siente por Danilo. Por eso, cuando en *Monkey Business* Lucille baila un vals con Groucho, en realidad está declarándole su amor, de una forma completamente subliminal y a salvo de la censura. Recordemos que el Código Hays no permitía mostrar la infidelidad amorosa, y Lucille está casada con Alky. De esta forma, el sustrato cultural norteamericano, que no sólo incluye las canciones populares, sino también la opereta llegada desde la vieja Europa, resulta fundamental para comprender el significado de secuencias como la que acabamos de describir, que permiten, además, burlar las restricciones morales impuestas por la censura.

Así, la lógica de esta escena paródica no pertenece al lenguaje cinematográfico, para el cual resulta totalmente 'absurda', sino que su razón de ser sólo resulta comprensible dentro de la lógica del teatro de variedades, en el cual la parodia es uno de los mecanismos más potentes de creación de significados. Por eso, cuando el cine de industria imponga sus criterios realistas y fracture

¹³³ *Ídem*.

definitivamente esa cultura común, relegando la música a un papel secundario, todos estos referentes culturales acabarán perdiéndose y con ellos la posibilidad de encontrar el verdadero significado de cada secuencia.

De forma significativa, cuando el vals concluye Lucille aparta a Groucho de su lado por miedo a que su marido les descubra. En la 'lógica' cinematográfica, en la que también se sitúa Alky, Lucille no ama a Groucho, sino que sólo juega con él. El amor entre ellos sólo es posible en la 'lógica' musical del *vaudeville*.

La parodia hubiese sido completa si el vals que bailan Groucho y Lucille hubiese sido el mismo de *La viuda alegre*. Pero entonces, tal vez hubiese resultado demasiado evidente el significado de la escena y la censura habría actuado. Sea por este motivo, o por la protección de los derechos de autor de la obra de Lehár, el caso es que suena otro vals, que no hemos podido identificar pero que mantiene el mismo estilo musical de la opereta.

La viuda alegre, siguió levantando pasiones entre el público norteamericano. Así, tres años después del estreno de *Monkey Business*, se estrenaría una versión cinematográfica de la obra, protagonizada, precisamente, por Maurice Chevalier y cuyo productor sería Irving Thalberg, un personaje fundamental en la trayectoria de los Marx después de finalizar su contrato con la Paramount en 1933¹³⁴. Además, los propios hermanos Marx recurrirán de nuevo a esta obra de Léhar en *Duck Soup* (1933), la última película que filmarán para la Paramount.

8.- *Marx's Specialities*

8.1.- Chico Marx

La ninfa de Diana

Mientras Harpo persigue en bicicleta a una rubia por los jardines de la mansión de Helton, Chico logra distraer al pianista de la orquesta sugiriéndole que salga a beber alcohol en la terraza, ocupando así su lugar para interpretar su habitual *speciality*. En esta ocasión, el mayor de hermanos Marx utilizará dos piezas bastante conocidas para su intervención musical: el *Pizzicato* del ballet *Silvia o la ninfa de Diana* de Leo Delibes, y la canción *When I Take My Sugar to Tea*.

Chico interpreta la primera de estas dos piezas sin modificar demasiado la partitura original, acompañado por una orquesta de cuerda que no vemos en

¹³⁴ "The Merry Widow". Internet Movie Data Base.
<http://www.imdb.com/title/tt0025493/fullcredits#cast> [Último acceso: 24/08/2012].

ningún momento y que difícilmente responde a los músicos conforman la orquesta, según nos han mostrado al comienzo de la escena. En esta ocasión, Chico sustituye su habitual improvisación ornamental por un tratamiento 'deportivo' de la música. Cada vez acelera más el tempo con el fin de que la orquesta no pueda seguirle y así llegar el primero a la barra final del último compás [Figura 43].

Andante

Allegretto ben moderato

7 *p molto staccato*

12 *sfz*

[Figura 43]. Comienzo del *Pizzicato* del ballet *Silvia o la ninfa de Diana*, escrito por Leo Delibes en 1876¹³⁵.

El tratamiento visual del número responde, en cierta medida, a un criterio estructural. El fragmento interpretado por Chico, corresponde a lo que podríamos denominar como la parte 'A' del *Pizzicati*, que se extiende hasta el compás número 36. Esta sección, se divide a su vez en dos partes, A₁ y A₂, que concluyen de forma similar con un *crescendo*: la primera en el compás 23 y la segunda en el 36, respectivamente. El montaje de la secuencia respeta esta división y, mientras que A₁ se presenta con un plano medio de Chico, A₂

¹³⁵ Transcrito a partir de: DELIBES, Leo: "Pizzicati from Silvia or The Nymph of Diana." S. T.Gordon & Son. Nueva York, 1883. IMSLP. URL: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP09846-Delibes_-_Pizzicati.pdf [Último acceso: 24/08/2012].

comienza con un plano corto de sus manos con el que podemos apreciar mucho mejor las peculiaridades de la técnica pianística del mayor de los hermanos Marx. Sin embargo, al final de la sección A_2 volvemos a encontrar el plano medio inicial para mostrarnos los últimos cuatro compases de la interpretación de Chico [Figuras 44].



**[Figuras 44a].
Plano medio, A_1**



**[Figuras 44b].
Plano corto, inicio de A_2**



**[Figuras 44c].
Plano medio, final de A_2**

La estructura músico-visual del *Intermezzo*¹³⁶.

De esta forma, los cambios de plano no son producto del azar, sino que están motivados por una cuestión formal y expresiva. El cambio a plano corto se produce en el momento exacto en el que comienza la segunda sección y sólo regresamos al plano medio justo antes de comenzar el último *crescendo* para mostrar así todo su potencial expresivo desde un plano más amplio, puesto que este *crescendo* no hubiese tenido demasiada fuerza expresiva si se hubiese mostrado desde el plano corto.

Aunque desconocemos los motivos que propiciaron la inclusión de esta pieza en la *speciality* de Chico, es probable que una de las razones fuese la gran popularidad adquirida por este *Pizzicati* de Leo Delibes en la época. Si el ballet se había estrenado en París en 1876, apenas siete años después ya podemos encontrar una edición norteamericana de la partitura de esta obra¹³⁷. Además, en diciembre de 1929, unos meses antes del estreno de *Monkey Business*, se había presentado en Nueva York un musical titulado *Wake Up and Dream* que, a pesar

¹³⁶ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 58.14", 58.42" y 58.45", respectivamente.

¹³⁷ Trascrito a partir de: DELIBES, Leo: "Pizzicati from Silvia or The Nymph of Diana." S. T.Gordon & Son. Nueva York, 1883. IMSLP. URL: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP09846-Delibes_-_Pizzicatti.pdf [Último acceso: 24/08/2012].

de contar con música de Cole Porter, utilizaba algunas de las canciones más conocidas del compositor francés¹³⁸.

Sin embargo, creemos que la elección de este *Pizzicati*, perteneciente a *Silvia o la ninfa de Diana*, responde a unos criterios bien diferentes. En este sentido, el argumento del ballet, ambientado en la Grecia clásica, desarrolla una historia de amor entre la ninfa Silvia y un joven pastor enamorado de ella, llamado Aminta. Tras una serie de peripecias, irrumpe en escena Orión, un cazador con intenciones malévolas que acaba secuestrando a la ninfa. En el segundo acto Silvia consigue escapar de su raptor, con la ayuda del dios Eros, y parte hacia el templo de Diana. Pero Orión la persigue y, una vez en el templo, se produce un enfrentamiento entre Aminta y Orión. Finalmente, Diana interrumpe la pelea golpeando a Orión y, para desdicha de los amantes, prohíbe expresamente la unión de su ninfa con un pastor. En ese momento, Eros le recuerda a Diana que ella también estuvo enamorada de un pastor y, ante tal recuerdo, la diosa acaba por admitir el amor entre Silvia y Aminta¹³⁹.

Las similitudes entre este argumento y la parte final de *Monkey Business* son tan evidentes que resulta del todo imposible que sean casuales. Mary Helton representaría el papel Silvia, mientras que Zeppo sería el pastor Aminta y Alky Briggs el malvado cazador que acaba secuestrando a la ninfa. Además, la relación entre Mary y Zeppo también estaría determinada por la diferente condición social de ambos: mientras que ella es la rica heredera de un gánster reformado y ha recibido una educación elitista en Europa, Zeppo no es más que un polizón llegado a Norteamérica con las manos vacías.

Por otra parte, mientras que las músicas que hemos escuchado hasta ahora no estaban precisadas en el guión de la película que estamos consultando, y sólo habíamos encontrábamos unas indicaciones muy generales sobre su estilo o carácter, en esta ocasión se indica claramente en el guión que Chico comienza su número musical tocando el "divertimento de Sylvia de Delibes"¹⁴⁰. De esta forma, resulta evidente que la inclusión de esta obra musical en la película no responde a un criterio comercial o decorativo, sino que busca, de una forma muy precisa, establecer un vínculo expresivo entre la música y la narración fílmica, similar a

¹³⁸ "Wake Up and Dream" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=11022> [Último acceso: 24/08/2012].

¹³⁹ "Ballet Silvia." Danza Ballet. URL: <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1017> [Último acceso: 24/08/2012].

¹⁴⁰ "He stars to play the divertissement from Delibes' Sylvia." FRENCH, Karl: *The Marx Brothers. Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. (Guiones) Faber and Faber. Londres, 1993. Pág. 70.

los que habíamos encontrado en *The Cocoanuts* y *Animal Crackers*. Incluso podríamos afirmar que las últimas escenas de *Monkey Business* están presentadas a modo de 'canción ilustrada', trasladando a imágenes el argumento de la obra de Leo Delibes.

Aunque muchos espectadores de la época probablemente pudieron reconocer la pieza interpretada por Chico, no parece fácil que fuesen conscientes de esta relación dramática entre música y narración. En cualquier caso, si admitimos que el argumento musical gira en torno al secuestro de Silvia, o de Mary Helton, la competición que Chico establece con la orquesta en los *accelerandi* podría revelar también un enfrentamiento, o una persecución simbólica, entre Chico y los secuaces de Alky Briggs, ocultos entre los músicos de la orquesta.

When I Take My Sugar To Tea

Chico concluye el *Pizzicati* desafiando a la orquesta, la cual se muestra incapaz de seguir su *tempo*. "A ver si seguís ese compás", exclama Chico¹⁴¹. A continuación, el mayor de los hermanos Marx nos interpreta el estribillo de *When I Take My Sugar to Tea*, una canción mucho más movida, escrita por Sammy Fain, Irving Kahal y Pierre Norman Connor, en 1931 [Figura 45]¹⁴².

Moderately

(a) Antecedente (a)

When I take my sug-gar to tea, all the boys are jea-lous of me 'cause I

(b) Consecuente (c)

nev-er take her where the gang goes, when I take my su-gar to tea.

[Figura 45]. Primera parte del estribillo (B) de *When I Take My Sugar To Tea*¹⁴³.

¹⁴¹ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 58.46".

¹⁴² HISCHAK, Thomas S.: "Sweet Adeline" *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 393.

¹⁴³ "When I Take My Sugar to Tea." Famous Music Corporation. 1931. URL: <http://www.sheetmusicplus.com/title/When-I-Take-My-Sugar-To-Tea/19421606#> [Último acceso: 24/08/2012].

Chico realiza una versión muy libre de la primera estrofa de la *When I Take My Sugar to Tea* (A), que funciona a modo de introducción. Seguidamente, interpreta, con mucho *swing*, el estribillo completo de la misma (BBCB) una sola vez, introduciendo unas ornamentaciones muy virtuosísticas que llevan al límite su técnica pianística, tal como vemos en la expresión de su rostro. De esta forma, Chico abandona su personaje, por una vez, y durante unos instantes sólo es un músico preocupado por no fallar las notas. Finalmente, en los últimos compases de su intervención, Chico recupera su personaje y nos muestra sus habituales juegos con las teclas mientras sonrío, para terminar saludando al público, como hace siempre, y recibir sus aplausos [Figuras 46].

Por otra parte, y al igual que sucedía con el *Pizzicati* de Silva, existe una evidente relación simbólica entre la letra de *When I Take My Sugar to Tea* y el contenido narrativo de *Monkey Business*. Si el ballet de Leo Delibes nos describía el secuestro y la liberación de la ninfa Silvia, así como los inconvenientes inherentes a la diferente naturaleza de los amantes, la canción que ahora nos ocupa incide en este último aspecto. En una de las estrofas, el protagonista se confiesa como un "vulgar alborotador" (mientras que su amada es una chica "altiva"), a la que promete no llevarla nunca a los lugares frecuentados por las bandas¹⁴⁴. Una vez más, la similitud con la pareja que forman Zeppo y Mary Helton, así como el ambiente mafioso que rodea a Helton y Briggs, no puede ser casual.



[Figura 46a].
Concentración en la parte
más virtuosa.



[Figura 46b]. Juegos con
las teclas, en la parte final
(B)



[Figura 46c]. Chico
saluda al público

Tres fotogramas de *When I Take My Sugar to Tea*, manteniendo el mismo plano¹⁴⁵.

¹⁴⁴ "I'm a rowdy dowdy, that's me / She's a high hat baby, that's she. / So I never take her where the gang goes / When I take my sugar to tea." Se puede consultar la letra completa de esta canción en: "When I Take My Sugar To Tea." International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/w/whenitakemysugartotea.shtml> [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁴⁵ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 59.16", 59.35" y 59.37", respectivamente.

De esta forma, resulta evidente que lo que Chico está haciendo es presentar unas canciones seleccionadas en función de su proximidad narrativa con el contenido de la película que, además, eran muy conocidas en esa época. Aunque no sabemos si estas músicas se eligieron para acompañar un guión previo o si, por el contrario, el guión se construyó pensando en unas músicas determinadas, el resultado final nos muestra, en cualquier caso, la conexión evidente que existe entre ambos. Y esta relación, como ya hemos comentado, no era nada nuevo a comienzos del siglo XX, sino que provenía de la tradición de las canciones ilustradas.

Una duda razonable

Pero la interpretación de Chico todavía nos depara otra importante sorpresa. En el guión de la película se indica, de una forma muy clara, cuales son las dos piezas sobre las que Chico presentará su *speciality*. Si bien la primera de ellas provenía del ballet de Leo Delibes, tal y como hemos visto, la segunda obra mencionada no es la pieza que Chico interpreta, sino que se trata de la canción *Ain't She Sweet?*, escrita por Jack Yellen y Milton Ager¹⁴⁶.

Aunque ignoramos cuál fue la causa de esta aparente sustitución de última hora, podemos formular varias hipótesis al respecto, no excluyentes entre sí. En primer lugar, *When I Take My Sugar to Tea* fue publicada en 1931, el mismo año del estreno de la película, mientras que *Ain't She Sweet?* había sido editada en 1927. De esta forma, resultaría muy difícil que la canción de Sammy Fain apareciera en un guión escrito, aparentemente, antes que esta pieza¹⁴⁷. Por otra parte, tal vez los hermanos Marx sustituyeron la obra con el propósito de actualizar el contenido musical de su película, incluyendo un éxito del momento y no una canción pasada de moda, de forma equivalente a como la imitación de Maurice Chevalier había reemplazado a la de Joe Frisco. Finalmente, es probable que la elección de *When I Take My Sugar to Tea* respondiese a una mera cuestión comercial. Mientras que los derechos de *Ain't She Sweet* estaban en poder de la Warner Bros., la canción con la que termina Chico su *speciality* era propiedad de la Famous Music Corporation, una compañía perteneciente a la Paramount, la productora de *Monkey Business*.

¹⁴⁶ FRENCH, Karl: *The Marx Brothers. Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. (Guiones) Faber and Faber. Londres, 1993. Pág. 70.

¹⁴⁷ Louvish sitúa el primer borrador de *Monkey Business* el 28 de febrero de 1931. Ver: LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 243.

Sin embargo, creemos que la verdadera razón que se podría ocultar detrás de este cambio, sin descartar las opciones anteriores, estaría relacionada con el código moral de conducta impuesto por William Hays. Así, la letra de *Ain't She Sweet?* describe la admiración que siente un chico al ver pasar por la calle a una atractiva joven que le quita el sueño por las noches. Evidentemente, Mary Helton es en la película, a nivel simbólico, esa joven cuyo padre pretende que todo el mundo se fije en ella y la admire, admitiéndola así en la alta sociedad.

Mientras que la letra de *When I Take My Sugar to Tea* resulta divertida e inocente, en *Ain't She Sweet?* afloran los dobles sentidos¹⁴⁸, aunque creemos que sin llegar a traspasar los límites impuestos por el Código Hays. Sin embargo, no podemos decir lo mismo del contenido musical. Según Hischak, la canción de Milton Ager es un charlestón que capta la frivolidad de los años 20, y que se popularizó a través de *nightclubs* y de los circuitos del *vaudeville*¹⁴⁹. David Jasen también clasifica *Ain't She Sweet?* como un charlestón y afirma que fue el mayor éxito de Milton Ager, a la vez que hace referencia a una grabación de Frank Banta para piano solo [Figura 47]¹⁵⁰.

[Moderato]

Ain't she sweet, see her com - ing down the street Now I

ask you ver - y con - fi - den__ tial - ly ain't she sweet?

[Figura 47]. Comienzo del estribillo de *Ain't She Sweet?*¹⁵¹

Es decir, si *When I Take My Sugar to Tea* es un elegante swing que representa las nuevas tendencias musicales de los años 30, *Ain't She Sweet?*, en cambio,

¹⁴⁸ "Ain't She Sweet?" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/aintshesweet.shtml> [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁴⁹ HISCHAK, Thomas S.: "Sweet Adeline" en: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, 2002. Pág. 7.

¹⁵⁰ JASEN, David A.: *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge. Londres, 2003. Pág. 4. La grabación de Frank Banta puede escucharse en: "Frank Banta – Ain't She Sweet." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=abUPWoPso0c> [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁵¹ Transcrito a partir de "Ain't She Sweet?" Warner Bross., 1927. Online Sheet Music. URL: <http://www.onlinesheetmusic.com/aint-she-sweet-p277980.aspx> [Último acceso: 25/08/2012].

simboliza no sólo el alocado ritmo de los años 20, sino también una actitud hacia la vida contraria a las normas morales a las que aspiraba el cine a comienzos de la nueva década. Si Lucille Briggs no podía bailar un 'cha-cha-charleston' para mostrar abiertamente su sexualidad, probablemente Chico tampoco podía tocarlo al piano. En este sentido, la sustitución de la canción referida inicialmente en el guión respondería a un criterio que no es musical ni expresivo, sino que estaría relacionado directamente con la censura. Una fiesta de la alta sociedad, aunque esté organizada por un gánster, no puede permitirse mostrar alegremente los movimientos eróticos propios del charleston u otros bailes similares.

En cualquier caso, nuestra hipótesis sobre los motivos que propiciaron la sustitución de la obra elegida en una primera instancia se basa únicamente en la autenticidad del guión de la película publicado por Faber & Faber. En este sentido, volveremos a referirnos a este guión cuando hablemos sobre la *speciality* de Harpo en *Monkey Business*.

A nivel anecdótico, nos gustaría señalar que Lilian Roth, la actriz que en *Animal Crackers* interpretaba a Arabella Rittenhouse y que expresaba su amor a través de la música, grabó en 1933 una versión muy animada de *Ain't She Sweet*, a modo de *karaoke*, para los Estudios Fleischer¹⁵². Para ella los años 20 no parecían haber acabado en 1930¹⁵³. Además, casi tres décadas después *The Beatles* también grabarían su propia versión de esta obra, lo cual demuestra su pervivencia en el tiempo.

8.2.-Harpo's Speciality

Tras el número de Chico la fiesta continua y por unos instantes volvemos a escuchar una música de baile que mantiene las mismas características que habíamos comentado en la ocasión anterior. Mientras tanto, Harpo sigue persiguiendo chicas, y unas jóvenes aduladoras están convencidas de que Groucho, con una gorra deportiva, es el auténtico Gary Cooper, tras la imitación que ha realizado de este actor en una escena previa.

¹⁵² "Ain't She Sweet." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023747/> [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁵³ Se puede consultar esta filmación en: "Ain't She Sweet. Lilian Roth" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fbdoEnthulw> [Último acceso: 25/08/2012].

Mrs. Schmalhausen. *O sole mio*

Poco después, Joe Helton le pide a Groucho que presente el siguiente número musical porque no se acuerda de cómo se llama la soprano. Sin embargo, Groucho rompe el papel que el gánster le da con el nombre de la intérprete y advierte a los invitados, irónicamente, que llegarán más rápido al buffet si escuchan cantar a la Sra. Schmalhausen. Después del animado baile a ritmo de swing, la actuación de una soprano lírica parece anunciar un giro definitivo hacia la tradición musical europea como medio de revestir de prestigio la velada organizada por Helton. Tal vez por eso, la ironía de Groucho lleva implícita, de nuevo, una velada crítica hacia la utilización de la música con una finalidad esnobista y antepone la comida al supuesto 'placer' sonoro, que no es tal.

Así, la negativa de Helton a presentar a la reputada intérprete demuestra su esnobismo y su falta de sensibilidad artística. El padre de Mary sabe que la música no puede faltar en una fiesta de la alta sociedad, pero sus preferencias y sus inquietudes personales son otras que nada tienen que ver con la música. Por otra parte, Groucho parece inventarse sobre la marcha el nombre de la cantante a partir de un juego de palabras alemanas que podríamos traducir libremente como 'causar pequeños estragos'. Sin embargo, en el siglo XIX existió una pianista llamada Lina Schmalhausen, una de las últimas discípulas y admiradoras de Franz Liszt, que escribió un libro sobre los últimos días de la vida del compositor y pianista húngaro a partir de sus propias vivencias personales¹⁵⁴. Aunque desconocemos si Groucho conocía a la verdadera Schmalhausen, la coincidencia resulta doblemente irónica.

En cualquier caso, Mrs. Schmalhausen, interpretada por la soprano Maxine Castle¹⁵⁵, comienza su actuación cantando de una forma muy profesional *O sole mio*, una conocidísima canción napolitana escrita por Rinaldo di Capua. Aunque en un principio puede sorprendernos la elección de este repertorio para simbolizar el prestigio artístico de la alta sociedad norteamericana, lo cierto que la llamada canción napolitana nació en los escenarios operísticos cuando Donizetti escribió en 1835 *Te voglio bene assaje*¹⁵⁶. A pesar de todo, en la

¹⁵⁴ ROSS, Alex: "Last Thoughts" The New Yorker. 9 de junio de 2003. *The Rest Is Noise*. URL: http://www.therestisnoise.com/2004/04/late_liszt_1.html [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁵⁵ No hemos podido encontrar ninguna referencia significativa sobre la vida de Maxine Castle, una desconocida intérprete cuya actuación documentada es su participación en *Monkey Business*. "Maxine Castle." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0145306/> [Último acceso: 25/08/2012].

¹⁵⁶ GAMMOND, Peter y BELLINGHAM, Jane: "Neapolitan song." *The Oxford Companion to Music*. LATHAM, Alison (ed.). *Oxford Music Online*,

canción napolitana la frontera entre lo culto y lo popular parece desvanecerse de la misma forma que sucedía con las músicas que se escuchaban en los teatros de *vaudeville*, como hemos mostrado en los capítulos anteriores.

Sin embargo, el aparentemente serio recital de Mrs. Schmalhausen no tarda en convertirse en el objeto de burla por parte de Harpo, quien parece reivindicar de nuevo la fantasía proveniente del *vaudeville* por encima de la pretendidamente verosímil narración fílmica. Así, cuando la soprano comienza a cantar, está acompañada por una arpista situada a su izquierda, conformando una artística imagen *quasi* pictórica, potenciada por el mural que se encuentra detrás de ellas y por el violinista que está escuchando la interpretación de una forma muy atenta. Pero, lo que no puede revelar la imagen es que el brazo derecho de la arpista es, en realidad, el brazo de Harpo que está escondido detrás de ella y que aparece de forma súbita, para gran sorpresa de la instrumentista [Figuras 48].

Esta aparición inesperada se enmarca dentro de la lógica del *vaudeville* pero resulta inasumible desde el planteamiento fílmico serio con el que había comenzado la actuación. En la lógica cinematográfica resultaría 'inverosímil' que la arpista no se hubiese dado cuenta de la presencia de Harpo y, por lo tanto, su sorpresa cuando éste 'aparece' de forma súbita no estaría justificada.



[Figuras 48a y 48b]. Harpo se esconde detrás de la arpista. La representación realista fílmica y la fantasía del *vaudeville*¹⁵⁷.

Harpo se adueña del arpa y sigue acompañando a la soprano quien, embriagada por el arte musical, se muestra incapaz de darse cuenta de lo que sucede a su alrededor. A pesar de que la escena se ha convertido en un número cómico, Mrs. Schmalhausen sigue rigiéndose por la verosimilitud fílmica y continua cantando

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4689>

[Último acceso:

25/08/2012].

¹⁵⁷ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 1.01.31" y 1.01.46", respectivamente.

como si nada. Pero Harpo sigue jugando con nuestras expectativas y nuestra percepción y, poco después, se 'arranca' la mano izquierda porque no le responde bien cuando toca [Figura 49]. De esta forma, todo lo que vemos parece ser 'falso'. Así mismo, mientras Mrs. Schmalhausen prosigue su interpretación, la cámara se olvida de ella y se centra en Harpo, donde reside el verdadero interés de la actuación.



[Figura 49]. Harpo se 'arranca' su mano izquierda porque no le responde bien¹⁵⁸.

La estructura musical de *O sole mio* no es muy diferente a la de las canciones populares que estamos analizando. Tras una introducción de ocho compases, en la que se presenta parte del material melódico, encontramos una estrofa de 16 compases (A), organizada como dos periodos de ocho (a-a'), para concluir con una nueva sección (B), también de 16 compases (bc), que se repite con la misma letra, y que equivale al estribillo de las canciones norteamericanas que hemos visto hasta ahora.

Por otra parte, cuando Mrs. Schmalhausen llega al final de la segunda estrofa, Harpo se levanta, pensando que la canción ha terminado, para recibir el aplauso del público. Sin embargo, la soprano prosigue su interpretación, repitiendo esta última estrofa, tal y como está indicado sobre la partitura [Figura 50].


La acción de Harpo no es casual, sino que está cuidadosamente preparada, jugando con las expectativas del público. Tal y como habíamos visto en sus películas anteriores, los números musicales de Harpo mantenían una estructura bastante precisa que finalizaba con unos trémolos o arpegios virtuosísticos. Así, antes de levantarse, Harpo ha interpretado esos arpegios finales, anunciándonos mediante un procedimiento musical que la pieza estaba a punto de acabar. Por

¹⁵⁸ *Ídem*. Min 1.02.05".

eso, cuando la soprano continúa con su interpretación no sólo Harpo se muestra sorprendido, sino que también los espectadores son víctimas de su engaño.

[Andantino]

mf



Man'a-tu so - le____ chiù bello,ohi ne',____ 'o so - le mi - o____ sta nfron-tea te,____

— 'o so____ le,o'so-le mi - o____ sta nfron-tea te____ sta nfron-tea te!____

[Figura 50]. Segunda estrofa de *O sole mio*¹⁵⁹.

Por último, cuando Mrs. Schmalhausen repite la segunda estrofa de la canción napolitana se toma algunas libertades musicales que culminan en una cadencia virtuosística muy elaborada, situada sobre un calderón escrito tres compases antes del final. Harpo se muestra desesperado e intenta protegerse de las habilidades musicales de la cantante limpiándose los oídos, poniéndose el sombrero y cubriéndose finalmente con el abrigo. Cuando por fin acaba la actuación, Mrs. Schmalhausen se inclina para saludar al público mientras que Harpo levanta sus brazos como símbolo de victoria [Figura 51].



[Figura 51]. Harpo ha vencido al virtuosismo desmedido de Mrs. Schmalhausen¹⁶⁰.

Detrás del gag visual y musical de Harpo se esconde una despiadada crítica al divismo y a las exageraciones propias de los cantantes operísticos. Mientras que

¹⁵⁹ Trascrito a partir de: "O sole mio." *Les Bijoux du Chant*. Leon Idzikowski, Varsovia, 1901. En URL: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP129559-PMLP207061-Capua_-_O_sole_mio_RuVS_rsl.pdf (Última visita: 27/08/2012).

¹⁶⁰ McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min 1.03.56".

los números musicales de los hermanos Marx se mueven dentro de la práctica habitual en la época y sus ornamentaciones provocan el asombro de los espectadores, los extravagantes adornos de Mrs. Schmalhausen resultan artificiosos e incluso 'anti-musicales'. Si el cine y la alta sociedad norteamericana necesitaban de la música europea para mostrar su pretendido elitismo cultural, los Marx parecen querer demostrar que lo que canta la soprano ya no es música y no sólo resulta aburrido, sino que, además, es insoportable desde los criterios culturales del primer tercio del siglo XX.



[Figura 52]. *Napoleon's First Waterloo* en la obra *I'll Say She Is*¹⁶¹.



[Figuras 53a y 53b]. Harpo en *Monkey Business*. Obsérvese el detalle de la posición de la silla hacia atrás¹⁶².

¹⁶¹ UHLIN, Michael: "Marxology. Napoleon's First Waterloo (Library of Congress-version)." The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napo1.htm> [Último acceso: 16/05/2012].

¹⁶² McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Mins. 1.02.42" y 1.03.04", respectivamente.

Por otra parte, esta no era la primera ocasión en la que Harpo acompañaba a una cantante sobre el escenario. En una de las fotografías que se conservan de una representación de *I'll Say She Is!* podemos apreciar una composición visual muy similar a la que hemos descrito en *Monkey Business* [Figuras 52 y 53].

Aunque no hemos podido determinar cuál era la pieza que Harpo interpretaba junto a una cantante en *I'll Say She Is!* una vez más podemos comprobar la reutilización de los viejos números procedentes de la época en la que los Marx trabajaron para los circuitos de los teatros de *vaudeville*¹⁶³.

I'm Daffy Over Harpo

Tras los aplausos del público, Chico se dirige a Harpo recriminándole su actuación y le pide que toque algo "bonito" si no quiere que los acaben echando de la fiesta. Aunque el mayor de los hermanos Marx no concreta qué es lo que le ha molestado de la actuación de Harpo, podemos suponer que se trata del tipo de música que ha interpretado junto a la citada soprano. Tal vez por eso, Chico le propone a su hermano que toque *I'm Daffy Over You*, tarareando las primeras notas de esta pieza para que su hermano pueda reconocerla. Así, el mayor de los hermanos Marx se muestra entusiasmado con esta obra que define como "hermosa" y "magnífica".

Harpo realiza su *speciality* tocando, pues, el estribillo de la canción que había sido escrita por su hermano y Sol Violinsky y que ya habíamos encontrado en *Animal Crackers*, interpretada al piano por Chico, así como en diversas ocasiones en la película que nos ocupa, incluyendo la obertura. La presentación de Harpo de esta melodía se corresponde de una forma muy precisa con la estructura del estribillo que sigue la habitual forma CCDC'. Al igual que en las ocasiones anteriores, Harpo ornamenta la nota final de cada fraseo con pequeños arpeggios y/o *glissandos*, deteniendo de esta forma la línea melódica cada cierto tiempo. Por otra parte, la sección central (D) contrasta con la anterior porque está presentada con un ritmo mucho más marcado y acórdico, lo cual produce un fuerte contraste musical. Esta sección concluye con una transición virtuosística que nos lleva hasta la parte final del estribillo, presentada con un tempo mucho más alto. En esta ocasión, Harpo se limita a realizar un acompañamiento arpegiado en semicorcheas mientras que una sección de cuerda interpreta el

¹⁶³ Aunque se puede consultar una versión del guión original de este sketch, en la misma no aparece ninguna referencia al título de las obras musicales interpretadas: "Napoleon's First Waterloo. I'll Say She Is!" Marxology – Napoleon's First Waterloo. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napoleon.htm> [Último acceso: 27/08/2012].

contenido melódico. Una breve coda que establece una alternancia entre la orquesta y Harpo da por finalizada la obra de una forma muy austera, sin demasiadas florituras.

Como ya habíamos presentado en el análisis de las dos películas anteriores de los Marx, no es la primera vez que utilizan un acompañamiento orquestal extradiegético para presentar sus números musicales. Además, a pesar de que en esta ocasión hay una pequeña agrupación instrumental sobre el mismo escenario que utiliza Harpo, en ningún momento se justifica, visualmente, que sean esos músicos quienes tocan en la parte final del número. Además, resulta evidente que los instrumentos que hemos visto al comienzo no son los que escuchamos al final del estribillo de *I'm Daffy Over You*.

En este sentido cabría plantear una importante cuestión sobre el contenido de las *specialitys* de Harpo durante su etapa en el *vaudeville*. Mientras que en una película resulta relativamente sencillo introducir un acompañamiento orquestal sin que la orquesta esté presente, este procedimiento no es factible durante la representación de una obra teatral a comienzos del siglo XX. De esta forma, podemos establecer dos hipótesis. En primer lugar, los refuerzos orquestales se introdujeron en los números de los Marx a partir de su llegada al cine debido a la necesidad de aumentar el volumen sonoro de la grabación. En segundo lugar, también sería posible que durante la etapa en el *vaudeville* de los Marx fuese la orquesta del teatro la que acompañase, ocasionalmente, a Harpo y a Chico durante sus *specialitys*, en aquellas salas provistas de músicos. La primera opción implicaría un importante cambio estético y sonoro en la presentación de los números, motivado por una razón extramusical. En cualquier caso, en el capítulo dedicado a las músicas de los espectáculos de *vaudeville* habíamos comprobado que la orquesta del teatro no sólo interpretaba números instrumentales, sino que era muy frecuente que acompañase, de forma ocasional, a destacados intérpretes.

Por último, nos gustaría resaltar que durante la interpretación de *I'm Daffy Over You*, la pieza que Chico había definido como "bonita", "divertida" y "magnífica" Harpo mantiene su habitual expresión 'seria' y su atenta concentración en la música que está interpretando. Al contrario de lo que sucedía en el gag con Mrs. Schmalhausen, ahora Harpo abandona a su personaje cómico y por unos instantes es sólo un músico concentrado en su trabajo [Figura 54].



[Figura 54]. La seriedad interpretativa de Harpo¹⁶⁴.

Un guión 'inverosímil'

Para finalizar con el análisis del número musical interpretado por Harpo, nos gustaría llamar la atención sobre un hecho que no podemos ignorar. En el guión de la película, publicado por Lorrimer Publishing en 1972 y reeditado en 1993 por Faber & Faber, se indica, de una forma muy precisa, el título de las canciones que interpretan Chico y Harpo en sus respectivas actuaciones. Si antes nos habíamos basado en esta información para hacer notar que Chico había sustituido *Ain't She Sweet?* por *When I Take My Sugar to Tea*, ahora no podemos justificar de ningún modo las indicaciones referentes a la *speciality* de Harpo. Mientras que, al igual que sucedía con Chico, la primera pieza interpretada por su hermano coincide con la reflejada en el guión, no podemos decir lo mismo de la canción con la que Harpo termina su actuación. Si en la película escuchamos el estribillo de *I'm Daffy Over You*, el guión señala como título de esta pieza '*Sugar in the Morning*'. Recordemos que, como habíamos señalado en el análisis de *Animal Crackers*, *I'm Daffy Over You* y *Sugar in the Morning* son dos canciones que se confunden de forma muy frecuente debido a las similitudes musicales existentes entre sus respectivos estribillos. Sin embargo, esta confusión no era posible en la época en la que se estrenó *Monkey Business* porque *Sugar in the Morning*, sólo fue escrita por Charlie Phillips y Odis Echols en 1956¹⁶⁵, veinticinco años después del estreno de la película.

¹⁶⁴ *Ídem*. Min. 1.05.20".

¹⁶⁵ NEVILLE TEUBAL, Miguel: *Melody & Mister Fox. Cien años (1850/1950) de las más populares melodías y canciones norteamericanas*. Editorial Dunken. Buenos Aires, 2000. Pág. 420.

De esta forma, podemos afirmar que el guión correspondiente a *Monkey Business*, sobre el cual habíamos establecido nuestra hipótesis en torno a la *speciality* de Chico, no es el guión original de la película, sino una transcripción de la misma, al menos en parte, realizada a después de 1956. En este sentido, podemos confirmar la hipótesis establecida por Matthew Coniam que señalábamos en el análisis de *Animal Crackers*. Así, Coniam sitúa el guión publicado de *Monkey Business* en torno a 1960, siendo ésta la causa de la posterior confusión, que todavía se mantiene, entre *I'm Daffy Over You* y *Sugartime*, también conocida como *Sugar in the Morning*¹⁶⁶.

Sin embargo, esta datación, casi tres décadas posterior al estreno de la película, no explica por sí misma por qué el guión refiere una pieza diferente a la que interpretaba Chico en segundo lugar. Una pieza que, significativamente, los Marx utilizaran en *Duck Soup*, lo cual descartaría que hubiese sido eliminada en *Monkey Business* debido a la censura. Así, la referencia a *Ain't She Sweet?* en el guión de la película es probable que se trate también de una confusión, aunque también sería posible que el guión publicado estuviese basado en parte en los borradores utilizados para la filmación de *Monkey Business*. Aunque, como habíamos explicado anteriormente, los Marx solían modificar los guiones constantemente sobre la marcha, cambiando los diálogos e improvisando nuevos gags, no creemos que suceda lo mismo con las obras seleccionadas para los números musicales. En cualquier caso, no hemos podido encontrar nuevas referencias o argumentos que confirmen una u otra hipótesis.

9.- Una aguja en un pajar

Nada más concluir la *speciality* de Harpo la película abandona el ambiente lúdico para recuperar el contenido dramático. Mary ha sido secuestrada durante el 'intermedio' musical y un nervioso Joe Helton exige a sus invitados que hagan algo para ayudarle a encontrarla. Pero cuando todo hace presagiar un violento enfrentamiento entre Helton y Briggs, aparece Groucho e informa a Joe que su hija ha sido llevada al granero. Los siguientes comentarios de Groucho devuelven enseguida a *Monkey Business* al terreno cómico.

¹⁶⁶ CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html> [Último acceso: 06/06/2012]. Mikael Yahn también es víctima de esta confusión y denomina a esta pieza "Sugartime". YAHN, Michael A. *The Music of the Marx Brothers. A Bio-Discography of the Works of Groucho, Harpo, Chico, Gummo, and Zeppo Marx*. Publish America. Baltimore, 2007. Pág. 17.

De forma 'inverosímil' los supuestos rescatadores de Mary van llegando al granero por parejas o de manera individual. Así, Groucho y Chico son los primeros en llegar y, antes incluso de entrar, son sorprendidos por unos de los secuaces de Briggs que los ha descubierto, asomado desde una ventana superior. Ante la negativa de los Marx a marcharse, el secuestrador les lanza un inofensivo saco de paja cuya caída está puntuada de una forma muy sonora mediante un *glissando* realizado por una flauta de émbolo. Aunque se trata de un efecto más propio de la animación, los efectos sonoros también eran habituales en las representaciones teatrales, tal y como hemos demostrado en el capítulo correspondiente a las músicas del *vaudeville*.

Por otra parte, Groucho no tarda en hacer una de sus frecuentes alusiones irónicas al mundo teatral. Para Groucho, la actitud del compinche de Briggs, secuestrando a una chica, es propia de melodramas pasados de moda. Además, Chico hace honor a su extraño acento italianizado y confunde dos palabras de unos conocidos versos, cambiando con ello el sentido original pero adecuándolo a la escena que están protagonizando. De esta forma, Chico parodia, de una forma muy declamada, unos versos del poema *In Memoriam* (1850), del escritor victoriano Lord Alfred Tennyson. El mayor de los Marx reemplaza "loved" por "loft" y la estrofa original pierde todo su sentido dramático [Figuras 55].

'Tis better to have loved and lost
Than never to have loved at all.

It's better to have loft and lost,
then never to have loft at all.

**[Figura 55a]. *In Memoriam*,
verso 27, 4ª estrofa¹⁶⁷.**

**[Figura 55b].
La versión de Chico¹⁶⁸.**

Pero el secuestrador se muestra inmune a la poesía y acaba persiguiendo a Groucho y a Chico por todo el granero, aunque por el momento logran esquivarle. La llegada de Harpo parece poner contra las cuerdas al compinche de Briggs, pero es finalmente Zeppo quien deja inconsciente a Alky Briggs y rescata a su amada Mary. Sorprendentemente, mientras Zeppo pelea con el gánster, Chico transforma el enfrentamiento en un juego y Groucho simula 'retransmitir' radiofónicamente la pelea, incluyendo un spot publicitario, como si fuera un combate de boxeo o un partido de béisbol. Recordemos que los deportes simbolizaban en los años 20 el progreso y el tiempo libre asociado a la vida

¹⁶⁷ "Es mejor haber amado y perder que nunca haber amado". TENNYSON, Alfred In Memoriam A. H. H. The Literature Network. En URL: <http://www.online-literature.com/tennyson/718/> [Último acceso: 27/08/2012].

¹⁶⁸ "Es mejor tener un pajar y perderlo que nunca haberlo tenido". McLEOD, Norman (dir.): *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004. Min. 1.09.55".

desahogada, y que la radio experimentó un enorme crecimiento durante la recesión, convirtiéndose en un medio habitual entre los hogares norteamericanos. Además, muy poco después Groucho y Chico protagonizarían su propio serial radiofónico.

Para Antonin Artaud, el final de *Monkey Business* es un himno a la anarquía y a la rebelión total. Y lo es porque los Marx sitúan el mugido de un ternero "al mismo nivel intelectual y le atribuye[n] la misma cualidad de dolor lúcido que el grito de una mujer atemorizada (...)"¹⁶⁹. Así, la equiparación de estos dos contenidos 'sonoros' representa, pues, para el actor y crítico teatral francés una acción subversiva, de la misma forma que lo es el hecho de que "dos criados acarici[e]n a su gusto las espaldas desnudas de la hija del amo, como igual al fin del amo desamparado, (...)"¹⁷⁰. Según Artaud, el triunfo de los Marx al final de la película es una "especie de exaltación a la vez visual y sonora que todos los acontecimientos alcanzan en las tinieblas, en la intensidad de su vibración (...)"¹⁷¹. De esta forma, Artaud reconoce implícitamente que, además de la música, el contenido sonoro es un elemento imprescindible para la anarquía y la rebelión marxiana.

Finalmente, la película concluye con un doble desenlace. Por una parte, al derrotar a Alky Briggs y liberar a su amada Mary, Zeppo consigue el reconocimiento y la aprobación de Joe Helton para convertirse en el prometido de su hija. Este es, indudablemente, el desenlace cinematográfico verosímil y realista. Pero, muy cerca de Zeppo, Harpo se encuentra subido a un caballo, imitando a un Napoleón triunfante sobre el campo de batalla y Groucho se afana en encontrar la aguja del pajar. Así, en un final 'wow' propio del *vaudeville*, acaba la sucesión de gags 'inverosímiles' que han realizado los Marx a lo largo de la película.

Tras el fundido a negro, volvemos a escuchar unos compases de *I'm Daffy Over You* adaptada con un sentido conclusivo, sobre el logotipo de la productora, mientras que el reparto actoral está acompañado por una música *quasi* circense que potencia el final wow sobre el desenlace verosímil de la película.

¹⁶⁹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona, 2011. Pág. 186.

¹⁷⁰ *Ídem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

10.- Las músicas del *vaudeville* vs. el contenido sonoro fílmico

La primera película realizada en Hollywood por los hermanos Marx motivó importantes cambios en las rutinas y en la puesta en escena de sus números cómicos. Mientras que *The Cocoanuts* y *Animal Crackers* se habían filmado en Nueva York a partir de sendas comedias musicales previas, *Monkey Business* se concibió directamente para la gran pantalla como una película que recopilaba algunos de los mejores gags de los Marx, provenientes de su trayectoria en los teatros de *vaudeville*. Estos números cómicos se suceden en la película sin más cohesión que la que les proporciona una débil trama argumental en torno a las aspiraciones sociales de un gánster y de su hija, educada en una elitista escuela inglesa.

La Paramount contrató a los Marx para que fuesen ellos mismos, para explotar comercialmente a los personajes arquetípicos que habían creado durante sus largos años de giras. Esta asociación resulta tan evidente que los personajes interpretados por los Marx en *Monkey Business* ni siquiera tienen nombre ni pasado, sólo son cuatro polizones. A pesar de todo, la productora decidió sustituir a uno de los pilares básicos en las obras de los Marx, la venerable Margaret Dumont, quien fue reemplazada por Thelma Todd. Todd era una joven mucho más atractiva para la taquilla pero, en cambio, no permitía el habitual sarcasmo de Groucho con la adinerada viuda como representante de la alta sociedad.

Pero lo que mejor define a *Monkey Business* es la constatación de un conflicto entre dos formas de representación enfrentadas entre sí. Por una parte, encontramos nuevos elementos expresivos de marcado carácter cinematográfico, mientras que, en sentido contrario, la estética teatral está presente de una forma inequívoca. El nuevo lenguaje del cine sonoro permitía tanto la ampliación del espacio dramático a un gran número de localizaciones, imposibles de conseguir en un escenario teatral, así como una ágil presentación de las escenas utilizando la técnica del montaje paralelo. Por otro lado, la posición frontal de los personajes en muchas escenas, así como la referencia directa a gags cómicos basados en juegos de palabras o comedia *slapstick*, nos revela la pervivencia de una estética proveniente de los teatros de variedades.

Sin embargo, esta dualidad va mucho más allá de una simple diferenciación estética. En realidad, estamos asistiendo, de nuevo, a una confrontación entre una representación 'fantasiosa' teatral y una puesta en escena fílmica que aspira al realismo y a la verosimilitud. Mientras que la pretensión del teatro consistía en sorprender constantemente a los espectadores mediante una serie de trucos en

los que cualquier cosa estaba permitida, la narración fílmica, por el contrario, sólo permite una presentación condicionada por la verosimilitud.

Por otra parte, resulta innegable la presencia en *Monkey Business* de ciertos comportamientos o elisiones motivadas por el código de conducta formulado por William Hays en 1930. Así, el Código Hays no sólo propició una autocensura moral, sino que, además, incidió en la fractura entre la cultura popular y una cultura pretendidamente elitista. Si a finales del siglo XIX habíamos demostrado la existencia de una cultura común, Hays establece, a comienzos de los años 30, una diferencia, entre el 'gran' arte, capaz de hacernos mejores personas, y el arte vulgar, el cual resulta nocivo para nuestro progreso individual.

En este sentido, la música de *Monkey Business* se desarrolla entre estos condicionantes. Por una parte, existe un tratamiento fílmico de la misma en el cual prevalece su sentido extradiegético, a modo de hilo musical, por debajo de los diálogos de los personajes. Así mismo, la música es seccionada, sin demasiados reparos, en función de las necesidades del montaje visual. Sin embargo, también hemos encontrado novedosos tratamientos sonoros que inciden directamente sobre la narración, como son el uso del sonido fuera de campo para la ampliación del espacio fílmico, o un tratamiento realista de la distancia escénica hasta la fuente sonora, variando el volumen de la música en función de la localización.

Pero, por otro lado, todavía podemos encontrar planteamientos musicales derivados directamente de los escenarios teatrales. Las interpretaciones de Chico al piano nos recuerdan, de una forma muy evidente, la estrecha relación entre música e imágenes, propia de las canciones ilustradas. Así, el contenido musical desempeña un papel estructural y cohesionador en relación al desarrollo narrativo de la película. Además, la presencia de la música resulta fundamental para lograr la identificación con los personajes imitados. Si Groucho se disfraza de capitán, sólo con una gorra y tarareando *The Sailor's Hornpipe*, el propio Groucho, Zeppo y Chico imitan a Chevalier con un sombrero de canotí y cantando *You Brought a New Kind of Love to Me*.

A lo largo de nuestro análisis de *Monkey Business* hemos demostrado las constantes referencias a una tradición cultural popular, amalgamada sobre los escenarios del *vaudeville* y en la cual la música es uno de los elementos más decisivos. Esta tradición resulta imprescindible para encontrar el verdadero significado de los juegos de palabras o de los números cómicos presentados por los Marx. Las referencias a estilos musicales como el *barbershop quartet*, así como al mundo de la opereta con *Die Lustige Witwe*, o a ciertos personajes decisivos en el desarrollo de esta cultura popular como Boris Thomashefsky, sólo pueden

ser comprendidas por aquellos espectadores que han crecido con ese sustrato popular.

Sin embargo, los Marx no sólo utilizan estas referencias a la cultura común para reivindicar sus orígenes y defender el teatro por encima de las imposiciones fílmicas, sino que, además, gracias a ellas consiguen burlar el estricto código moral impuesto por la Hays Office. En este sentido, los Marx no necesitan 'mostrar' lo evidente, sino que les basta con apenas sugerir para que los espectadores no tengan ninguna duda de sus verdaderas intenciones.

En definitiva, *Monkey Business* no es sólo una parodia de las películas de gánsteres, o una crítica de los comportamientos hipócritas de la alta sociedad. *Monkey Business* es, ante todo, una reivindicación de la cultura popular frente a las imposiciones artísticas y morales pretendidas por un cine que comenzaba a denigrar lo popular. Una reivindicación de la riqueza expresiva del teatro de variedades frente a la narración lineal fílmica. Una reivindicación de la música no sólo como elemento expresivo, sino también como generadora de nostalgia, evasión y liberación frente a las normas sociales impuestas.

Tal vez por todo esto, los Marx trasladan la última escena de la película desde un lujoso salón de la alta sociedad hasta un polvoriento establo donde cualquier representación es posible. Si mucho tiempo atrás los establos se utilizaban a modo de improvisados escenarios para los espectáculos de *vaudeville*, ahora los Marx nos recuerdan que la cultura popular y la diversión nacieron sobre esos escenarios y no sobre los salones aristocráticos.

VIII.- *Horse Feathers*, 1932

1.- Introducción. Unos desplazamientos teatrales

David Bordwell defiende que, al contrario que resto de actores del primer cine sonoro, los hermanos Marx debían ser filmados con varias cámaras simultáneas debido a que sus movimientos sobre el plató de rodaje resultaban del todo imprevisibles¹. En este mismo sentido, Joseph Ruttenberg, uno de los cámaras de la Paramount cuando los Marx estaban trabajando para esta productora, afirmaba que algunas de las secuencias de *Horse Feathers* se llegaron a filmar con hasta cinco cámaras y que ello dificultó la correcta iluminación de las secuencias².

Bordwell confirma sus apreciaciones comparando dos fotogramas consecutivos que muestran a Groucho Marx quitándose los zapatos delante de Thelma Todd. Como podemos apreciar, la edición de las imágenes se realizó utilizando una diferente angulación del plano, correspondiente a dos de las cámaras con las que se filmó esta secuencia [Figuras 1].

Los imprevisibles movimientos de los hermanos Marx sobre el escenario, inadecuados para el proceso de filmación industrial del cine sonoro, provenían de sus largos años de experiencia en los teatros de *vaudeville*. Sobre un escenario teatral, visible desde cualquier ángulo del patio de butacas, los artistas pueden moverse libremente sin que en ningún momento se pierda ningún detalle de su interpretación. Estos desplazamientos otorgan un gran dinamismo a la representación y son característicos de las puestas en escena de aquellos espectáculos en los que la improvisación juega un papel determinante, como es el caso de las obras de los Marx.

En este sentido, podemos afirmar que en las películas protagonizadas por los Marx perviven una estética y unos modos de representación, provenientes del mundo teatral de las variedades, en los cuales la música jugaba un papel determinante. Los Marx no actúan para una cámara de cine, sino que esperan que las cámaras les sigan por todo el escenario de la misma forma que haría visualmente un espectador situado en el patio de butacas.

¹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: "Technological Change and Classical Film Style." En: BALIO, Tino (ed.): *Grand Desing. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. History of the American Cinema. University of California Press. Los Ángeles, 1993. Pág. 135.

² *Ídem*.



[Figuras 1a y 1b]. Groucho comienza a quitarse los zapatos desde un plano lateral y termina desde un punto de vista casi frontal³.

2.- La comedia anárquica y anarquista de los Marx

Tino Balio, profesor de la Universidad de Wisconsin-Madison, afirma que las películas de los hermanos Marx se pueden considerar como ejemplos de la llamada 'comedia anárquica'⁴. Según Balio, este estilo cómico surgió cuando las productoras "intentaron absorber ciertos aspectos de la estética del vaudeville". Otros teóricos, como Henry Jenkins, puntualizan que es más apropiado hablar de comedia 'anarquista' (en lugar de 'anárquica'), incidiendo en su carácter extremista. Así, según Jenkins, la 'comedia anarquista' se caracteriza por cuestionar las normas sociales y por su resistencia a asumir las prácticas cinematográficas dominantes del primer cine sonoro. Además, siempre siguiendo a Jenkins, en la comedia 'anarquista' lo visual, lo auditivo y lo narrativo están subordinados a la interpretación cómica que se muestra como el verdadero centro de interés del film⁵.

Jenkins, quien pone como ejemplo a los hermanos Marx, aclara que prefiere utilizar el término 'anarquista' por cuanto éste conlleva una doble significación.

³ McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 29.22" y 29.23," respectivamente.

⁴ BALIO, Tino (ed.): *Grand Desing. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. History of the American Cinema. University of California Press. Los Ángeles, 1993. Pág. 263.

⁵ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 22.

Por un parte, este estilo cómico se enfrenta a la práctica filmica tradicional por cuanto desplazan el énfasis en la linealidad y la causalidad propias del cine hollywoodiense hacia una representación más fragmentada y hacia una narración episódica. En segundo lugar, la comedia 'anarquista' se caracteriza por cuanto "celebra el colapso del orden social y la liberación de la creatividad y de la impulsividad de sus protagonistas"⁶.

Para Balio, además, la comedia 'anárquica' incorpora dentro de la narración elementos provenientes del *vaudeville* y de la comedia *slapstick* del cine mudo, así como juegos de palabras, canciones, danzas y números instrumentales solistas. Según este autor, dos productoras se especializaron en este tipo de comedia en los primeros años del cine sonoro: la RKO y la Paramount⁷. Las comedias 'anárquicas' de la RKO, protagonizadas por Bert Wheeler y Robert Woolsey, se caracterizaban por un parloteo vocal propio del *vaudeville* (incluyendo dobles sentidos con una significación sexual), las cabriolas realizadas por hombres vestidos de mujeres, los villanos de 'cartón', y la presencia de algún argumento romántico secundario, aderezado con algunas canciones⁸.

Así, las comedias protagonizadas por los hermanos Marx para la Paramount eran, según Balio, una mezcla de *vaudeville*, comedia musical y comedia *slapstick* que dependía del acierto de los escritores con los que habitualmente colaboraban⁹. Si en sus dos primeras películas, basadas en sendos musicales, el guión había sido escrito por George Kaufman y Morrie Ryskind, la trayectoria de los Marx en la Paramount comenzó con S. J. Perelman y Will B. Johnstone asumiendo el papel de guionistas, a los que se sumarían Bert Kalmar y Harry Ruby en *Horse Feathers*, la película que nos ocupa.

En cualquier caso, como pretendemos demostrar a lo largo de nuestro análisis musical, la presencia de elementos procedentes del *vaudeville* (incluyendo contenidos musicales) en *Horse Feathers* resulta innegable. Además, según defiende Allen Eyles, *Horse Feathers* está más cerca del espíritu de Kaufman y Ryskind (los guionistas de *The Cocoanuts* y *Animal Crackers*), que de *Monkey Business*, la anterior película de los Marx. Para Eyles, esta particularidad se debe a la colaboración de Bert Kalmar y Harry Ruby, no sólo como compositores de las

⁶ *Ídem.*

⁷ BALIO, Tino (ed.): *Grand Desing. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939. History of the American Cinema.* University of California Press. Los Ángeles, 1993. Pág. 263.

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.* Pág. 264. MAST, Gerald: *The Comic Mind. Comedy and the Movies.* University of Chicago Press. Chicago, 1979 (2ª ed.). Pág. 281.

canciones, sino también como coguionistas de la película¹⁰. En este sentido, la formación de Kalmar y Ruby en los circuitos de *vaudeville* suponía una apuesta segura para la comedia 'anárquica' y 'anarquista' de los hermanos Marx.

3.- Sinopsis

Plumas de caballo (Horse Feathers), la segunda película que los Marx realizaron para la Paramount, fue dirigida, al igual que *Monkey Business*, por Norman McLeod y también contó con la presencia de la actriz Thelma Todd, quien había encarnado a Lucille, la frívola novia de un mafioso, en la anterior película de los Marx. Al igual que *Monkey Business*, *Horse Feathers* empieza con una enérgica y disparatada sección cómica que, a su conclusión, da paso a una segunda parte construida a partir de un argumento un tanto débil e insustancial. En este sentido, Martin A. Gardner llega incluso a hablar de estas dos secciones como si fueran dos películas diferenciadas¹¹.

La nueva película de los Marx comienza con el acto de presentación del profesor Wagstaff, el nuevo rector de la Universidad de Huxley, interpretado por Groucho Marx. Wagstaff ofrece un original discurso de investidura, presentado a modo de número musical, en el que define la línea principal de su mandato: le propongan lo que le propongan siempre estará en contra. Tras concluir el número musical, el hijo del nuevo rector informa a su padre de que si de verdad quiere aumentar el prestigio de la universidad lo que tiene que hacer es contratar a un par de buenos jugadores de fútbol. De esa forma podrá ganar el partido contra la Universidad de Darwin que tendrá lugar el día de acción de gracias.

Wagstaff comprende la situación y acepta el reto pero Jennings, un gestor de la universidad rival interpretado por David Landau, se le adelanta y es él quien contrata a MacHardie y Mullen, dos jugadores profesionales. Como no puede lograr su primer objetivo, Wagstaff ingenia un plan alternativo consistente en secuestrar a estos dos jugadores para impedir que disputen el partido. Pero los encargados de llevar a cabo este segundo plan no son otros que los ineficaces Baravelli y Pinky, los personajes interpretados por Chico y Harpo, respectivamente.

¹⁰ EYLES, Allen: *The Marx Brothers. Their World of Comedy*. South Brunswick. New Jersey, 1969. Pág. 65.

¹¹ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 37.

Mientras tanto, Jennings intenta asegurar el triunfo de la Universidad de Darwin obligando a Connie Bailey (Thelma Todd), la 'viuda' de la universidad, a dejarse seducir por el rector para, de esta forma, conseguir las jugadas de estrategia del equipo de Huxley. Jennings ha apostado todo su dinero por Darwin y quiere asegurar su triunfo. Aunque Connie no acaba de completar su misión, tampoco Baravelli y Pinky tienen demasiado éxito y son ellos los que acaban encerrados, mientras MacHardie y Mullen disputan el partido. Pero, finalmente, ambos consiguen escapar y llegan al estadio para ayudar a sus compañeros a ganar a la universidad rival, mediante una serie de acciones absolutamente fuera del reglamento.

Si *Monkey Business* parodiaba las películas de gánsteres e ironizaba sobre el dinero y la alta sociedad neoyorquina, *Horse Feathers*, por su parte, ridiculiza la institución universitaria, sus métodos didácticos, sus profesores desfasados, así como las apuestas, los sobornos, la lasciva y la estupidez humana, sin dejar de parodiar a los films universitarios¹². En este sentido, para Martin A. Gardner *Horse Feathers* también cuestiona el modelo educativo de los años 30, orientado de una forma pragmática hacia el mundo de los negocios, en detrimento de la educación artística y humanística¹³.

Por otra parte, si en los años 20 el deporte se había convertido en una de las actividades de tiempo libre preferidas por los norteamericanos y en un símbolo del progreso económico y social, en los años de la depresión económica, en cambio, muchas universidades ofrecerán dinero a sus estudiantes para integrarlos en sus equipos de fútbol, sentando las bases para la posterior profesionalización de este deporte. Así, la rivalidad deportiva existente entre universidades motivó la construcción de gigantescos estadios, en los cuales se invirtió grandes sumas de dinero que provocaron el endeudamiento de los centros docentes y que propició un debate social en torno a la dimensión deportiva de las universidades¹⁴.

¹² MAST, Gerald: *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. University of Chicago Press. Chicago, 1979 (2ª ed.). Pág. 281.

¹³ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 94.

¹⁴ *Ídem*. Pág. 91. Se puede consultar más información sobre la rivalidad futbolística universitaria en: "The Game and the Bell." University Archives in *The David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library*. URL: http://library.duke.edu/uarchives/history/histnotes/duke-unc_football.html [Último acceso: 12/10/2012].

3.1.- *Horse Feathers in High Skule*

El *vaudeville* no sólo está presente en *Horse Feathers* a nivel expresivo o estético, sino que algunas de sus escenas provienen directamente de antiguos números que los Marx habían representado durante años en los teatros de variedades. El ambiente universitario en el que discurre la película está directamente relacionado con el espectáculo *Fun in High Skule* que los Marx habían presentado en el verano de 1910. De hecho, Simon Louvish lamenta que no se conserve ningún guión de esta obra de *vaudeville*, lo cual nos impide concretar cuáles fueron los *sketches* reutilizados y cuáles se crearon expresamente para la película¹⁵. Por otra parte, Mikael Uhlin afirma que la escena en la cual Groucho se encuentra con Jennings en el apartamento de Connie Bailey procede del número *Napoleon First Waterloo*, un *sketch* perteneciente a la comedia musical *I'll Say She is!*, estrenada en Broadway por los Marx en 1924¹⁶.

Sin embargo, a pesar de las evidentes semejanzas entre el pasado *vaudevillesque* de los Marx y las películas realizadas para la Paramount, Martin A. Gardner, encuentra algunas diferencias significativas a nivel expresivo. En primer lugar, mientras que en *Fun in High Skule* los Marx utilizaban la universidad como un escenario propicio para sus bromas y su humor *slapstick*, en *Horse Feathers* encontramos una crítica mucho más madura e incisiva en contra del conservadurismo universitario, caracterizado por unos profesores anticuados y por una desmedida preocupación por el deporte como único medio de alcanzar el prestigio institucional¹⁷. Por otra parte, Gardner cree que los Marx limitan su antigua energía teatral cuando se encuentran sobre los platós de rodaje cinematográficos por cuanto tienen que someterse a la estética realista del argumento fílmico¹⁸. Desconocemos en qué se basa Martin A. Gardner para llegar a estas conclusiones por cuanto, tal y como afirma Simon Louvish, no se conserva ningún guión de la obra *Fun in High Skule* y sólo podemos establecer suposiciones sobre las representaciones de esta comedia.

Por otra parte, Uhlin también defiende, citando a Dennis P. de Loof, que *Horse Feathers* está inspirada en *The College Widow*, una obra publicada por George Ade en 1904 y reeditada en 1927. Según Uhlin, ambas obras comparten un mismo escenario universitario en el que encontramos estudiantes que no

¹⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 243.

¹⁶ UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". The Marx Brothers. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm> [Último acceso: 12/10/2012].

¹⁷ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Págs. 90 y 56.

¹⁸ *Ídem*. Pág. 37.

progresan, 'viudas' universitarias que ejercen una mala influencia sobre los alumnos, así como un ambiente deportivo centrado en el fútbol que nos lleva a un enfrentamiento futbolístico final entre dos universidades rivales¹⁹. Además, *The College Widow* contó con dos adaptaciones cinematográficas, la segunda de las cuales se estrenó en 1927, lo cual nos permite aventurar que probablemente los Marx conocían esta obra²⁰. El término 'viuda universitaria' era muy habitual en la época y hacía alusión a una joven que permanecía en el ámbito universitario año tras año con la única finalidad de relacionarse con los estudiantes masculinos.



[Figura 2]. Los Marx en la portada de Time, publicada el 15 de agosto de 1932²¹.

En cualquier caso, los Marx no parecen limitar su inspiración a una única fuente, sino que constantemente están reciclando materiales anteriores, a la vez que incorporan referencias o alusiones a su realidad social o artística más actual. El cine les ofreció a los Marx un medio muy apropiado para sintetizar el trabajo creado en sus años de *vaudeville* y a la vez les proporcionó una fama y un reconocimiento internacional. No en vano, en 1932, Groucho, Chico, Harpo y Zeppo se convirtieron en la portada de Time, en una fotografía realizada durante el rodaje de *Horse Feathers* [Figura 2].

¹⁹ DELOOF, Dennis P.: "Constructive Analysis of Three Early Marx Brothers Films." *The Freedonia Gazette*, nº 1. Verano 1984. Citado en: UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". *The Marx Brothers*. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm> [Último acceso: 12/10/2012].

²⁰ "The College Widow. (*La colegiala coqueta*), 1927" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0017767/fullcredits#cast> [Último acceso: 12/10/2012].

²¹ "Groucho, Harpo, Chico & Zeppo Marx" Time Magazine. 15 de agosto de 1932. URL: <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19320815,00.html> [Último acceso: 12/10/2012].

4.- Las músicas de *Horse Feathers*

4.1.- Obertura

Los créditos iniciales de *Horse Feathers* están presentados con una música muy animada, anticipando, según la norma habitual, algunas de las melodías que sonarán a lo largo de la película. A grandes rasgos, esta obertura mantiene la habitual estructura binaria, precedida por una pequeña fanfarria inicial. Sin embargo, en esta ocasión la segunda parte de la pieza utiliza dos melodías diferentes combinadas por lo que llegamos a escuchar, en realidad, tres ideas musicales. En este sentido, no sólo nos encontramos ante una estructura bitemática, sino que, además, podríamos hablar incluso de una especie de *pasticcio* o *popurrí*, en el que se mezclan varios temas musicales diferentes.

En primer lugar escuchamos una breve fanfarria orquestal de ocho compases, construida a partir del estribillo de *I Alway Get My Man*, una canción que aparecerá en la primera parte de la película y con la que finalizará el discurso cantado del Wagstaff, el nuevo rector de Huxley. Esta fanfarria se presenta en dos partes diferenciadas, a modo de antecedente y consecuente, con una construcción melódica similar. Tanto el antecedente como el consecuente tienen a su vez dos secciones, siendo la primera de ellas un *tutti* orquestal, mientras que en la segunda el registro grave de la orquesta responde a un corto diseño melódico ascendente, presentado por el viento y reforzado por un *glockenspiel*. Al igual que en las ocasiones anteriores, la duración de la fanfarria coincide con el logotipo de la productora y el nombre del presidente de la Paramount sobrepresionado en la pantalla.

Tras esta fanfarria inicial, la orquesta nos presenta, de una forma muy animada y con un tempo alto, el estribillo completo de esta misma canción, construido según la estructura CCDC en cuatro periodos musicales de ocho compases cada uno. Durante la interpretación de esta nueva sección se insertan sonidos que imitan a ciertos animales como relinchos y cascos de caballo (cajas chinas), el cucú de un pájaro o unos ladridos de perro. De esta forma, se refuerza el carácter cómico de la música y se define el género cinematográfico al cual pertenece la película. A nivel visual, los créditos de toda esta primera parte están presentados sobre el dibujo caricaturesco de una supuesta universidad, de la cual sale un caballo que llega hasta el primer plano para emitir un sonoro relincho, haciendo una alusión directa al título de la película, el cual aparece justo en ese momento [Figura 3].

Seguidamente, la orquesta reutiliza los últimos ocho compases del estribillo (C) para construir una sección modulante que nos lleva hasta la segunda parte de la

obertura. Con los últimos acordes de esta transición, comienza la presentación de los protagonistas de la película, realizada mediante una serie de caricaturas, correspondientes a cada uno de los hermanos Marx, a Thelma Todd y también a David Landau. Esta segunda parte de la obertura comienza con las primeras notas de la canción *I'm Daffy Over You*, una obra escrita por Chico Marx y Sol Violinsky para *Animal Crackers* y que había sido reutilizada en *Monkey Business*. Sin embargo, esta melodía se transforma rápidamente en el estribillo de *Everyone Says I Love You*, la canción principal de *Horse Feathers*, escrita por Bert Kalmar y Harry Ruby.



[Figura 3]. Un caballo relincha, delante de una caricatura de la universidad²².

Sorprendentemente, el estribillo de *Everyone Says I Love You* no suena completo, sino que apenas escuchamos dos secciones de ocho compases antes de que la música se desvanezca poco a poco para dar paso a la primera escena de la película. Aunque desconocemos cuáles fueron los motivos que propiciaron la no inclusión de la totalidad del estribillo, lo cierto es que este final anticipado nos introduce antes de lo esperado en la acción fílmica.

4.2.- *Whatever it is, I'm against it*

Harapos

Como ya hemos comentado, *Horse Feathers* comienza con la presentación del nuevo rector de la Universidad de Huxley, Quincy Adams Wagstaff, interpretado por Groucho Marx. En su primera intervención Wagstaff hace gala de su

²² McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 0.19".

irreverencia, negándose a apagar el puro que está fumando, ante las reiteradas peticiones del antiguo rector, y burlándose de sus palabras.

La primera referencia musical de la película la encontramos de forma indirecta en el discurso de investidura de Groucho cuando, tras hacer referencia a su incierta experiencia universitaria, se dirige a los estudiantes en busca de alguna pregunta. Como ninguno de sus jóvenes alumnos parece dispuesto a preguntar nada, el nuevo rector amplía el campo de peticiones con unas enigmáticas preguntas: "¿Algún harapo? ¿Algún hueso? ¿Alguna botella?"²³. Lo que en un principio parece sólo un monólogo absurdo adquiere todo su sentido si observamos que Wastaff pronuncia estas palabras como si estuviera entonando una canción. En realidad, esas preguntas forman parte del estribillo de *Any Rags?*, una obra escrita por Thomas S. Allen (1876-1919)²⁴ y publicada en 1902 por George M. Krey²⁵. La letra de esta canción está protagonizada por un trapero que deambula por las calles en busca de harapos o de cualquier objeto que la gente pueda ofrecerle. Su presencia resulta a veces inquietante, e impide que los ciudadanos descansen tranquilos en sus casas [Figura 4].

Any Rags? Any Rags?	¿Algún trapo? ¿Algún trapo?
Any Rags, any bones any Bottles Today,	¿Hay hoy algún trapo, hueso o botella?
There's a big black rag picker coming this way,	Por aquí viene un trapero grande y negro
Any Rags? Any Rags?	¿Algún trapo? ¿Algún trapo?
Any Rags any bones, any bottles today,	¿Hay hoy algún trapo, hueso o botella?
it's the same old story in the same old way.	Es la misma vieja historia de siempre

[Figura 4]. Estribillo de *Any Rags?* de Thos. S. Allen.²⁶

La alusión de Groucho a la canción de Thomas S. Allen lleva implícito un juego de palabras que no podemos pasar por alto. Según el diccionario Collins, en un contexto universitario un "rag" equivale a una 'broma pesada'²⁷. Así, cuando

²³ "Any rags?, Any bones? Any bottles today?" McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 02.27".

²⁴ Para obtener más información sobre este autor, se puede consultar: CRISTOBAL, Barnabas (ed.): *Thomas S. Allen: Vaudeville, Composer, Violin, Low Bridge (Song), Circus, The Waste Land*. Lightning Source. UK, 2012.

²⁵ Se puede consultar esta edición en: ALLEN, Thos S.: *Any Rags?* George M. Krey Publishers. Boston, 1902. En: Digital Library. Mississippi State University. URL: http://digital.library.msstate.edu/collections/item_viewer.php?CISOROOT=/SheetMusic&CISOPT R=25134&CISOBOX=1&REC=1 [Último acceso: 30/09/2012].

²⁶ COLLINS, Arthur (intérprete): *Any Rags*. Lyrics Vault. URL: <http://www.lyricsvault.net/php/artist.php?s=39393> [Último acceso: 30/09/2012].

²⁷ "Rag" Collins Universal. Diccionario Bilingüe. Harper Collins Publishers, Glasgow, 2005. Pág. 1767.

Groucho pregunta a los estudiantes, no sólo está realizando una referencia a la canción de Allen, sino que, además, les está desafiando a que le tomen el pelo.

En cualquier caso, las canciones escritas por Thomas S. Allen forman parte del sustrato cultural creado durante los años de *vaudeville* y, a través de ellas podemos reconocer ciertos rasgos expresivos presentes en el cine de los hermanos Marx, como son los estereotipos raciales. En este sentido, la portada de la edición impresa de *Any Rags?* muestra a un personaje de color, ataviado con unos pantalones a rayas, una chaqueta blanca y unos zapatos enormes, que porta a sus espaldas un saco descosido, supuestamente cargado con los objetos que va recogiendo por las calles. Su mano derecha, por otra parte, está situada a la altura de su mejilla para amplificar el sonido su voz mientras pregunta si alguien tiene algún "trapo" para ofrecerle. Resulta evidente que nos hallamos ante la presencia de un estereotipo racial *darkie* propio de los *minstrel shows*, tal y como habíamos definido en los capítulos previos [Figura 5].



[Figura 5]. Portada de *Any Rags?*, en la edición de 1902²⁸.

Larry Hamberlin defiende que, a través de las canciones de Thomas S. Allen, podemos apreciar el cambio de los estereotipos raciales provenientes del *minstrel show* hacia otros clichés relativos a la inmigración italiana, con referencias a la ópera²⁹. Así, para Hamberlin *Any Rags?* incluye los ritmos sincopados propios de la música afroamericana y el dialecto propio de los negros, a la vez que su

²⁸ Se puede consultar esta edición en: ALLEN, Thos S.: *Any Rags?* George M. Krey Publishers. Boston, 1902. En: Digital Library. Mississippi State University. URL: http://digital.library.msstate.edu/collections/item_viewer.php?CISOROOT=/SheetMusic&CISOPT R=25134&CISOBOX=1&REC=1 [Último acceso: 30/09/2012].

²⁹ HAMBERLIN, Larry: *Tin Pan Opera. Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Pág. 19.

portada refleja al típico personaje con estereotipado. Sin embargo, en *Scissors to Grind*, una canción escrita también por Thomas S. Allen en 1904, encontramos las primeras referencias a un dialecto italianizado, a la vez que el personaje de la portada está caracterizado con el bigote y el sombrero correspondientes al cliché italiano³⁰.

Cinco años después, Allen escribiría *Strawberries*, una pieza cuyo protagonista no sólo utiliza el dialecto y algunos manierismos italianos, sino que, además, su caracterización está inspirada directamente en uno de los personajes de la ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. En este sentido, Hamberlin afirma que la interpretación de *Strawberries* realizada por Arthur Collins refleja, de una forma muy adecuada, el acento italiano a la vez que confirma la desaparición de cualquier inflexión con³¹. En este sentido, nos encontramos ante el mismo estereotipo racial interpretado por Chico Marx, cuyo vestuario no difiere demasiado del personaje representado en la portada de *Scissors to Grind* [Figura6].

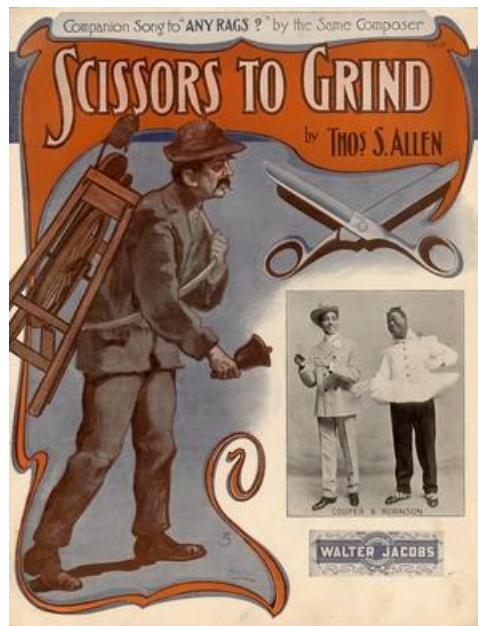
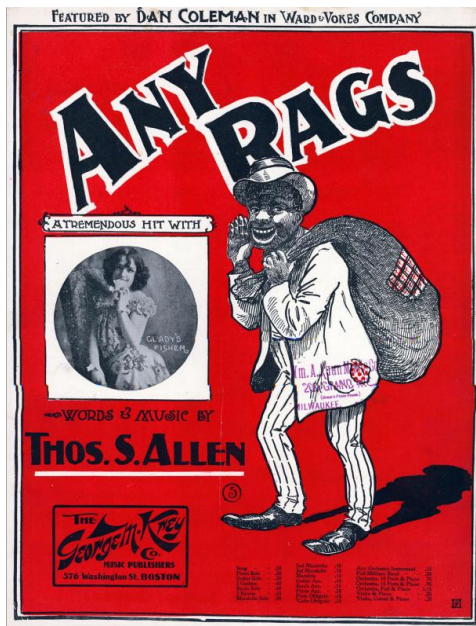
Por otra parte, las grabaciones sonoras existentes de *Any Rags?* demuestran un cierto eclecticismo musical, carente de prejuicios culturales o sociales. Así, en la web 'Cylinder Preservation and Digitization Project', gestionada por la Universidad de California, podemos encontrar hasta tres grabaciones de esta obra, interpretadas en 1904 por Arthur Collins, procedentes de los registros efectuados por Thomas A. Edison a comienzos del siglo XX³². Según esta web, la canción de Thos. A. Allen pertenece, significativamente, al género denominado "Coon Song", confirmando de esta forma, el cliché racial al que acabamos de aludir, presente también en la portada de la partitura musical de la obra. Recordemos que el *Coon Song* era una canción cómica, popular entre 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial, que estaba escrita en un dialecto que pretendía reflejar el habla de los negros norteamericanos. A partir de 1890, la *Coon Song* incorporó elementos musicales procedentes del *ragtime*,

³⁰ *Ídem*. Págs. 19-23.

³¹ Se puede escuchar esta grabación referida por Hamberlin en: COLLINS, Arthur (intérprete): "*Strawberries*." Edison Gold Moulded Record: 8794. Cylinder Preservation and Digitization Project. University of California. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr%201=1016%20&query=scissors+to+grind&num=1&start=1&sortBy=&sortOrder=id> (Último acceso: 30/09/2012).

³² COLLINS, Arthur (intérprete): *Any Rags?* 8525: Edison Gold Moulded Record. Cylinder Preservation and Digitization Project. University of California. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr%201=1016&query=any+rags&num=1&start=1&sortBy=&sortOrder=id> [Último acceso: 30/09/2012].

convirtiéndose en uno de los tipos de canción preferidos por el público y popularizándose a través de los circuitos de vaudeville³³.



[Figura 6]. La evolución del estereotipo racial negro al del inmigrante italiano, a través de las canciones de Thos. S. Allen. Obsérvese las semejanzas de este último con Chico Marx³⁴.

³³ DENNISOM, Sam: "Coon song." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51218> [Último acceso: 30/09/2012].

³⁴ ALLEN, Thos S.: "Scissors to Grind." *Historic American Sheet Music, 1850-1920*. Duke University. URL: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field\(NUMBER+@band\(b0426\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field(NUMBER+@band(b0426))) [Último acceso: 30/09/2012]. McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min: 10.13".

Sin embargo, también podemos encontrar otra grabación histórica de *Any Rags?*, realizada el 27 de abril de 1904 para el sello Victor, en la que el barítono S. H. Dudley interpreta esta obra, acompañado por la Arthur Pryor's Band. De forma significativa, la etiqueta del disco original califica al arreglo orquestal como "escocesa" ("*Schottische*"), al tiempo que alerta del contenido "ofensivo" o "inapropiado" del lenguaje³⁵. El carácter "escocés" al que se refiere la grabación de la Arthur Pryor's Band no tiene nada que ver con la música escocesa (denominada '*écossaise*' en Norteamérica), sino que está relacionado con la llamada 'polca alemana', un género de baile de salón, y por lo tanto estilizado, procedente de Centroeuropa e introducido en Inglaterra en 1848³⁶. La existencia de dos versiones de esta canción, una *coon* y otra *Schottische*, no sólo confirma la popularidad de la obra en torno a 1903-1904, sino que refleja, una vez más, la falta de prejuicios culturales a la hora de adaptar las músicas más célebres a cualquier tipo de escenario.

Sin embargo, nos permitimos realizar una última consideración en torno a esta pieza. A pesar de que los Marx, al igual que Kalmar y Ruby, probablemente conocieron esta canción durante su etapa en el *vaudeville*, no parece probable que se inspiraran en la obra original por cuanto *Horse Feathers* fue filmada treinta años después de que Thos. S. Allen escribiese *Any Rags?*. En este sentido, aunque las parodias de los Marx abarcaban cualquier tipo de género o sustrato social, lo cierto es que siempre tomaban como referencia acontecimientos cercanos en el tiempo a la filmación de sus películas. Sin embargo, en enero de 1932, ocho meses antes de la presentación de *Horse Feathers*, se estrenó un cortometraje animado, dirigido por Dave Fleischer y protagonizado por Betty Boop, titulado precisamente *Any Rags?*³⁷. En este corto, uno de sus protagonistas cantaba esta vieja canción de Allen mientras recogía diversos enseres por la calle³⁸. No hemos podido precisar si este *cartoon* renovó el interés por la vieja canción de Allen, o si, por el contrario, se realizó debido a su pervivencia en los escenarios y grabaciones de la época. En cualquier caso, parece ser una canción muy apropiada para los años de la depresión norteamericana.

³⁵ "Any Rags?" Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/446/> [Último acceso: 30/09/2012].

³⁶ "Schottische." En: KENNEDY, Michael (ed.): *The Oxford Dictionary of Music*, 2ª ed. rev. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e9134> [Último acceso: 30/09/2012].

³⁷ "Any Rags?" Dave Fleischer (dir.). IMDB: URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022631/> [Último acceso: 02/10/2012].

³⁸ Se puede visionar este corto animado en: "Betty Boop. Any Rags, 1932." URL: <http://www.youtube.com/watch?v=BcCGhjHFuU&feature=related> [Último acceso: 30/09/2012].

Por último, a pesar de la importancia de esta referencia musical, ninguna de las fuentes que hemos consultado ha reparado en ella, sino que ha pasado completamente desapercibida, confundida entre los habituales monólogos supuestamente absurdos de Groucho. Sin embargo, una vez más podemos comprobar la gran importancia que tiene el conocimiento del sustrato cultural norteamericano para la comprensión de los significados implícitos en el cine de los hermanos Marx.

I'm against it

Tras los juegos de palabras de Groucho, Zeppo aparece en escena interpretando el papel del Frank Wagstaff, el hijo del nuevo rector. Frank es un estudiante que no consigue terminar la carrera y que se entretiene con las jóvenes y, de manera especial, con Connie Bailey, la *college widow* interpretada por Thelma Todd.

Por otra parte, los profesores se interesan por los planes que tiene el nuevo rector para dirigir la Universidad de Huxley, a la vez que pretenden realizar alguna sugerencia al respecto. Pero Groucho rehúye contestar sus preguntas y se limita a mostrar su rechazo a cualquier propuesta, interpretando el primer número musical de la película, que incluye dos canciones escritas por Kalmar y Ruby: *Whatever it is, I'm Against it* y *Always Get My Man*.

La estructura musical de estas dos piezas, así como el hecho de que se interpreten sin solución de continuidad y con la intervención de un coro, nos obliga a considerarlas como un número musical conjunto y no como dos canciones independientes. En este sentido, estamos ante un número más propio de una comedia musical en el estilo de Broadway, que ante unas canciones insertadas en un contexto fílmico narrativo. De hecho, esta obra recuerda de una forma muy evidente a *Hooray for Captain Spaulding*, el número musical escrito por Kalmar y Ruby para el comienzo de *Animal Crackers*. En ambos casos, Groucho alterna su interpretación musical con pasajes instrumentales y pequeñas intervenciones del coro. Si *Horse Feathers* pretendía ser un regreso al espíritu de las dos primeras películas de los Marx, esta pieza musical es toda una declaración de intereses.

Lo primero que llama la atención de *Whatever it is, I'm Against it*, es la ausencia de la habitual introducción orquestal. Groucho comienza cantando directamente lo que suponemos que es la primera estrofa de la pieza, dificultando de esta forma la correcta entonación en relación al acompañamiento musical. Para resolver este problema, Groucho utiliza visiblemente un pequeño silbato con el que entona su primera nota, de una forma muy adecuada. Este hecho demuestra que la grabación musical probablemente se realizó en directo, mientras se

filmaban las imágenes. De otra forma, en el caso de haber utilizado una filmación en *playback*, no hubiese sido necesario incluir el proceso de afinación.

La letra de la canción muestra, de una forma contundente, la negativa del nuevo rector a admitir cualquier sugerencia o a someterse a cualquier tipo de norma: "¡Sea lo que sea, estoy en contra!" canta Groucho. En este sentido, Allen Eyles sugiere que esta obra muestra la filosofía "nihilista" de Groucho³⁹, mientras que para Martin A. Gardner expresa con una actitud sarcástica, además, el rechazo de los claustros de profesores universitarios a cualquier cambio que pretenda renovar la institución⁴⁰. De esta forma, la oposición habitual en Groucho contra todo lo establecido, entraría en conflicto con la negativa de su personaje, como representante de una institución pública, a renovar la universidad [Figura 7].

<p>I don't know what they have to say, It makes no difference anyway, Whatever it is, I'm against it. No matter what it is or who commenced it, I'm against it.</p>	<p>No sé qué querrán decirme, pero me da igual. ¡Sea lo que sea, estoy en contra! Sea lo que sea y quien lo diga: ¡Estoy en contra!</p>
<p>Your proposition may be good, But let's have one thing understood, Whatever it is, I'm against it. And even when you've changed it or condensed it, I'm against it.</p>	<p>Aunque sus propuestas puedan ser buenas, que quede bien claro: ¡Sea lo que sea, estoy en contra! Aunque lo cambien o lo resuman: ¡Estoy en contra!</p>
<p>I'm opposed to it, On general principle, I'm opposed to it.</p> <p>(chorus) He's opposed to it. In fact, indeed, that he's opposed to it!</p> <p>(Groucho) For months before my son was born, I used to yell from night to morn, Whatever it is, I'm against it. And I've kept yelling since I first commenced it, I'm against it!</p>	<p>¡Me opongo a ello! Por principio general, ¡Me opongo!</p> <p>(coro) ¡Está en contra! Lo dice bien claro. ¡Está en contra!</p> <p>(Groucho) Antes de que naciera mi hijo, Solía gritar de la mañana a la noche: ¡Sea lo que sea, estoy en contra! Y desde entonces sigo gritando: ¡Estoy en contra!</p>

[Figura 7]. Letra del comienzo de *Whatever it is, I'm Against It*, cantada por Groucho⁴¹.

³⁹ EYLES, Allen: *The Marx Brothers. Their World of Comedy*. A. S. Barnes and Co., Inc. New Jersey, 1969. Pág. 68.

⁴⁰ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 90.

⁴¹ RUBY, Harry y KALMAR, Bert: "Whatever It Is, I'm Against It, from the Marx Bros. film "Horse Feathers" (1932)". Lyrics Play Ground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/w/whateveritisimagainstit.shtml> [Último acceso: 30/09/2012].

En lo que respecta a la estructura musical, sólo encontramos una estrofa que siga las pautas musicales habituales en los estribillos. Es decir, cuatro periodos de ocho compases, siendo el tercero de ellos contrastante con los demás y contando con una breve intervención de un coro formado por los estudiantes (AA'BA"). Sin embargo, no tendría sentido considerar que *Whatever it is, I'm Against it* es sólo un estribillo por cuanto éste necesitaría de una estrofa inicial para poder ser denominado como tal. De esta forma, debemos considerar a esta pieza como la primera parte de un número musical más extenso y no como una obra independiente. Recordemos que también *Hooray for Captain Spaulding* estaba conformada por dos grandes secciones diferenciadas.

Always Get My Man

Nada más concluir la intervención de Groucho, Zeppo se levanta de su pupitre y canta, sin solución de continuidad, la primera estrofa de *Always Get My Man*. Durante la intervención de Zeppo, Groucho baila sobre el escenario mientras escuchamos el sonido superpuesto de unos pájaros piulando, estableciendo así una relación directa con los sonidos de animales que habíamos escuchado en la obertura de la película.

La letra de esta primera estrofa incide en el carácter difícil y valeroso del nuevo rector, estableciendo una nueva simetría con el capitán Spaulding de *Animal Crackers*, poniendo sobre aviso a quien pretenda importunarle [Figura 8].

Knowing Dad as I do, I'd not advise you to displeas him, or tease him. No, no! Don't double-cross him or toss him around. When dear old Dad once gets mad he's a hound!	Yo que conozco bien a papá, Os recomiendo Que no le contrariéis, ni os riáis de él. ¡No, no! ¡No le hagáis trampas Ni le toméis el pelo! ¡Cuando mi querido papá se enfada, Se pone hecho una fiera
---	---

[Figura 8]. Estrofa inicial cantada por Zeppo de *I Always Get My Man*.

A nivel musical, el final de esta primera estrofa denota una evidente entonación *blues* y un ritmo sincopado muy cercano a la estética del *ragtime*. Además, Gerald Mast defiende que la disposición semicircular de los profesores de la universidad sobre el escenario, sentados detrás de Groucho durante esta escena, podría estar inspirada en la colocación de la llamada *chorus line* de los *minstrel shows* [Figuras 9]⁴².

⁴² MAST, Gerald: *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. University of Chicago Press. Chicago, 1979 (2ª ed.). Pág. 284.



[Figura 9a]. Los profesores de Huxley, sentados en un característico semicírculo⁴³.



[Figura 9b]. Fotografía fechada en Ohio en 1910 que nos muestra a los Belvidere Comercial Club Minstrels⁴⁴.



[Figura 10a]. Un *end man* ridiculizado, leyendo detrás de Groucho⁴⁵.



[Figura 10b]. Obsérvese el *end man*, sentado en el centro del escenario⁴⁶.

En este sentido, para constatar la afirmación de Gerald Mast, necesitaríamos encontrar en el centro de ese semicírculo al llamado "end men". Precisamente, en un momento posterior de esta escena, uno de los profesores permanece sentado leyendo, justo en el centro del semicírculo, mientras que el resto de sus compañeros está de pie. Aunque se trataría de una presentación paródica, esta

⁴³ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 04.35".

⁴⁴ "Belvidere OH Minstrels." Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Belvidere_OH_Minstrels.jpg [Último acceso: 30/09/2012]. No se menciona la fuente original de la fotografía.

⁴⁵ McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 04.54".

⁴⁶ "Belvidere OH Minstrels." (Detalle) Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Belvidere_OH_Minstrels.jpg [Último acceso: 12/10/2012]. No se cita la fuente original de la fotografía.

nueva relación con los espectáculos *minstrel* resulta demasiado evidente como para ser fruto de la casualidad [Figuras 10].

El número musical sigue adelante con una nueva intervención de Groucho, quien adquiere todo el protagonismo de la escena. El nuevo rector de Huxley no sólo confirma las advertencias cantadas por su hijo, sino que muestra su carácter más vengativo, amenazando a quién le insulte con una persecución sin descanso hasta que reciba su merecido [Figura 11].

My son is right,	Mi hijo tiene razón.
I'm quick to fight,	¡De mí no se ríe nadie!
I'm from a fighting clan.	provengo de una estirpe de luchadores
When I'm abused or badly used,	¡Quien me insulta
I always get my man.	recibe siempre su merecido!
No matter if he's in Peru, Peduka or Japan,	¡Esté en Perú, Peduka (Paduka) o en Japón,
I go ahead, alive or dead,	esté vivo o muerto,
I always get my man.	al final siempre le atrapo!

[Figura 11]. Letra correspondiente a la segunda parte de *I Always Get My Man*

Tras esta segunda estrofa, sin una relación musical directa con la anterior, encontramos una nueva intervención del coro que reitera las amenazas de Walstaff: "Esté en Perú o en Japón, al final siempre le atrapa".

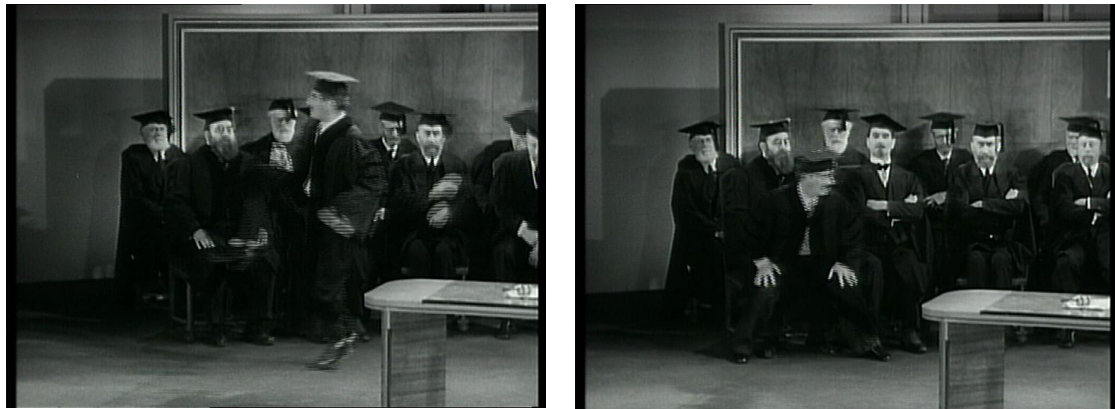
Seguidamente, Groucho prosigue con el número, estableciendo una referencia histórica con un personaje clave en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos: "Como Shakespeare dijo a Nathan Hale: a mí nadie se me escapa". Hale, considerado como un héroe patriótico, se había infiltrado en el ejército inglés como espía y, tras ser descubierto, fue ejecutado en la horca el 22 de septiembre de 1776⁴⁷. Evidentemente, el dramaturgo inglés no pudo haberle dicho nada a Hale, por cuanto había muerto en 1616, 160 años antes de la ejecución de Hale. De alguna forma, Groucho está personalizando la dominación británica en la figura de Shakespeare para ironizar sobre la susceptibilidad inglesa y para advertir de las consecuencias que tendrá cualquier intento de renovación en la universidad.

Tras esta intervención, encontramos una sección instrumental que Groucho utiliza para marcarse uno de sus habituales bailes, levantando las piernas alternativamente y girándolas sobre sí mismas, en el mismo estilo que mostraba el capitán Spaulding en *Animal Crackers*. Acto seguido, se desplaza por el

⁴⁷ "Patriot Nathan Hale Was Hanged September 22, 1776." *Revolutionary Period (1764-1789)*. America's Story. American Library. URL: http://www.americaslibrary.gov/jb/revolut/jb_revolut_hale_1.html [Último acceso: 02/10/2012].

semicírculo en el que se encuentran los profesores y se va sentando sobre sus rodillas al ritmo de la música, tras lo cual ellos se van levantando uno a uno.

La puntuación sonora de este momento, recuerda mucho a los efectos musicales que potenciaban los movimientos físicos de los cómicos en el teatro, según hemos explicado en los capítulos anteriores. Así, cada vez que Groucho se sienta sobre un profesor escuchamos el sonido de un timbal, de unas claves o de unas cajas chinas, a modo de puntuación sonora cómica. Recordemos que estos efectos sonoros no podían faltar en las representaciones de los números cómicos o del tipo *slapstick*, propias de los teatros de *vaudeville* [Figura 12].



[Figura 12] Dos fotogramas correspondientes al baile de Groucho y al momento en el que se sienta sobre uno de los profesores⁴⁸.

La parte final del número consiste en una serie de rápidas intervenciones alternativas entre Groucho y el coro, repitiendo una y otra vez la frase que da título a la canción: "I Always get my man".

En lo que respecta a la estructura de la segunda parte de este gran número musical, no encontramos ninguna similitud formal con las canciones descritas en las películas anteriores. La estrofa cantada por Zeppo (C) es totalmente diferente a cualquier otra, mientras que Groucho repite una y otra vez la misma frase musical (D), también reiterada por la orquesta en la sección instrumental. Por último, la sección final consiste en una especie de gran coda, construida, como acabamos de comentar, mediante la alternancia de una breve célula melódica entre Groucho y el coro.

Curiosamente, mientras que al inicio del número musical Groucho había tomado una nota de referencia para no desafinar, resulta muy notoria su salida de tono

⁴⁸ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 05.19" y 05.24", respectivamente.

en el acorde final. Aunque no deja de ser una travesura muy marxiana, este gesto establece una simetría con el comienzo del número, pero también refleja musical y simbólicamente el rechazo de Groucho a lo establecido. No sólo no aceptará consejos, y perseguirá a quien le ofenda, sino que, además, se mantendrá al margen del orden establecido, al margen de la afinación conjunta, sin respetar el *quórum* del resto del claustro de profesores.

Pero lo que más llama la atención de toda la escena son los frecuentes cambios en el comportamiento de los respetables profesores. Mientras que al comienzo de la película se habían mostrado como los honorables representantes de una distinguida institución, el número musical los ha transformado en unos cómicos que entran en el juego de Groucho y bailan con él, adoptando posturas y actitudes inverosímiles en personas de su responsabilidad y ocupación [Figuras 13].



**Levantando las manos
con Groucho**



**Realizando la acción de
'disparar' con las manos**



**Girando en corro en
torno a la mesa**

[Figuras 13]. Fotogramas correspondientes a la coreografía de *I Always Get My Man*.⁴⁹

Este cambio de actitud sólo puede ser asimilado desde la perspectiva de la comedia musical, en la que los personajes no tienen por qué ser lineales, sino que asumen diferentes papeles en función de la escena que les toca representar. En ningún caso se comprendería este comportamiento desde la estética realista y verosímil de la narración fílmica clásica o institucional. De esta forma, se confirman las apreciaciones de Jenkins en torno a la comedia 'anarquista' de los Marx en la que, como hemos comentado al principio de este capítulo, lo visual, lo auditivo y lo narrativo están subordinados a la interpretación cómica, el verdadero centro de interés del film⁵⁰.

⁴⁹ *Ídem*. Mins. 05.01", 05.02" y 05.41", respectivamente.

⁵⁰ JENKINS, Henry: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992. Pág. 22.

Fútbol universitario

Tras el gran número musical, los profesores felicitan al nuevo rector por su actuación. Poco después, Groucho se queda a solas con su hijo Frank y le recrimina que tras doce años de estudio no haya conseguido terminar la carrera, y que preste más atención a Connie Bailey, la *college widow* que a los libros. Sin embargo, la actitud del nuevo rector con su hijo dista mucho de ser unívoca y, a la vez que crítica su comportamiento, él también se siente atraído por el género femenino en general y por la joven Connie en particular.

Tal vez con el propósito de desviar la atención tanto de su relación con Connie Bailey como de sus mediocres resultados académicos, Frank asegura al nuevo rector que el prestigio universitario no se consigue con buenos estudiantes, sino con un buen equipo de fútbol. En este sentido, Frank propone a su padre que contrate a un par de jugadores semiprofesionales para formar con ellos un gran equipo que permita a la Universidad de Huxley ganar el campeonato, por primera vez desde su fundación en 1888.

Groucho no tarda demasiado en interesarse por este plan y pregunta a Frank dónde puede encontrar a estos jugadores. Según el joven estudiante, es necesario acudir a una taberna clandestina ("*speakeasy*") para poder contratarlos. Wagstaff se sorprende de esta información y pregunta si acaso no es ilegal comprar jugadores en una taberna. En realidad, nos encontramos ante una clara referencia a la llamada Ley seca. Lo ilegal en la época no era tanto contratar jugadores en una taberna clandestina, sino la existencia misma de estos lugares en los que se vendía alcohol. En cualquier caso, Groucho acepta la propuesta de Zeppo y se marcha en busca de los jugadores, contradiciendo así su gran discurso inicial en el que se mostraba contrario a cualquier tipo de sugerencia o reforma.

La salida de Groucho del escenario está planteada de una forma muy teatral e incide en lo contradictorio de su comportamiento. Mientras que, por un lado, ha aceptado la propuesta de Zeppo, por otra parte se marcha cantando los dos últimos versos de *Whatever it is, I'm against it*, en los cuales muestra su rechazo a cualquier proposición. Una vez más, lo cómico se nos muestra como un fin en sí mismo, por encima de la coherencia narrativa o visual.

Mientras escuchamos los últimos acordes de *Whatever it is, I'm Against It*, la pantalla realiza un fundido a negro con el cual concluye el primer acto de *Horse Feathers*. Al igual que en sucedía en *Animal Crackers*, la música ha dominado gran parte de este acto, en cuya parte final nos han presentado, de una forma muy escueta, el planteamiento narrativo de la película.

5.- Tabernas

5.1.- *I'm Daffy Over You*

El segundo acto de *Horse Feathers* comienza en una taberna clandestina, situada en el número 42 de Elm Street. Jennings (David Landau), un representante de la Universidad de Darwin, se adelanta al rector de Huxley y contrata a McHardie y Mullen, los dos jugadores pretendidos por Groucho. Toda la negociación está mostrada visualmente siguiendo pautas propias del cine de gánsteres norteamericano, lo cual produce un fuerte contraste visual y narrativo con la gran escena inicial de la película y también con la secuencia posterior.

Cuando Jennings y los jugadores se marchan, Chico Marx aparece en escena, interpretando a Baravelli, un empleado de la taberna que se encarga, entre otras cosas, de la distribución a domicilio del alcohol clandestino. La presentación de Baravelli está acompañada musicalmente con el estribillo de *I'm Daffy Over You*, que, una vez más, se presenta como el *Leitmotiv* personal de Chico, pues siempre aparece asociado a él. Sin embargo, en esta ocasión no es Chico quien interpreta esta música al piano, sino que el sonido parece provenir de una vieja pianola situada en la taberna, que en ningún momento aparece justificada diegéticamente. En esta ocasión, *I'm Daffy Over You* no sólo se utiliza para identificar a Chico, en relación a sus películas anteriores y a su personaje arquetípico, sino que, además, cumple una función estructural por cuanto sigue sonando durante toda la escena. En este sentido, el estribillo de *I'm Daffy Over You* suena completo (CCDC), seguido de una repetición de su primera parte (CC) antes de interrumpirse, justo en el momento en el que completa este fraseo musical.

Por otra parte, y al igual que sucedía en *Monkey Business*, hay un intento de otorgar un cierto realismo sonoro espacial a la fuente musical, a pesar de que esta no se nos muestre en la pantalla. Así, la pianola de la que surge la música se encuentra supuestamente en el bar y por eso cuando Baravelli sale de la trastienda, para encontrarse con el encargado, la música se escucha mucho más fuerte. Además, la convivencia entre música y diálogos, también presente en *Monkey Business*, se consolida como una opción expresiva, realizable gracias a los avances técnicos en la grabación y en la edición sonora.

Por otra parte, las alusiones a la 'prohibición', a las tabernas clandestinas y al hecho del creciente interés del género femenino en el alcohol, son muy abundantes en toda la escena y en ocasiones hacen referencia a otros aspectos de las mismas, no relacionados directamente con la bebida. Por ejemplo, cuando el encargado deja a Chico al cuidado de la puerta de entrada le explica muy bien

que sólo puede dejar pasar a quien conozca la contraseña. Este procedimiento resultaba imprescindible en la época para acceder a estos locales, y se utilizaba a modo de protección contra los representantes de la ley⁵¹.

En ese momento, Groucho llega a la taberna, desconociendo la contraseña, e inicia una de las habituales conversaciones absurdas con Chico con el fin de intentar acceder al interior del local. Para Gardner, el hecho de que finalmente Groucho y Chico se queden fuera, sin poder acceder a la taberna, simboliza su imposibilidad para acceder al modo de vida dominante en la Norteamérica de los años 30⁵².

5.2.- Del *Ragtime* al *Stride*.

Harpo es el último de los hermanos Marx que aparece en la película. En esta ocasión está presentado desempeñando un trabajo callejero, consistente en atrapar perros vagabundos. Si en las escenas ambientadas en la taberna clandestina estamos encontrando unas referencias a la 'prohibición', no faltan, por otro lado, las alusiones directas a la depresión económica en la que estaba sumida Norteamérica. Así, en un momento dado un mendigo, que parece surgido de la posterior *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), le pide a Harpo una ayuda para tomar un café. En un gesto que le honra, Harpo decide ayudarle y saca de su abrigo una humeante taza de café que le entrega al atónito indigente.

Tras una serie de gags visuales, en los cuales se ve envuelto un agente de policía, Harpo llega a la taberna clandestina, en la que Groucho y Chico siguen esperando que alguien les deje entrar. Si bien la presentación de Harpo había discurrido sin ningún acompañamiento musical, cuando éste llega a la taberna escuchamos de fondo una animada pieza pianística que ambienta musicalmente la escena. En esta ocasión, el componente musical no está asociado a ningún personaje específico, sino que pretende reflejar el ambiente sórdido vinculado a estos locales y al alcohol.

Durante esta nueva secuencia, en el local clandestino, escuchamos hasta tres piezas musicales diferentes, apoyadas ocasionalmente por una orquesta, sin que hayamos podido identificar ninguna de ellas. De la misma forma, tampoco hemos encontrado ninguna referencia a las mismas en las fuentes que hemos consultado, con la única salvedad de un breve comentario realizado por Matthew Coniam.

⁵¹ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 54.

⁵² *Ídem*. Pág. 57.

La primera de estas piezas está muy próxima a lo que podríamos denominar *stride music*, un estilo pianístico surgido a finales de los años 10 en Harlem, caracterizado por una sonoridad casi orquestal. En el *stride*, la mano izquierda mantiene una base rítmica estable, acentuando los tiempos fuertes de cada compás con intervalos de octava o décima en los graves, y completa los tiempos débiles con acordes en el registro medio. Mientras tanto, la mano derecha se mueve de una forma mucho más libre, a lo largo de todo el teclado, improvisando a partir de armonías plenas y utilizando materiales musicales provenientes del *blues*, los *ragtimes*, la música de concierto o las canciones populares⁵³. Además, aunque el estilo virtuosístico del *stride* no era apropiado para todos los pianistas, sí que resultaba muy eficaz para los instrumentos mecánicos como las pianolas.



[Figura 14a] Harpo, bailando para pedir un whisky 'escocés'⁵⁴.

[Figura 14b] Derecha: Portada de *The Highland fling and how to teach it* (1892)⁵⁵.



Esta pieza musical concluye cuando Harpo obtiene un importante premio en una máquina tragaperras. Acto seguido, se dirige hacia la barra y cuando el camarero

⁵³ SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal Música. Madrid, 2001. Pág. 414.

⁵⁴ McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 12.39.

⁵⁵ "The Highland fling and how to teach it, by Prof. Grant." Buffalo, Nueva York, Electric City Press, 1892. En: "An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals". The Library of Congress. URL: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.music.musdi.086/thumb> [Último acceso: 14/03/2013].

le pregunta qué va a tomar, Harpo se marca unos pasos de baile mientras silba una melodía. Para Chico no existe ninguna duda: Harpo quiere tomar un 'whisky' ("scotch" en la versión original de la película). En realidad, Harpo está imitando el famoso paso de baile escocés conocido como *The Highland Fling*, tal y como podemos apreciar en la portada del manual de este baile escrito por el profesor Grant en el año 1892 [Figuras 14a y 14b].

En este sentido, y al igual que sucedía en *Monkey Business*, las caracterizaciones étnicas no dependen directamente de la perfección del disfraz, sino que se basan en elementos musicales muy concretos. En esta ocasión, Harpo consigue hacerse entender bailando una danza típica, suponemos que de origen escocés, y silbando una melodía de la misma procedencia. De esta forma se demuestra, una vez más, lo importante que es el sustrato musical para la identificación y la parodia de los personajes en los escenarios relacionados directamente con el *vaudeville*.

Así mismo, la melodía que Harpo silba para pedir su *whisky* es una vieja canción de origen escocés, titulada, precisamente, *The Highland Fling* [Figura 15].



[Figura 15]. Comienzo de *The Highland Fling* ("Scottish American -- Highland Fling")⁵⁶.

Por otra parte, en lo referente a la planificación de la música en esta secuencia, nos gustaría señalar que la primera pieza que hemos escuchado se detiene justo en el momento preciso para no entorpecer el gag sonoro de Harpo. De otra forma, la superposición musical hubiese impedido escuchar correctamente sus indicaciones musicales.

La segunda obra comienza enseguida, antes incluso de que Harpo llegue a la barra para tomar su whisky. Esta nueva pieza mantiene un estilo musical muy semejante a la anterior, entre el *ragtime* y el *stride*. En cualquier caso, el *tempo* alto con el que está interpretada la pieza desde la supuesta pianola la acerca más a este último que a los más pausados *ragtimes*. Mientras suena esta nueva obra,

⁵⁶ Transcrito a partir de: "Scottish American -- Highland Fling" Abc Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=trillian.mit.edu/~jc/music/book/ryan-cole/Tunes/ScottishAmericanHighlandFling/0000> [Último acceso: 11/07/2013].

Wagstaff intenta contratar a Baravelli creyendo que es uno de los futbolistas profesionales que le ha recomendado su hijo Frank.

Entretanto, Harpo sigue haciendo de las suyas y vacía el monedero automático de un cobrador, pensando que es una máquina tragaperras. Justo en ese momento comienza la última pieza musical de esta escena. Para Matthew Coniam el título de esta última obra es *You're the one I Crave*, pero no hemos conseguido contrastar esta información con otras fuentes, ni tampoco podemos precisar cuál es la canción referida por este autor, cuyo título no parece corresponderse con ninguna obra de la época⁵⁷. Según Coniam, *You're the One I Crave* había sido interpretada por Miriam Hopkins en *24 Hours*, una película producida también por la Paramount, dirigida por Marion Gering, y cuyo estreno había tenido lugar el 10 de octubre de 1931⁵⁸. Hopkins, siempre según Coniam, cantaba esta obra en una secuencia ambientada en un sugerente *nightclub* todavía a salvo del código moral impuesto por Hays a partir de esos años.

En cualquier caso, las tres piezas pianísticas que suenan en la taberna clandestina mantienen un mismo estilo musical que en esa época se asociaba con los prostíbulos y la vida disipada. Si el *swing*, presente en *Monkey Business*, se estaba convirtiendo en una música respetable para la clase media, por otro lado el jazz, y especialmente el *ragtime* o la música *stride*, seguían manteniendo una consideración despectiva en los códigos de significado propios del lenguaje fílmico hollywoodiense. En este sentido, estas piezas musicales asumen una función decorativa que nos informa de la condición moral del local, de una forma similar al resto del decorado en el que discurre esta escena.

Si pensamos en las funciones que desempeñaban este tipo de músicas en las dos primeras películas de los Marx, basadas en sendos musicales, concluiremos que se han producido algunos cambios expresivos sustanciales. Recordemos, por ejemplo, que en *The Cocoanuts* Mary Eaton utilizaba un charlestón, una pieza con connotaciones musicales afroamericanas como también las tiene el *ragtime*, para expresar libremente su sexualidad y liberarse de la opresión social a la que está sometida por ser hija de la acaudalada Mrs. Potter. En este mismo sentido, las interpretaciones pianísticas de Chico se deslizaban sutilmente hacia el *ragtime*

⁵⁷ CONIAM, Matthew: "Horse Feathers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/HORSE%20FEATHERS> [Último acceso: 14/10/2012].

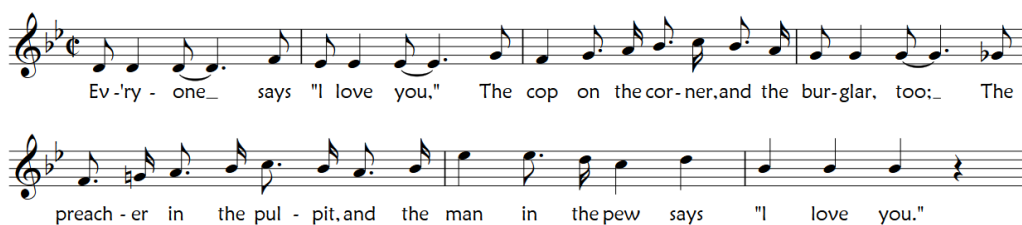
⁵⁸ "24 Hours" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021580/> [Último acceso: 14/10/2012]. En esta fuente no se menciona en ningún momento la canción referida por Coniam.

como un despreocupado medio de diversión sonora e incluso visual. De esta forma, podemos concluir que en la estética proveniente del *vaudeville*, la música *ragtime* y sus derivados no tenían las connotaciones despectivas que asumen en el cine posterior al código Hays. Así, el cine de industria se ha apropiado de un estilo musical, subvirtiendo su significado original y marginando la energía expresiva y sexual que desprendían estos ritmos.

Precisamente, *Horse Feathers* se mueve en una estética donde no sólo los contenidos verbales y narrativos, sino también los musicales, se encuentran reprimidos, desprovistos así de su expresión más vital y desinhibida. Es tal vez por esto que los Marx encauzan su sarcasmo en otra dirección, manteniendo las formas, aparentemente, pero ridiculizando como siempre ciertos comportamientos hipócritas. Y para ello todo el mundo le va a decir a Connie que la quiere, tal y como vamos a comprobar a continuación.

6.- *Zeppo loves Connie*

Tras la escena de la taberna clandestina, Frank Wagstaff (Zeppo) visita a Connie Bailey, la joven *college widow* interpretada por Thelma Todd. Connie se encuentra todavía en la cama y Zeppo entra en la habitación con la bandeja del desayuno que había preparado la criada. De esta forma, se subvierten dos de las normas sociales habituales en la época. En primer lugar, Connie vive en una gran mansión y tiene además un servicio de empleados domésticos, mientras que Zeppo no es más que un estudiante fracasado que no consigue terminar la carrera. Es decir, el hermano menor de los Marx está cortejando a una mujer perteneciente a una clase social superior a la suya, contraviniendo de esta forma los preceptos victorianos. Por otra parte, la bandeja del desayuno sirve como coartada para ocultar el hecho de que Zeppo y Connie compartan por unos instantes la misma cama, burlando así los preceptos morales establecidos por William Hays.



[Figura 15]. Estribillo de *Everyone Says I Love You*⁵⁹.

⁵⁹ Transcrito a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from

Tras un intercambio de impresiones, Zeppo le confiesa que su padre no ve con buenos ojos su relación porque piensa que ella le distrae de sus estudios. Finalmente, Connie le acaba preguntando si acaso está cortejándola, a lo que Zeppo le responde cantando el estribillo de *Everyone says I love you* [Figura 15].

Al igual que las dos primeras películas de los Marx habían presentado una canción de amor, escrita expresamente para la ocasión y que acababa convirtiéndose en el sello musical de la misma, *Horse Feathers* no es una excepción y *Everyone Says I Love You* se nos muestra como una obra romántica, relacionada con el cortejo amoroso. En este sentido, cuando Zeppo interpreta el estribillo de *Everyone Says I Love You* para Connie, el más joven de los hermanos Marx está reproduciendo los clichés habituales de las historias de amor hollywoodienses. Recordemos que Zeppo Marx había interpretado a un apuesto galán en *Monkey Business*, y es así como se presenta en esta escena, realizando también unos gestos muy amorosos. Además, los contenidos musicales de esta canción responden a las convenciones románticas de la época, por lo que no nos queda ninguna duda de cuáles son las verdaderas intenciones del hijo del nuevo rector [Figura 16].



[Figura 16]. Zeppo, vestido como un galán, intenta seducir a Connie cantando⁶⁰.

Sin embargo, si comparamos la letra de esta canción con las de *When My Dreams Come True* y *Why Am I So Romantic?*, pertenecientes a las dos primeras películas de los Marx (*The Cocoanuts* y *Animal Crackers*), resulta notorio que no todo es tan 'romántico' como parece. Mientras que en estas dos obras la letra formaba parte del cortejo y de la ensoñación amorosa, en *Everyone Says I Love*

Horse Feathers." The Marx Brothers.
http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M
 05/10/2012].

URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M
 [Último acceso:

⁶⁰ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 15.46".

You, por el contrario, el texto cantado por Zeppo resulta un tanto desconcertante y enigmático [Figura 17].

Everyone says I love you
The cop on the corner and the burglar too
The preacher in the pulpit and the man in the pew
Says I love you.

Everyone, no matter who
The folks over 80 and the kind of 2,
The captain and the sailor and the rest of the crew,
Says I love you.

There are only 8 little letters
In this phrase, you will find,
But they mean a lot more
Than all the other words combined.

Ev'rywhere the whole world through,
the king of the palace, and the peasant too
The tiger in the jungle and the monk in the zoo says "I
love you"

Todo el mundo dice 'te quiero'
El policía en la esquina y el ladrón también
El predicador en el púlpito y el feligrés en el banco
Dice 'te quiero'.

Todos sin excepción,
El viejo de 80 años y el niño de 2,
El capitán, el marinero y el resto de la tripulación
Dicen 'te quiero'.

Esta frase tiene sólo 8 letras
Como tu bien sabes
Pero significan mucho más
Que todas las demás combinadas

En cualquier lugar del mundo entero
El rey del palacio, y también el campesino,
El tigre en la selva y el mono en el zoo
Dicen 'te quiero'

[Figura 17]. Estribillo cantado por Zeppo de *Everyone Says I Love You*.⁶¹

Como podemos comprobar, la letra de *Everyone Says I Love You* sólo nos informa, a grandes rasgos, de que todo el mundo le dice a Connie "te quiero" pero, sorprendentemente, en ningún momento escuchamos a Zeppo pronunciando esas palabras. De hecho, la relación de personajes descrita en el texto resulta un tanto irónica, si no ridícula, por cuanto iguala a personas tan opuestas entre sí como 'policías' y 'ladrones' o 'predicadores' y 'feligreses'. ¿Cómo se entiende que un predicador desde su púlpito le diga a Connie, la *college widow*, que la quiere? ¿Pueden un tigre en la selva o un mono en el zoo decir 'te quiero'? Por otra parte, ¿qué podemos pensar del contenido 'métrico' de la letra correspondiente al 'puente', que nos informa de que la frase ("I love you") tiene 'ocho letras'?

En este sentido, sólo podemos concluir que la letra de *Everyone Says I Love You* pretende ser una parodia irónica de las canciones románticas propias del cine norteamericano de comienzos de los años 30, incluyendo las que los Marx habían presentado en sus dos primeras películas. De hecho, en esta ocasión la parodia funciona tan bien que sólo somos conscientes de su verdadero potencial cuando escuchamos detenidamente la letra de la canción. Y ello se debe a que la escena mostrada en la habitación de Connie, al igual que los gestos y el vestuario

⁶¹ *Ídem*. Mins. 15.35 a 16.27.

de Zeppo, reúnen los clichés musicales característicos de las escenas románticas habituales.

Pero lo más sorprendente es que una vez que somos conscientes de la ironía implícita en el texto, nos damos cuenta de que Zeppo en ningún momento le ha jurado amor eterno a Connie, como sí que habría hecho un auténtico galán. Además, no sólo ella ni siquiera es su prometida, sino que tampoco siente nada especial por él. Connie tan sólo se hace la interesante, ocultando sus verdaderas intenciones. Definitivamente, Connie Bailey no es una amada abnegada como sí lo eran Polly Potter en *The Cocoanuts* o Arabella Rittenhouse en *Animal Crackers*, o como lo será Maureen O'Sullivan en *A Day at the Races*. Lo único cierto es que, como muy bien refleja la letra, todo el mundo le dice a Connie 'te quiero', constatando de esta forma que no estamos ante una historia de amor 'tradicional', sino ante una pieza que ironiza sobre el romanticismo hollywoodiense, pero también sobre el amor mismo. Y esta ironía no hubiese sido posible sin el componente musical.

6.1.- Una balada musical

Como ya hemos comentado, Bert Kalmar y Harry Ruby habían trabajado previamente para los hermanos Marx escribiendo la partitura de *Animal Crackers* en la cual se incluía la exitosa *Why Am I So Romantic?*. Tras el paréntesis de *Monkey Business*, Kalmar y Ruby volvieron a colaborar con los cuatro hermanos en *Horse Feathers*, componiendo el gran número musical inicial (*Whatever It Is, I'm Against It* y *I Always Get My Man*) además de *Everyone Says I Love You*, la canción que nos ocupa. Aunque *Horse Feathers* no es un musical, cómo si lo era *Animal Crackers*, el estilo utilizado por Kalmar y Ruby se mantiene dentro de las convenciones propias de este género a la vez que muestra una mayor complejidad del lenguaje armónico y una gran estilización formal.

En este sentido, la estructura musical de *Everyone Says I Love You* se inscribe también en lo que Allen Forte denomina la forma de la 'Balada popular norteamericana'⁶², al igual que otras canciones románticas de las anteriores películas de los Marx. Tras una introducción de cuatro compases y otros dos de "vamp", encontramos una estrofa ("verse") construida mediante dos periodos de ocho compases cada uno, organizados a modo de antecedente y consecuente, y distribuidos a su vez en grupos de dos compases [Figura 18].

⁶² FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950.* Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

The image shows a musical score for the song "Everyone Says I Love You" from the film "Horse Feathers" (1932). The score is in G major and 2/4 time. It is divided into two periods, PERIODO 1 and PERIODO 2. Each period consists of an Antecedente (Antecedent) phrase and a Consecuente (Consequent) phrase. The lyrics are: "Why can't we get to- geth - ter like oth - ers do? Why don't I ev - er hear you say "I love you"?" for Period 1, and "You nev - er do things to show it, so how am I to know?__ You can't ex - pect me to know it, un - less you tell me so. ___" for Period 2. The score includes dynamic markings like *mp* and a measure number of 15.

[Figura 18]. Estrofa o *verse* de *Everyone Says I Love You*⁶³.

En esta ocasión, los antecedentes y los consecuentes de cada uno de los dos periodos utilizan el mismo material melódico. Es lo que Forte denomina como periodos del tipo 'análogo' ("*parallel period*"), por oposición a aquellos en los que el consecuente contrasta melódicamente con el antecedente, a los que Forte llama 'contrastantes' ("*contrasting period*"). Así, en *Everyone says I love you*, el contraste musical no se produce en el interior de cada periodo, sino que tiene lugar entre el primer y el segundo periodo [Figura 19].

Según Forte, esta distribución formal en grupos de dos compases contribuye a la "caracterización de la forma en el lenguaje popular, y facilita la interpretación, la percepción y la memorización"⁶⁴. Además, esta primera estrofa permite al intérprete establecer la atmósfera de la canción, preparando la llegada del estribillo o *refrain*. Es decir, al igual que sucedía en la música 'clásica' centroeuropea, la construcción periódica se muestra como un elemento necesario para la comprensión y el seguimiento musical por parte de los espectadores y, por lo tanto, como un medio imprescindible para jugar con las expectativas del público.

⁶³ Transcrito a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

⁶⁴ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

[Figura 19]. Everyone says 'I love you'. Secciones estructurales y plan tonal (I)⁶⁵.

Sección	Introducción		Estrofa	
	Intro.	Vamp	A Periodo 1	B Periodo 2
Subsección				
Fraseo	3 + 1	2	4 + 4 (a + b) + (a + b) Ant. - Cons.	4 + 4 (c + d) + (c' + d') Ant. - Cons.
Armonía	1 Sib Mayor	1	(I - V) - (I - I)	(Pedal (V) - I) (I - V (Sib)) Fa Mayor
Versos	-	-	1 - 2	(3 - 4) - (5 - 6)
Compases	1 - 4	5 - 6	7 - 14	15 - 22

En lo que respecta al estribillo, Forte afirma que, por lo habitual, éste se haya estructurado en tres partes. La primera de ellas consiste en un doble periodo de 16 compases en total (CC), denominado "*chorus 1*". Tras esta primera sección, encontramos una nueva estructura periódica de ocho compases (D) que Forte llama 'puente' ("*bridge*"), y que normalmente está escrito en otra tonalidad. Por último, el estribillo concluye con la repetición de los ocho primeros compases (C), en lo que podemos considerar como *chorus 2*. Precisamente, esta es la estructura exacta que encontramos en el estribillo de *Everyone says I love you*, incluidos los ocho compases de 'puente' escritos en una tonalidad diferente, en este caso, re menor [Figura 20].

De esta forma, podemos concluir que *Everyone says I love you* es lo que Allen Forte define como una 'balada popular'. Además, Forte, afirma que la presencia de la primera estrofa era obligatoria en aquellas baladas originadas en el teatro musical, y que las innovaciones formales se reservaban únicamente para las obras teatrales, mientras que raramente se daban en las baladas escritas para el mercado editorial⁶⁶. En este sentido, podemos llegar a la conclusión de que, si

⁶⁵ Analizado a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

⁶⁶ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-37.

bien en un escenario teatral *Everyone Says I Love You* se habría interpretado completa, en una película se podía prescindir de la primera estrofa, como así sucede, de hecho, en *Horse Feathers*, impidiendo con ello la percepción completa de la forma 'balada'. Y, probablemente, el hecho de utilizar sólo el estribillo tiene una relación directa con los acompañamientos musicales realizados en los cines *nickelodeon* en los cuales, como hemos descrito previamente, sólo se solía interpreta el estribillo de las canciones, un estribillo que era coreado por el público, estableciendo relaciones de significado entre las imágenes y el contenido narrativo o descriptivo de la letra. Sea como fuere, esta obra se inscribe plenamente dentro de la tradición del teatro musical de la cual procedían también Bert Kalmar y Harry Ruby.

[Figura 20]. *Everyone says 'I love you'. Secciones estructurales y plan tonal (II)*⁶⁷.

Sección	Estribillo			
Subsección	C <i>Chorus 1</i>	C <i>Chorus 1</i>	D <i>Bridge</i>	C <i>Chorus 1</i>
Fraseo	(2+2) + 4 (e-f) + f' ant. - con.	(2+2) + 4 (e-f) + f' ant. - cons.	4 + 4 g + g' Ant - cons.	(2+2) + 4 (e-f) + f' ant. - cons.
Armonía	(I - V) - (V - I) SibM	(I - V) - (V - I)	(i - VI) ~ V re menor - SibM	(I - V) - (V - I) SibM
Versos	(7-8) - (9-10)	(11-12) - (13-14)	15 - 16	17 - 20
Compases	23 - 30	31 - 38	39-46	47 - 54

⁶⁷ Analizado a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

6.2.- Kalmar & Ruby vs. Kalmar & Ruby

Si comparamos *Everyone Says I Love You* con *Why Am I So Romantic?*, la canción que Kalmar y Ruby habían escrito para *Animal Crackers*, podemos establecer algunos rasgos musicales con los que definir la evolución musical de estos compositores. En primer lugar, la estructura de *Why Am I So Romantic?* no se corresponde con la forma de 'balada' descrita por Forte, sino que la estrofa inicial está organizada mediante tres periodos de ocho compases, siendo el último contrastante con los dos primeros (AA'B). Además, en lo que respecta al estribillo, éste carece del 'puente' y se presenta a partir de un periodo de ocho compases escrito en mib Mayor (C), seguido de su repetición transportada a lab mayor (C'). Por último, la obra concluye una nueva presentación de estos dos periodos, dando lugar a una estructura parcial del tipo CC'CC'. En este sentido, esta obra está alejada de la precisión formal, con respecto a la estructura de balada, una precisión que sí que podemos encontrar en *Everyone Says I Love You*, y por lo tanto la deberíamos considerar como más innovadora o, al menos, como más libre a nivel formal.

En segundo lugar, en lo que respecta a los contenidos armónicos, *Why Am I So Romantic?* mantenía una armonía funcional con cadencias tonales, según la tradición musical europea. Sin embargo, en *Everyone Says I Love You* encontramos algunos momentos de indefinición tonal y una presencia mucho mayor de acordes con séptimas diatónicas, utilizados con una finalidad colorística y no funcional. Además, la utilización de un buen número de acordes contruidos a modo de paso cromático confiere a esta obra una sonoridad mucho más elaborada a nivel armónico, y más cercana al lenguaje musical norteamericano que a la tradición europea. En este sentido, el cifrado funcional no nos permite reflejar esta gran variedad de recursos armónicos, por lo que nos vemos obligados a utilizar el cifrado americano [Figura 21].

Una prueba más de lo elaborado de la armonía de *Everyone Says I Love You* la encontramos en los gráficos correspondientes a los acordes relativos al ukelele, un instrumento muy popular en la época y cuyas indicaciones acórdicas solían aparecer en la ediciones impresas de la partitura. En algunos casos, el acorde original, implícito en la notación musical, está reemplazado por otro, en el cifrado del ukelele, que resulta más fácil de colocar o más accesible armónicamente. Como ejemplo, podemos citar los dos primeros acordes de paso cromático señalados sobre la partitura anterior: ambos están indicados para el ukelele como re menor y como Mib menor, respectivamente, simplificando de esa forma el contenido acórdico en relación a la armonía existente. Definitivamente, *Everyone Says I Love You* supone la constatación de los avances

armónicos de Harry Ruby, así como una estilización formal, encaminada hacia la estructura de la balada popular norteamericana descrita por Forte.

23

Ev-'ry - one__ says "I love you,"_ The cop on the cor-ner, and the bur-glar, too;__ The

27

preach-er in the pul-pit, and the man in the pew says "I love you."

Si b Mayor

B^b * G⁷ Cm F⁷/C F⁷ B^b D⁷ D⁷/F[#] E^b (Edim)⁷

F B^b/F Gm Gm Cm⁷ F⁷ (Dm/F) B^b $\frac{6}{4}$ B^b C⁷ F⁷

[Figura 21]. Análisis armónico de los ocho primeros compases del estribillo (C). Nótese la gran variedad de acordes, así como el uso de séptimas diatónicas (señaladas con un corchete inferior) y de acordes contruidos a modo de paso cromático (indicados con un asterisco). Además, en los compases 25-26 podemos encontrar una cadencia alejada del tono principal que podemos interpretar como una cadencia rota en sol menor (Tp)⁶⁸.

⁶⁸ Transcrito a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

6.3.- *Harpo loves her*

Tras la interpretación musical de Zeppo ante Connie Bailey, Harpo retoma la parte final del estribillo de *Everyone Says I Love You*, sin solución de continuidad, y silba la melodía de esta canción sentado en la calle, apoyado sobre una farola. Aunque los dos hermanos no comparten el mismo escenario, un barrido visual muy oportuno enlaza las dos secuencias de una forma bastante satisfactoria a nivel musical. En este sentido, estamos ante un buen ejemplo de cómo el cine nos puede ofrecer una multiplicidad de localizaciones simultáneas, imposibles de conseguir sobre un escenario teatral.

Harpo dirige su amorosa interpretación a una supuesta amada que se encuentra fuera de nuestro campo visual, mientras sostiene un ramo de flores entre sus manos. Cuando por fin el plano se abre, no podemos evitar sorprendernos al descubrir que el objeto de su amor no tiene rasgos humanos, sino que se trata de una vulgar yegua a quien, poco después, Harpo ofrece un apasionado beso [Figura 22].



[Figura 22]. Harpo silba para su amada⁶⁹.

La acción y el comportamiento de Harpo no hacen sino reproducir los clichés románticos, también presentes en la escena anterior en la que Zeppo 'cortejaba' a Connie, estableciéndose así un paralelismo entre ambas situaciones. Así, los dos hermanos basan su técnica de seducción o cortejo en la música y en la comida. Mientras que Zeppo untaba la mantequilla sobre las tostadas de Connie, Harpo ofrece ahora a su yegua el ramo de flores como alimento y después le añade sal al salvado tras la negativa del animal a comérselo sin este condimento. Lo asombroso de la escena es que Harpo y la yegua comparten la comida a partes iguales.

⁶⁹ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 16.42" y 16.47", respectivamente.

Por otra parte, si la letra del estribillo cantado por Zeppo ironizaba sobre las románticas canciones de amor, ahora encontramos una nueva muestra de esa ironía en la presentación realizada por Harpo quien, al no poder hablar ni cantar, sustituye el elemento semántico por un contenido visual acorde con esa ironía. De esta forma, Harpo extrae de su contexto habitual a los clichés románticos que hemos comentado, revelando así su artificiosidad y el papel de mero objeto asignado por Hollywood a las abnegadas amadas.

Aunque esta es la primera vez, en una película de los hermanos Marx, en la que alguien le dedica una canción de amor a un animal, lo cierto es que, existe un precedente muy revelador en *Animal Crackers*. Como muy bien apunta Matthew Coniam, en esa película Mrs. Whitehead le formulaba a Harpo una pregunta un tanto premonitoria: "¿Amas a un caballo?"⁷⁰. Es ahora cuando obtenemos una respuesta satisfactoria a esa pregunta, acorde con el título del film. En este sentido, si bien la traducción literal de *Horse Feathers* sería 'plumas de caballo', lo cierto es que esas dos palabras también forman parte de una expresión inglesa que equivale a 'tonterías' o 'bobadas'⁷¹. Sin embargo, aunque en un principio esta última escena de Harpo se podría clasificar como una "bobada", las constantes alusiones irónicas al amor 'romántico' a lo largo de toda la película nos aclararán que el título del film ironiza precisamente sobre las "bobadas" implícitas a cualquier relación amorosa.

Por último, nos gustaría llamar la atención sobre un elemento escenográfico ajeno al planteamiento irónico con el cual se nos muestra esta escena. Mientras que la relación entre Zeppo y Connie se nos había presentado como una escena 'realista' propia del medio filmico hollywoodiense, la declaración de amor de Harpo hacia su yegua se inscribe en el modo de representación teatral propio del *vaudeville* en el cual la verosimilitud sólo era un elemento secundario. En este sentido, aunque la relación amorosa de Harpo no resulta 'verosímil', ello no impide que los espectadores puedan llegar a conmoverse con ella de una forma mucho más 'real' e intensa que con el juego de apariencias puesto en escena por Zeppo y Thelma Todd de una forma mucho más 'verosímil'. Así, Harpo se identifica cada vez más no como un personaje supuestamente proveniente del cine mudo, sino como alguien que se muestra incapaz de traicionar sus emociones, unas emociones pertenecientes a la estética teatral, y de adaptarse a

⁷⁰ "You love a horse?" CONIAM, Mathew: "Horse Feathers. Anoted Guide" en The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/HORSE%20FEATHERS> [Último acceso: 18/10/2012].

⁷¹ "Horsefeathers" Word Reference. Online Languages Dictionaries. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=horse%20feather> [Último acceso: 18/10/2012].

los nuevos medios de representación. Pero Harpo se nos muestra feliz y ni siquiera parece añorar el pasado, porque de alguna forma sigue viviendo en él.

Es tal vez por este motivo que, al final de la escena, Harpo se enfrenta a un policía (un representante de la ley y del orden público 'real'), y acaba ridiculizándolo y encerrándolo, de una forma 'inverosímil' con el resto de perros en su carro. En cualquier caso, la relación amorosa de Harpo con los caballos tendrá una continuación en *Duck Soup*, tal y como veremos en nuestro próximo análisis.

6.4.- *Chico Loves Connie too.*

Una ajetreada clase de anatomía

Seguidamente, la acción se traslada de nuevo a la universidad donde el rector Wagstaff conversa e ironiza con dos profesores en su despacho. Poco después, llegan Harpo y Chico, cargando sendos bloques de hielo en cuyo interior se ocultan visibles botellas de alcohol en lo que es una nueva referencia al contrabando y a la Ley seca. Poco después, los tres hermanos revientan una clase de anatomía, en la que no falta un combate pugilístico, llegando incluso a expulsar al profesor fuera del aula y convirtiendo la clase en un circo.

A continuación, el rector Wagstaff (Groucho) sustituye al viejo profesor y se dispone a retomar la lección de anatomía de una forma muy poco convencional. Su explicación del funcionamiento del cuerpo humano parece más bien una lección de geografía y cuando se refiere al 'corazón' lo hace estableciendo una enigmática alusión musical, que acaba perdiéndose en el doblaje. Según Groucho, el corazón es el "órgano más excepcional" que existe porque "interpretará un solo inmediatamente después de que la película concluya"⁷². En realidad, Wagstaff está comparando al corazón humano con los famosos órganos Wurlitzer que acompañaban las proyecciones de cine mudo en los *Picture Palaces*, los lujosos y gigantescos teatros construidos para proyectar películas. Recordemos que estas salas sustituyeron a los *nickelodeons* en los años 20, antes de la llegada del cine sonoro, tal y como habíamos explicado en los capítulos anteriores [Figura 23].

⁷² "Now, here is a most unusual organ. The organ will play a solo immediately after the feature picture". McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 24.56".



[Figura 23]. Órgano Wurlitzer perteneciente a la colección del Musikinstrumenten-Museum de Berlín⁷³.

Por otra parte, a lo largo de toda la escena, Groucho entabla con Chico sus habituales juegos de palabras, mientras que Harpo aprovecha la coyuntura para establecer sorprendentes juegos visuales. En uno de ellos, Groucho le recrimina a su hermano, de una forma un tanto incomprensible, que haya colocado el póster de una *vedette* sobre un gráfico anatómico. Groucho le asegura, utilizando una expresión muy conocida, que una vela "no puede arder por los dos lados"⁷⁴. Acto seguido, en lo que podríamos considerar como una nueva muestra de la estética 'inverosímil' proveniente del *vaudeville*, Harpo saca de su bolsillo una vela que, incomprensiblemente, está ardiendo por sus dos extremos [Figura 24].

⁷³ Órgano Wurlitzer perteneciente a la colección de instrumentos del Musikinstrumenten-Museum de Berlín. Fotografía tomada por el autor el 21 de julio de 2012.

⁷⁴ "Young man, you can't burn the candle at both ends." McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 25.24".



[Figura 24]. Una vela ardiendo por los dos extremos, una demostración de la estética 'inverosímil'⁷⁵.

Pero no sólo la combustión de esta vela resulta 'inverosímil', sino que también lo es el hecho de que Harpo la haya sacado ardiendo del bolsillo de su abrigo. Por otra parte, para Wayne Koestenbaum esta vela es una clara alusión al amor bisexual, simbolizado en una poesía incluida el poemario *A Few Figs From Thistles*, publicado en 1920 por la escritora Edna St. Vincent Millay, declarada abiertamente bisexual [Figura 25]⁷⁶.

My candle burns at both ends;
It will not last the night;
But ah, my foes, and oh, my friends--
It gives a lovely light!

Mi vela arde por los dos extremos,
no durará la noche;
pero ¡ah! mis enemigos y ¡oh! mis amigos
¡será una hermosa noche!

[Figura 25]. El poema *First Fig*, perteneciente a *A Few Figs From Thistles*⁷⁷.

Pero la destrucción provocada por los Marx no sólo es un fin en sí misma, sino que pretende criticar abiertamente lo anticuado de los métodos de enseñanza universitarios, así como la total falta de imaginación de los profesores, quienes sólo parecen ser respetables por sus barbas y no por sus conocimientos. En este sentido, Martin A. Gardner defiende que, debido al carácter aburrido y obsoleto

⁷⁵ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 25.28".

⁷⁶ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley y Los Ángeles, 2012. Pág. 235.

⁷⁷ GALE, Robert L.: "Edna St. Vincent Millay's Life." *Modern American Poetry*. URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/millay/millay_life.htm [Último acceso: 05/10/2012]. "Edna St. Vincent Millay." *Poets from the Academy of American Poets*. URL: <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/160> [Último acceso: 18/10/2012].

de las clases, los alumnos acababan buscando otras actividades más atractivas fuera del aula⁷⁸. De esta forma, cuando los Marx hacen saltar por los aires el desarrollo normal de la clase lo que están consiguiendo es introducir en el aula esas diversiones que los alumnos buscaban como antídoto al tedio escolar.

Any Ice To Day, Lady?

La siguiente escena, ambientada en la mansión de Connie Bailey, comienza con una llamada telefónica de Frank Wagstaff. El joven hijo del rector le propone a la *college widow* concertar una cita, a lo que ella accede gustosamente. Sin embargo, muy pronto descubrimos que las verdaderas intenciones de Connie son otras. En realidad, la mujer cortejada por Zeppo es una espía que trabaja para Jennings, el representante de la Universidad de Darwin, con el propósito de conseguir toda la información posible sobre las estrategias deportivas del equipo de fútbol de la Universidad de Huxley. Jennings ha apostado una fuerte suma de dinero a favor del equipo de Darwin, la universidad rival, y quiere asegurarse de que todo saldrá según lo previsto.

La habitación en la que se desarrolla la escena conserva una distribución espacial típica de las comedias de enredo y que ya habíamos encontrado en otras secuencias similares en las anteriores películas de los Marx. Con el fin de potenciar el sentido cómico y los equívocos entre los diferentes personajes, la habitación cuenta con dos puertas de acceso independientes que permiten la entrada y salida de los actores sin que en ningún momento lleguen a cruzarse.

Incomprensiblemente, Harpo aparece colgado de una percha cuando Jennings coge su abrigo para marcharse. En ningún momento nos explican cómo ha llegado hasta ahí, contribuyendo con ello a la representación 'fantasiosa' típica del *vaudeville* de los Marx. Nada más marcharse Jennings, Zeppo entra en escena por la otra puerta y, tras intercambiar unas palabras con Connie, se dirige a preparar unas bebidas. Justo en ese instante llega Groucho y, de una forma un tanto airosa, le pide a Connie que deje de verse con su hijo porque éste se ha descentrado de los estudios. Pero el enfado de Groucho poco a poco va desapareciendo, y el astuto rector acaba intentando seducir a Connie hasta que Harpo llama a la puerta, interrumpiendo la escena y Groucho tiene que esconderse muy deprisa. Sorprendentemente, Harpo entra con un bloque de hielo en las manos que acaba tirando por la ventana para marcharse después, cuando Connie lo rechaza. En ese instante Groucho reaparece y retoma la

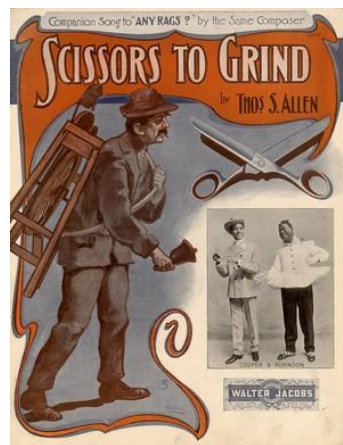
⁷⁸ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 95.

conversación, sentándose encima de ella. Y es así como los descubre Zeppo cuando regresa con las bebidas.

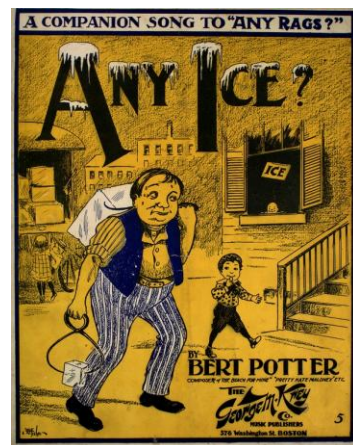
Aunque no podemos demostrar con qué propósito se introducen los bloques de hielo en escena, sí que es posible establecer algunas hipótesis al respecto en las cuales la música y el sustrato cultural popular resultan determinantes para comprender el supuesto significado de esta acción. Si en 1902 Thos. S. Allen había escrito la canción titulada *Any Rags?* (a la que Groucho se refería en la parte inicial de esta película), dos años después se publicaría una canción análoga, compuesta por Bert Potter, titulada *Any Ice?*. La relación entre ambas piezas resulta indiscutible por cuanto esta última indica en el margen superior de su portada que es una 'compañera' de *Any Rags?*. Además, en la portada encontramos a un repartidor de hielo ataviado de una forma muy similar (ambos llevan unos pantalones a rayas muy parecidos) y con la misma postura que presentaba el afroamericano *coon* en la portada de la canción de Thos. S. Allen. Por otra parte, la letra de *Any Ice?* incluye referencias directas a *Any Rags?*, así como a otras de las canciones más conocidas de Allen, titulada *Scissors to Grind*, que ya habíamos comentado anteriormente, cuando nos referíamos a los clichés étnicos [Figuras 26].



[Figura 26a]. Portada de *Any Rags?*, en la edición de 1902⁷⁹.



[Figura 26b]. Portada de *Scissors to Grind*, (1904)⁸⁰.



[Figura 26c]. Portada de *Any Ice?*, (1904)⁸¹.

⁷⁹ Se puede consultar esta edición en: ALLEN, Thos S.: *Any Rags?* George M. Krey Publishers. Boston, 1902. En: Digital Library. Mississippi State University. URL: http://digital.library.msstate.edu/collections/item_viewer.php?CISOROOT=/SheetMusic&CISOPT_R=25134&CISOBOX=1&REC=1 [Último acceso: 30/09/2012].

⁸⁰ ALLEN, Thos S.: "Scissors to Grind." *Historic American Sheet Music, 1850-1920*. Duke University. URL: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field\(NUMBER+@band\(b0426\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field(NUMBER+@band(b0426))) [Último acceso: 30/09/2012].

⁸¹ [Último acceso: 18/10/2012].

Además, la segunda letra de la estrofa de *Any Ice?* hace hincapié en las altas temperaturas existentes en las partes altas de los edificios, que sólo se pueden soportar si se dispone de suficiente hielo [Figura 27].

De esta forma, una primera justificación de los bloques de hielo que traen Harpo y Chico sería la de rebajar la temperatura sexual inherente al encuentro entre Connie y todos sus pretendientes. Así, los Marx conseguirían burlar la censura moral existente mostrando el hielo que enfría el erotismo carnal de Thelma Todd, en lugar de exhibir su ardiente sexualidad de una forma mucho más directa.

If you live in a flat at the top of the house	Si vives en un piso en lo alto de la vivienda
And there's nine or ten flights he must climb	Y nueve o diez pisos deben de ser aclimatados
Then you shout from on high	Entonces debes gritar bien alto
You must have ice or die	Debes tener hielo o morir

[Figura 27]. Segunda letra de la estrofa de *Any Ice?*⁸²

Además, existe al menos otra referencia musical relacionada con el trasiego de los bloques de hielo, mucho más cercana en el tiempo a *Horse Feathers*. Así, en 1926, Pat Ballard publicó la canción *Any Ice Today, Lady?*, una obra considerada como un hit universitario, según podemos leer en la parte superior de su portada [Figura 28].



[Figura 28]. Portada de *Any Ice To Day, Lady?* (1926)⁸³.

⁸² "Any Ice? A Companion Song to Any Rags?" Jschorship URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/4792> [Último acceso: 18/10/2012].

⁸³ "The New College Hit. Any Ice To-day, Lady? (A Collegiate Razz-Berry)." Jschorship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/17805> [Último acceso: 18/10/2012].

Aunque la letra de *Any Ice To Day, Lady?* resulta bastante insustancial, no podemos ignorar el hecho de que en esta portada una airada madre proteja a su joven, y hermosa hija, de un repartidor de hielo vestido con una equipación deportiva y con un cierto aire intelectual universitario. Al parecer, los repartidores de hielo no contaban con demasiada buena fama entre las madres a finales de los años 20.

Las similitudes entre esta canción y el argumento de *Horse Feathers*, pues, resultan evidentes. *Any Ice To Day, Lady?* fue un hit universitario relacionado directamente con el deporte y, en especial, con la afición de los deportistas a flirtear con las jovencitas. De esta forma, los bloques de hielo que los Marx entregan a Connie Bailey no tendrían un sentido en sí mismos, sino que serían una excusa para conseguir llegar hasta ella.

Sin embargo, es posible establecer todavía otra hipótesis, no excluyente con las anteriores, que justifique la presencia de los bloques de hielo. El 28 de septiembre de 1929 Ring Lardner publicó en el semanario *Collier's* un artículo titulado, precisamente, *Any Ice Today Lady?* en el que describía algunas de las actividades que podían realizar los jugadores de fútbol americano durante su descanso estival para no perder la forma física. Por ejemplo, una de estas actividades, llevada a la práctica por John Law, un vecino de Yonkers, consistía en subir calle arriba empujando una carretilla cargada de ladrillos. Pero lo que más nos interesa del artículo de Lardner es la referencia que hace a Red Grange, uno de los mejores jugadores de fútbol americano de todos los tiempos. Según Lardner, los críticos deportivos atribuían el éxito de Grange a que éste había trabajado durante los veranos como repartidor de hielo a domicilio⁸⁴. De hecho, uno de los primeros sobrenombres con los que fue conocido Red Grange era, precisamente, 'El hombre de hielo de Wheaton' (*The Wheaton Iceman*)⁸⁵. Lo más curioso, es que en una de las escenas finales de *Horse Feathers* Groucho aparece con un casco idéntico al que Grange lleva en su cabeza en una fotografía tomada en 1925. Aunque suponemos que era un modelo habitual en la época, Groucho es el único de los cuatro hermanos que lleva este casco, lo cual nos podría llevar a la hipótesis de que existe alguna relación paródica entre el famoso futbolista norteamericano y los ademanes de Groucho [Figura 29].

⁸⁴ LARDNER, Ring: "Any Ice Today Lady?" *Collier's*. 28 de septiembre de 1929. Pág. 18. Versión online disponible: URL: <http://www.unz.org/Pub/Colliers-1929sep28-00018> [Último acceso: 09/10/2012].

⁸⁵ SCHWARTZ, Larry: "Galloping Ghost scared opponents." *Entertainment and Sports Programming Network Classics*. URL: http://espn.go.com/classic/biography/s/Grange_Red.html [Último acceso: 09/10/2012].



[Figura 29a]. Red Grange, '*El hombre de hielo*', en una fotografía tomada el 8 de diciembre de 1925⁸⁶.



[Figura 29b]. Groucho, con un casco en su cabeza idéntico al que lleva Grange⁸⁷.

En cualquier caso, no podemos determinar la validez de estas hipótesis en torno al hielo porque nos ha sido imposible demostrar si los Marx conocían o no las obras musicales reseñadas, o si leyeron alguna vez el artículo de Ring Lardner. Lo único demostrable, como estamos viendo a lo largo de nuestro trabajo, es que los Marx basaban una gran parte de sus espectáculos en la parodia de obras o de acontecimientos contemporáneos a sus representaciones, así como en el sustrato cultural que adquirieron durante los años en los que trabajaron para los circuitos de *vaudeville*. En este sentido, de ser ciertas las referencias que hemos indicado, se demostraría una vez más que los Marx utilizaban las canciones populares no sólo como entretenimiento en sí mismo, sino sobre todo como generadoras de significados. Y este uso no estaba muy alejado de la práctica habitual en los cines *nickelodeon* en los que los músicos también utilizaban las canciones populares seleccionando aquellas que permitían una relación expresiva y semántica entre su letra y la narración visual proyectada en la pantalla.

Una 'lección' musical

Tras el episodio de los bloques de hielo, la película sigue avanzando. El rector Wagstaff discute con su hijo Frank y consigue echarlo fuera de la habitación para quedarse a solas con Connie. En ese momento, Chico-Baravelli entra en escena y se lanza en los brazos de la *college widow* de una forma mucho más directa y

⁸⁶ "Red" Harold Grange, 12/8/25" Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/npc2007015253/> [Último acceso: 09/10/2012].

⁸⁷ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 1.01.33".

eficaz de la que había puesto en práctica Groucho con su palabrería retórica. Aún así, Chico pronuncia unas palabras en italiano, potenciando el cliché étnico propio de su personaje, con las que pretende la rendición incondicional de la joven dama. En este sentido, lo importante no parece ser el significado semántico de las palabras pronunciadas por Baravelli, ni tampoco que éstas formen parte de un laborioso proceso de seducción, sino que más bien Chico pretende que surtan efecto de inmediato, casi a modo de encantamiento. De esa forma, la escena ridiculiza el cortejo amoroso, así como las artimañas de los seductores italianos, así como la facilidad con la que algunas jóvenes se dejan seducir.

Mientras Wagstaff y Baravelli compiten por Connie, Harpo atraviesa la escena con un nuevo trozo de hielo que vuelve a lanzar por la ventana, esta vez sin ofrecérselo a la joven, antes de marcharse. Justo en ese instante Jennings regresa a la habitación, sorprendiendo a Groucho y a Chico abalanzados sobre Connie. Mientras que Groucho intenta escabullirse haciéndose pasar por un fontanero, Chico afronta la comprometida situación inventando una hábil coartada, afirmando que es el profesor de música de la joven y que le está dando una clase de canto. Acto seguido, ambos se dirigen al piano para demostrarlo.

Tras unos breves ejercicios vocales realizados por Connie, Chico nos muestra uno de sus habituales juegos de palabras, intraducibles al castellano, y que esta vez tiene un componente musical. Cuando, en su papel de profesor de música improvisado, afirma que Connie posee una tesitura muy aguda ella le responde que está utilizando su voz de '*falsete*' para cantar: "*I have a falsetto voice*". En ese momento, Chico le responde, de forma inverosímil, que su última alumna tenía una '*dentadura postiza*'. Mientras que en doblaje de la película esta frase sólo es una nueva ocurrencia absurda, en el idioma original se nos muestra como un ingenioso juego de palabras cuando entendemos que Chico ha confundido "*falsete*" con "*false set of*": "*My last pupil, she gotta false set of teeth*"⁸⁸.

Finalmente, Chico cuestiona las dotes musicales de Connie, recomendándole que deje de cantar y se dispone a hacerlo él mismo. En ese momento, el mayor de los hermanos Marx comienza a entonar el estribillo de *Everyone Says I Love You*, acompañándose a sí mismo al piano [Figura 30].

La interpretación de Baravelli-Chico presenta algunas novedades en relación a las películas anteriores de los Marx. La más significativa de todas es que en esta ocasión Chico comienza su número cantando, y su interpretación se dirige en exclusiva a Connie, sentada a su lado en la banqueta del piano. En este sentido,

⁸⁸ *Ídem*. Min. 32.31".

y esta es la peculiaridad más importante, el comienzo del número de Chico se integra plenamente en la narración. Cuando Baravelli canta para la joven *college widow* el estribillo de *Everyone Says I Love You*, no hace sino continuar una estrategia de seducción que había comenzado antes del número musical. De esta forma, la interpretación de Chico ha dejado de ser, al menos en esta ocasión, un número independiente, insertado aleatoriamente en la película, para pasar a integrarse en la narración.



[Figura 30]. Chico canta *Everyone says I love you* para Connie⁸⁹.

Además, esta primera parte del número musical nos permite proponer una segunda lectura del mismo. Así, cuando Chico canta para Connie deja de ser el 'payaso' que realiza malabarismos sobre el teclado para convertirse en un galán cinematográfico que seduce a su amada, dedicándole una romántica canción. Tal vez por esto las imágenes no nos muestran en ningún momento las monótonas evoluciones de sus manos sobre el teclado. Así, Chico está intentando seducir a Connie de la misma forma en la que John Parker, por ejemplo, pretendía los favores de *Arabella Rittenhouse* en *Animal Crackers*. Sin embargo, una lectura detallada de la letra que canta Chico nos lleva a cuestionar sus métodos de seducción [Figura 31].

Difícilmente una mujer podría sentirse amada ante una declaración como la efectuada por Chico, que incluye referencias a animales que pican, o que están atrapados en una trampa mortal, y cuya única connotación amorosa es más bien sexual. Aunque toda la escena está presentada utilizando nuevamente los clichés del amor romántico hollywoodiense, la letra de la canción nos revela que las verdaderas intenciones de los Marx son ridiculizar de nuevo los métodos de seducción utilizados en el cine, así como su componente musical. En este sentido, la referencia a Cristóbal Colón denota un uso fraudulento de la seducción, con

⁸⁹ *Ibidem*. Min. 32.43".

una finalidad material que no es otra si no la de conseguir un barco para cruzar el océano. Además, al igual que había sucedido en el discurso inicial de Groucho cuando éste aludía a Shakespeare y Nathan Hale como si fueran coetáneos, Chico comete un anacronismo similar al relacionar Pocahontas con Cristóbal Colón.

Everyone Says I Love You
The great big mosquito when he stings you
The fly when he gets stuck on the fly paper too
says I Love You

Todo el mundo dice 'te quiero'
El enorme mosquito cuando te pica,
la mosca pegada en el atrapamoscas
también dice 'te quiero'

Every time the cow says 'moo'
She makes the bull-a very happy too
The rooster when he hollers cock-a-doodle-doodle-doo
says I Love You

Cada vez que la vaca dice 'muu'
Hace muy feliz al toro
Y el gallo cuando canta kikirikí
También dice 'te quiero'

Christopher Columbus he write
the Queen of Spain a very nice little note,
He write "I Love You, baby"
and then he gets himself a great big boat
He's a wise guy.

Cristóbal Colón escribió
Una breve nota a la reina de España.
Él escribió "te quiero, nena"
Y consiguió un enorme barco
Era un listillo.

What do you think Columbus do
When he come here in 1492?
He said to Pocahontas "Acki Vachi Vachi Voo,
"That means "You little son of a gun,
I Love You."

¿Qué crees que hizo Colón
Cuando llegó aquí en 1492?
Le dijo a Pocahontas "acki vachi vachi voo"
Que significa 'te quiero, canalla'

[Figura 31]. Estribillo de *Everyone Says I Love You* cantado por Chico-Baravelli⁹⁰.

Pero, lo más irónico de la situación es que Chico es, en realidad, un doble impostor. En primer lugar, se hace pasar por un profesor de canto mientras que, por otra parte, se comporta como un atento galán dispuesto a colmar de favores amorosos a Connie. En este sentido, nos encontramos ante un buen ejemplo de la importancia del contenido musical en el juego constante de transformaciones que los Marx llevan a cabo en sus obras. Al contrario que Zeppo, vestido de una forma impecable cuando cantaba para Connie, Chico conserva su vestuario habitual de inmigrante italiano mientras se hace pasar por un profesor, pero también cuando interpreta para Connie *Everyone Says I Love You*. Es decir, una vez más es la música, y no el aspecto visual, la que otorga credibilidad a los disfraces de los Marx. En este sentido, mientras que el público cinematográfico probablemente habría sido embaucado por los clichés románticos de esta escena, un espectador habituado a los escenarios del *vaudeville*, descubriría enseguida el

⁹⁰ Transcrito a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

doble juego de Chico porque su acompañamiento pianístico presenta un ritmo mucho más libre y *raggy* que la música más elegante sobre la cual Zeppo interpretaba este mismo estribillo. Así, la música no sólo permite la caracterización de Chico, sino que, además, nos revela su actitud impostora y canalla que sólo se acaba revelando a nivel visual al final de la canción, cuando Baravelli agarra por la mejilla a Connie.

Un estribillo 'impostor'

Antes de abordar la segunda pieza musical interpretada por Chico, nos gustaría llamar la atención sobre una importante cuestión que todavía no hemos afrontado, relacionada con la canción escrita por Kalmar y Ruby. Cada vez que uno de los Marx interpreta el estribillo de *Everyone I Love You*, la letra de éste cambia, adaptándose a la idiosincrasia del personaje que lo interpreta, e integrándose narrativamente en la acción. Si la versión de Zeppo era la más romántica y elegante de todas y la de Chico se nos ha mostrado como la más 'canalla', la interpretación de Groucho, al final de la película, nos revelará lo sarcástico de la situación en la que se inscribe.

Por otra parte, estos cambios en la letra el estribillo cuestionan su propia definición formal. Recordemos que un estribillo no sólo precisa ser completado por una estrofa, sino que, además, necesita contar con la misma música y con la misma letra cada vez que aparece para poder ser considerado como tal. De alguna forma, al igual que hacen los Marx, el estribillo adopta diferentes identidades que le permiten sobrevivir en las situaciones más comprometidas, pero que acaban cuestionando su propia individualidad. Así, este estribillo se nos revela como un 'impostor', de la misma forma que Chico finge ser quien no es, potenciando todavía más la ridiculización de las escenas amorosas implícita en *Horse Feathers*.

Conflictos sociales

La actitud de Baravelli pone de manifiesto, tal vez de forma inconsciente, el carácter clasista de la escena. Aunque Connie Bailey aparenta ser una dama de la alta sociedad, sus orígenes son difusos y desconocemos cuáles han sido los métodos con los que ha conseguido esta privilegiada posición. Mientras que los adinerados y respetables personajes interpretados por Margaret Dumont gozaban del prestigio y del reconocimiento social inherente a su clase, Connie parece haber adquirido su condición de una forma no muy diferente a como

pretendía hacerlo Mary Helton, la hija del mafioso con pretensiones sociales de *Monkey Business*. Por otra parte, los personajes interpretados por los Marx pertenecen a lo más bajo del escalafón social, lo cual condiciona su comportamiento. Debido a esta particularidad su presencia en la lujosa mansión de Connie resulta totalmente inadecuada, como también lo son sus pretensiones de cortejar a una mujer de una clase social más elevada. Sin embargo, mientras que Groucho intenta escapar al verse descubierto, Baravelli afronta la situación y pretende ser aceptado en el círculo social de Connie con la argucia de hacerse pasar por un profesor de música.

La estratagema de Chico da resultado porque Jennings escucha atentamente la interpretación de Baravelli, e incluso llega a afirmar, contrariando a Groucho, que le gusta disfrutar de la "buena música", refiriéndose a las piezas que Chico toca al piano. Así, Jennings no se percata de que Baravelli es un impostor, sino que, por el contrario, éste goza de su plena confianza y, por lo tanto, es aceptado socialmente. En este sentido, podemos concluir que toda la escena ridiculiza el esnobismo cultural de las clases adineradas, incapaces de valorar o de comprender las obras artísticas, diferenciándolas de las obras de mala calidad.

Por otra parte, también resulta notoria la ausencia del numeroso público que solía presenciar las actuaciones musicales de Chico en las películas anteriores de los Marx, y ante los cuales desplegaba todo su recital de acrobacias manuales, como un medio de reconocimiento musical. De esta forma, la actitud de galán adoptada por Chico en esta ocasión implicaría que ha sido admitido como artista en los círculos sociales de la clase adinerada, y por ello ya no necesitaría realizar cabriolas musicales para llamar la atención.

Sin embargo, al igual que afirmaba Groucho, Chico no parece estar interesado en formar parte de un club que lo haya admitido como miembro y, en la parte final de su número, se 'delata' recuperando las acrobacias propias de su personaje y volviendo a convertirse en un *clown*, en un inmigrante italiano sin más.

6.5.- *Chico's Speciality. Collegiate*

Tras su interpretación vocal, Chico se dispone a presentar su habitual *speciality* musical. En esta ocasión, la pieza elegida para ser parafraseada es la canción *Collegiate*, una obra escrita por Moe Jaffe (1901-1972) y Nat Bonx en 1925. Jaffe era un inmigrante procedente de una familia judía lituana que en los años 20 trabajó en la Universidad de Pensilvania tocando el piano y liderando los Jaffe's Collegians, una orquesta de baile del campus universitario. *Collegiate*, su obra más conocida, se popularizó a partir del momento en el que Fred Waring la

interpretó con su banda en baile anual denominado *Ivy Ball*⁹¹. El término 'Ivy' hace referencia a la hiedra que cubre los muros de ocho universidades norteamericanas de gran prestigio (Harvard, Yale, Pennsylvania, Princeton, Columbia Brown, Dartmouth y Cornell) que también se encontraban asociadas para una liga deportiva conocida, precisamente, como *Ivy League*⁹².

La grabación fonográfica realizada por Waring popularizó esta obra⁹³, situándola en el tercer puesto del ranking de ventas de toda Norteamérica y fomentando la comercialización de su partitura, de la que se llegaron a vender más de un millón de copias apenas unos años antes de que Chico la utilizara en su *speciality* [Figura 32]⁹⁴.

Por otra parte, la estructura musical de la partitura publicada de *Collegiate* se adapta a la perfección a la forma de balada descrita por Allen Forte. Tras una introducción de cuatro compases seguidos por otros dos de 'vamp', encontramos una estrofa de 16 compases (AB) seguida de un estribillo de 32, organizado a su vez como CC'DC. En esta ocasión, y contrariamente a lo habitual, Chico no sólo interpreta el estribillo, sino que presenta la partitura original en su totalidad, exceptuando los compases previos a la estrofa. En lugar de la introducción escrita por Jaffe y Bonx, las manos de Chico se deslizan durante unos segundos sobre el teclado, sin ninguna finalidad aparente, pero sirviendo como trasfondo sonoro a una breve intervención verbal de Groucho. Cuando éste por fin se vuelve a sentar en el sofá Chico comienza a interpretar *Collegiate* desde la primera estrofa hasta el final del estribillo [Figura 33].

La interpretación de Chico, apoyada, una vez más, por una orquesta extradiegética, se ciñe bastante a la partitura original, ornamentando algunas notas pero sin llegar a improvisar sobre los contenidos melódicos, como sí que había hecho en ocasiones anteriores. Chico realiza la repetición completa del estribillo, indicada sobre la partitura, pero antes de completar los últimos ocho compases, interpola una especie de 'cadencia' solista, sin la orquesta y sin perder

⁹¹ "Moe Jaffe." Golden Map. URL: <http://en.goldenmap.com/Moe%20Jaffe> [Último acceso: 05/10/2012].

⁹² "Ivy." Collins Universal. Diccionario Bilingüe. Harper Collins Publishers, Glasgow, 2005. Pág. 1501.

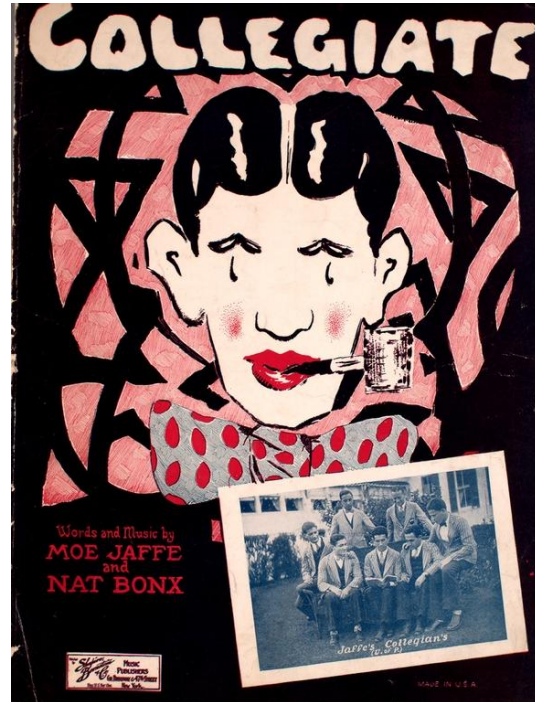
⁹³ Se puede escuchar la grabación del estribillo realizada por Fred Waring and The Pennsilvanyans el 4 de abril de 1925 en: "Fred Waring and the Pennsilvanyans - Collegiate (1925)." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fAOLqVcJtD4> [Último acceso: 05/10/2012].

⁹⁴ La partitura de *Collegiate* está disponible online en: JAFFE, Moe y BONX, Nat: "Collegiate." Shapiro, Bernstein & Co. Nueva York, 1925. Jschorship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/12837> [Último acceso: 07/10/2012].

el pulso rítmico, utilizando como material la misma célula melódica con el que concluirá la pieza.



[Figura 32]. (Dcha): Portada de la partitura original de *Collegiate* (1925) en la que podemos ver a los Jeffers Collegian's⁹⁵.



[Figura 33]. (arriba) Chico, interpretando su *speciality* al lado de Connie Bailey⁹⁶.

Por otra parte, en lo que respecta a su técnica pianística, el mayor de los hermanos Marx realiza en esta secuencia una variante de su famoso toque pistolero. La novedad radica en que en esta ocasión Chico mantiene el pulgar elevado mientras que el dedo índice de su mano derecha se curva de una forma muy flexible para llegar a las teclas. De esta forma, en lugar del ataque rígido y un tanto brusco que había caracterizado este movimiento hasta ahora, encontramos una mayor elegancia y estilización en el ataque [Figuras 33].



[Figuras 33a, 33b y 33c]. Detalle de la variante del toque pistolero de Chico⁹⁷.

⁹⁵ "Collegiate" Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/12837/044.036a.000.webimage.JPG?sequence=7> [Último acceso: 05/10/2012].

⁹⁶ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 34.24".

⁹⁷ *Ídem*. Min. 33.59", 33.59" y 34.02", respectivamente.

Pero lo que más nos interesa de la canción elegida por Chico para su *speciality* es su posible relación expresiva con el argumento de *Horse Feathers*. En primer lugar, resulta evidente que el ambiente universitario está presente tanto en la película como en la canción de Jaffe y Bonx, en cuya portada encontramos, además, una fotografía de los Jeffers Collegian's. De hecho, el mismo título de la canción (*Collegiate*) ya nos sitúa de lleno en los campus universitarios.

C



C'lle-giate, c'lle-giate Yes! we are col - le-giate No - thing in - ter med-jate No ma'am
Al - pha Be - ta Del - ta Gam - ma The - ta Lam - da Chi O - me - ga Phi Gam
Har - vard Prince - ton Yale Cor - nell Vir - gin - ia Dart mouth Penn - syl - va - nia Milk shake

C'




Trou - sers bag - gy And our clothes look rag - gy But we're rough and rea - dy Yea! ____ (Hot Dog)
Lem - me Gim - me One a Haf - fa Dol - lah Wear a Ar - rah Col - lah Low! ____ (Eureka)
s'la - mi P'stra - mi B'lo - ney and Spu - mo - ni Chow - mein mit Spag - het - ti Yea! ____ (Excelsior)

D



Gar - ters are the thing we nev - er wear And we have - n't an - y use for red hot flan - nels
Sig - ma Kap - pa Tap - pa Haf - fa Keg That's the Greek for all the lodg - es we be long to
Bryn Mawr Vas - sar Choc - late Frap - pés Wow These are all the col - le - ges that we be long to

C



Ver - y ver - y sel - dom in a hur - ry Nev - er ev - er wor - ry We're Col - le - giate, Rah! Rah! Rah!
sock - er soak - er Del - ta Hand - a Po - ker Eats at ev - 'ry smo - ker
di - et va - ries Ma - ras - chi - no Cher - ries S. O. S. Ten Ber - ries

[Figura 34]. Estribillo completo de *Collegiate*. Obsérvese el carácter humorístico de la letra, así como la distribución periódica en grupos de ocho compases (4+4)⁹⁸.

Por otra parte, las tres letras del estribillo describen de una forma un tanto irónica aspectos relacionados con la vida universitaria como la ropa, las materias estudiadas (como el alfabeto griego), los nombres de las universidades, o incluso la comida 'internacional' que reciben [Figura 34].

Sin embargo, la coincidencia narrativa más importante entre *Horse Feathers* y *Collegiate* reside en el hecho de que esta última, como muy bien observa Diane Holloway, anima a los hombres a perfeccionar sus técnicas de seducción en lugar

⁹⁸ Transcrito a partir de: JAFFE, Moe y BONX, Nat: "Collegiate." Shapiro, Bernstein & Co. Nueva York, 1925. En: Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/12837> (Último acceso: 07/10/2012).

de aprovechar la universidad para prepararse para el mundo laboral⁹⁹. Según la letra de la estrofa, los estudiantes descritos en la canción dedican su tiempo a buscar a chicas "buenas" o "malas" y no prestan atención al trabajo porque degrada su aspecto físico. En este sentido, la coincidencia argumental con *Horse Feathers* es plena y no puede ser fruto de la casualidad [Figura 35].

Valentino's famous on the movie screens	Valentino es famoso por las películas
Mister Heinz is known	Mister Heinz es conocido
Because of pork and beans	Gracias al cerdo y las alubias
Douglas Fairbanks	Douglas Fairbanks
Picked a Pickford for a wife	Eligió a Pickford como esposa
He should worry if	Estaría preocupado si
The peas roll of his knife	Los guisantes rodasen sobre su cuchillo.
Sheiking, seeking girlies good or bad	"jequeizando", buscando chicas buenas o malas
We don't care for work	No prestamos atención al trabajo
It ruins our complexions	Que estropea nuestro aspecto
We're Collegiate, rah, rah, rah!	Somos colegiales, ira, ra, ra!

[Figura 35]. Letra de la primera estrofa de *Collegiate*¹⁰⁰.

Una vez más, comprobamos como las piezas elegidas por Chico para sus *specialities* guardan una relación muy directa con el contenido narrativo de la película, siguiendo el mismo criterio utilizado en los acompañamientos musicales de las películas mudas proyectadas en los cines *nickelodeon*.

Un cine teatralizado

En cualquier caso, la relación entre *Collegiate* y *Horse Feathers* no se limita al aspecto narrativo que acabamos de describir, sino que también podemos encontrar algunas particularidades expresivas propias de la estética teatral marxiana como son los juegos de palabras. Así, en la letra correspondiente a la estrofa que acabamos de citar, aparecen unas expresiones, intraducibles al castellano, que muy bien podrían haber sido inventadas por Groucho. Por ejemplo: "Douglas Fairbanks picked a Pickford," o "Sheiking, seeking girlies good or bad". Así, el letrista de *Collegiate* relaciona palabras que sólo comparten una similitud visual o fonética, de la misma forma que habitualmente hacen Groucho y Chico en sus enrevesados diálogos. En el primer ejemplo, Jaffe juega con el nombre de la actriz Mary Pickford, la esposa de Douglas Fairbanks, y el verbo "to pick" (escoger), mientras que en el segundo hace referencia, además, a la

⁹⁹ HOLLOWAY, Diane: *American History in Song: Lyrics From 1900 to 1945*. iUniverse. Lincoln, 2001. Pág. 235.

¹⁰⁰ Transcrita a partir de: JAFFE, Moe y BONX, Nat: "Collegiate." Shapiro, Bernstein & Co. Nueva York, 1925. En: Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/12837> [Último acceso: 05/10/2012].

popularidad en la época de las películas protagonizadas por jeques (como las de Rodolfo Valentino, también mencionado en la letra) combinando el sustantivo "sheik" (jeque) con el verbo "to seek" (buscar).

Pero, antes de continuar con nuestro análisis musical nos gustaría llamar la atención sobre un detalle que consideramos muy significativo, relacionado con la puesta en escena. Al igual que sucedía en *Animal Crackers*, Groucho se vuelve a dirigir directamente hacia la cámara para decir unas palabras a los espectadores. Cuando Chico concluye su interpretación de *Everyone Says I Love*, Jennings afirma, como ya hemos comentado, que le gusta disfrutar de la 'buena' música'. En ese momento, Groucho se muestra asombrado por esta consideración y hablando a la cámara invita a los espectadores a que esperen fuera de la sala hasta que termine la actuación musical de Baravelli. Además, aclara que él también haría lo mismo si no fuera porque no puede salir de allí [Figura 36].



[Figura 36]. Groucho se dirige a los espectadores de la sala mientras Chico interpreta la introducción de *Collegiate*¹⁰¹.

Aunque en esta ocasión Groucho no está parodiando ninguna obra teatral, como sí hacía en *Animal Crackers*, lo cierto es que este gesto con el público se considera completamente inapropiado en la representación fílmica. Así, cuando un actor mira directamente a la cámara no sólo denota la presencia de ésta, sino que, además, provoca que los espectadores se sientan observados y, por lo tanto, se subvierte la unidireccionalidad anónima de la contemplación fílmica. Es decir, cuando los espectadores se sienten observados por los actores, como en este caso, la idealización de la representación cinematográfica se rompe debido a que en los códigos expresivos del lenguaje fílmico no se contempla esta posibilidad. Precisamente en este sentido, Dean Wilcox relaciona este proceso

¹⁰¹ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 33.36".

de enajenación de la actitud *voyeurística* de los espectadores con el teatro vanguardista de Bertold Brecht¹⁰².

En cualquier caso, el gesto de dirigirse a los espectadores es muy habitual, en cambio, sobre los escenarios teatrales donde se produce un efecto muy diferente, casi de complicidad entre el actor que lo realiza y el público, por cuánto el intérprete nos hace partícipes de sus inquietudes o emociones personales. En este sentido, y nos remitimos también a nuestras apreciaciones sobre las particularidades de las actuaciones de Harpo, las películas de los Marx conservan algunos rasgos expresivos o estéticos, propios de las representaciones teatrales que protagonizaron en los años previos a su debut cinematográfico. En cierta forma, los Marx no dejan de reivindicar el mundo teatral del cual proceden, en el cual no solo lo 'verosímil' está subordinado a lo 'inverosímil', sino que, además, los espectadores gozan de los guiños cómplices de los actores y sienten su proximidad.

Finalmente, tras concluir su número musical Baravelli y Connie se muestran muy acaramelados lo que provoca la ira de Jennings, quien acaba desenmascarando al falso profesor de canto.

Enfrentamientos deportivos

La siguiente escena discurre en los vestuarios del equipo de fútbol de la Universidad de Huxley. Frank alerta a su padre de que los supuestos jugadores que ha contratado en la taberna clandestina (Chico-Baravelli y Harpo-Pinky) no son profesionales. Preocupado por el fracaso de su plan inicial, Groucho-Wagstaff decide variar su táctica y encarga a Barelli que secuestre a Mchardie y Mullen, los dos jugadores que Groucho pretendía contratar inicialmente y que acabaron acordando un trato con Jennings. De esta forma, McHardie y Mullen no podrían disputar el partido y la Universidad de Huxley contaría con esa pequeña ventaja.

Poco después, Jennings entra en escena e intenta sobornar a Chico ofreciéndole quinientos dólares a cambio de las jugadas de estrategia del equipo de Huxley. Chico acepta, inicialmente, pero lo que entrega a Jennings son las jugadas de Darwin que ha conseguido sobornando, a su vez, a un miembro de la universidad rival, con doscientos dólares. Como vemos, las referencias a las

¹⁰² WILCOX, Dean: "Surrealistic Heroes: The Marx Brothers and the European Avant-Garde." MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Págs. 49-50.

apuestas y a los sobornos son constantes en *Horse Feathers* y revelan un trasfondo turbio, más allá del ambiente deportivo universitario.

7.- Harpo's speciality

Tras la secuencia en los vestuarios de la Universidad de Huxley, la película sigue adelante con la presentación de la *speciality* interpretada por Harpo, basada también en el estribillo de *Everyone Says I Love You*. Mientras que el número musical de Chico había sido introducido en *Horse Feathers* con un sentido narrativo, la *speciality* de Harpo, en cambio, está presentada como un número independiente al desarrollo dramático del film. Aún así, el número está precedido por una breve secuencia en la que Harpo llama la atención de Connie silbando desde la calle, que enmarca de esta forma la interpretación musical.

Así, cuando Connie se asoma a la ventana, Harpo le dedica toda una serie de efusivos gestos amorosos, mostrándole que va a tocar para ella. En este sentido, y al contrario de lo que había sucedido hasta ahora en sus anteriores películas, Harpo, aparentemente, ya no toca para sí mismo, sino que lo hace para Connie, quien le escucha de una forma muy atenta [Figura 37].



[Figura 37]. Harpo le declara su amor a Connie Bailey¹⁰³.

La estructura musical del número de Harpo responde a los rasgos más o menos habituales de sus interpretaciones, aunque en esta ocasión no encontramos ninguna introducción, sino que Harpo comienza a tocar directamente con el estribillo. Así, Harpo interpreta la primera parte del mismo (C - C') con un

¹⁰³ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 38.08".

tempo muy libre y *rubato*, deteniéndose en las notas finales de cada fraseo para realizar sus habituales ornamentaciones.

En cambio, en el tercer periodo (D), el llamado '*punte*' por Allen Forte, es una orquesta extradiegética quien asume el contenido melódico y a la que Harpo acompaña. Sin la primera parte discurría sólo con el sonido del arpa, ahora es un oboe quien realiza el antecedente de la melodía principal (D), acompañado por unos acordes arpegiados en tresillos efectuados por Harpo. Seguidamente, los cuatro últimos compases (consecuente) del '*punte*' están ejecutados por una sección de cuerda, reforzada melódicamente en el arpa. Por último, en la cadencia final de esta sección el pulso rítmico se intensifica hasta las semicorcheas, presentes en el acompañamiento que Harpo realiza con su mano izquierda.

Finalmente, la última parte del estribillo (C) se presenta de forma similar al '*periodo*' anterior pero con un *tempo* mucho más alto. La orquesta asume melódicamente el antecedente, mientras que en los últimos cuatro compases es el arpa quien adquiere el protagonismo melódico. El número musical concluye con una extensa cadencia en la que la orquesta presenta un diseño melódico secundario, con un marcado carácter conclusivo, mientras que seguimos escuchamos los habituales arpegios en el arpa que desembocan en el típico rasgado final a lo largo de todo el registro del arpa, ya sin orquesta.

Las evidentes similitudes formales con las *specialities* de Harpo presentadas en las anteriores películas de los Marx, que hemos estudiado detalladamente, nos llevan a la conclusión de que, hasta ahora, todas sus interpretaciones conservan una cierta unidad formal. En todos los casos, el arpa presenta la melodía principal, que pasa a la orquesta en el '*punte*' sobre los arpegios en el arpa, para concluir con una sección en un *tempo* mucho más alto, una coda y un final rasgado.

Por otra parte, en lo que respecta a la presentación visual del número, no parece existir una planificación musical previa, sino que plano y contraplano se alternan con la única finalidad de ofrecer una cierta variedad visual. En este sentido, el cambio entre el plano general [Figura 38a] y el plano medio [Figura 38b] que se produce al comienzo de su interpretación tiene lugar a mitad del primer periodo musical, de la misma forma que el cambio entre ese plano medio [Figura 38b] y su contraplano [Figura 38c] aparece a mitad del segundo, sin ningún criterio formal musical. En cambio, la vuelta al primer plano medio tiene lugar justo cuando comienza el *punte*, en lo que parece ser la única coincidencia formal existente entre música e imagen. Por último, en la parte final del número, el

plano y el contraplano se alternan sin ningún otro propósito que otorgar un cierto dinamismo a esta animada conclusión [Figuras 38b y 38c].



[Figura 38a]. Plano general. [Figura 38b]. Plano medio. [Figura 38c]. Contraplano¹⁰⁴.

Por último, la interpretación de Harpo nos permite establecer algunas diferencias con la *speciality* de Chico que ya habíamos comentado. En principio, Harpo le está dedicando su número a Connie Bailey, quien le está observando desde su ventana. Sin embargo, mientras que Chico tocaba sonriendo y gesticulando abiertamente hacia Connie, quien estaba sentada a su lado en la banqueta del piano, Harpo está tan concentrado en su interpretación que enseguida nos olvidamos de la presencia de Connie [Figuras 39]. Es decir, aunque la *speciality* de Harpo se intenta justificar a nivel narrativo con la dedicatoria a la *college widow*, en realidad Harpo toca como lo hace siempre, para sí mismo, como si estuviera en una sala completamente vacía. Sólo recordamos la presencia de Connie cuando en el plano final Harpo la saluda y ella le envía un beso con la mano.



[Figura 39a] Chico sonríe a Connie mientras toca para ella¹⁰⁵.



[Figura 39b] Harpo, concentrado en su interpretación, se olvida de Connie Bailey¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ídem*. Min. 38.18", 38.25" y 39.03", respectivamente.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Min. 33.48".

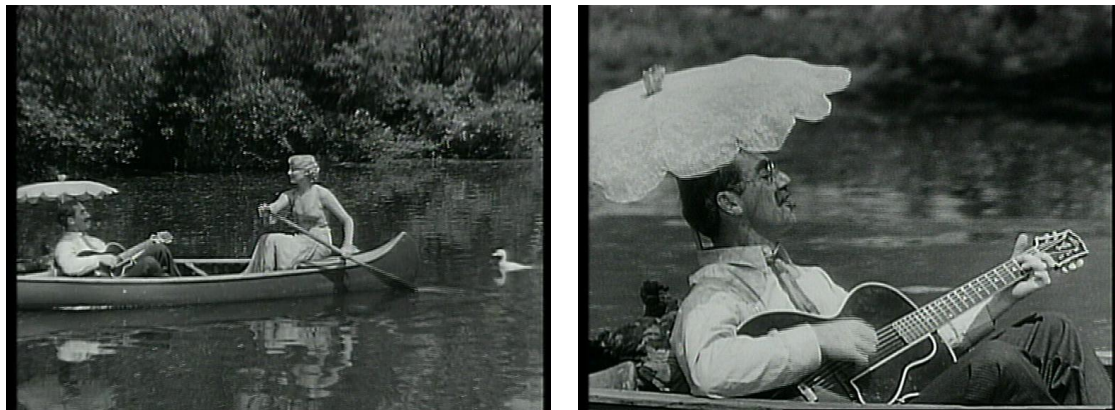
¹⁰⁶ *Ibidem*. Min. 38.25".

Una vez más, Harpo deja de ser un payaso cuando toca y sólo recupera su sonrisa y su jovial gestualidad tras pulsar la última nota en su instrumento. Sin embargo, para Wayne Koestenbaum la interpretación de Harpo tiene otras lecturas. En primer lugar, Koestenbaum considera que la concentración con la que Harpo toca su instrumento responde a la extinción de la conciencia propugnada por Diderot para la representación de las obras pictóricas. Por otro lado, Koestenbaum defiende que la habilidad con la que Harpo toca su instrumento simboliza sus grandes cualidades amoratorias. Pero, finalmente, este autor defiende que la forma distante con la que se Harpo interpreta su número musical es propia del desfasado siglo XIX, a la vez que representa la misma expresión 'congelada' de los bloques de hielo que él y su hermano Chico habían llevado a Connie para terminar lanzándolos por la ventana¹⁰⁷.

En cualquier caso, la interpretación musical de Harpo no parece producir ningún efecto en Connie. Así, tras un fundido a negro, Jennings acaba persuadiéndola para que seduzca a Groucho con el único propósito de conseguir las jugadas de estrategia del equipo de fútbol universitario de Huxley.

8.- *Groucho says everyone loves Connie*

Tras una elipsis temporal, encontramos a Connie dejándose seducir por Groucho en un escenario muy romántico, mientras este último le canta *Everyone Says I Love You*, acompañándose a sí mismo con la guitarra. Ambos se encuentran subidos a una canoa que se desliza suavemente en un apacible estanque rodeado de vegetación [Figura 40].



[Figura 40]. Groucho canta para Connie *Everyone Says I Love You*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley y Los Ángeles, 2012. Págs. 239-241.

¹⁰⁸ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 42.35" y 42.45", respectivamente.

Groucho comienza su interpretación utilizando los ocho primeros compases del estribillo (C) a modo de introducción instrumental, en su particular estilo *hillbilly* que ya había mostrado en su anterior película, *Monkey Business*, cuando acompañaba el baile de Thelma Todd. Tras esta introducción, Groucho canta el estribillo completo de la canción de Kalmar y Ruby (CC'DC), utilizando unos acordes simplificados, en relación a la compleja armonía de la obra, descrita anteriormente.

Además, siguiendo con el planteamiento general de la película, Groucho canta utilizando una nueva letra, diferente a las que han aparecido hasta este momento en las interpretaciones de Zeppo y Chico [Figura 41].

<p>Everyone says I love you But just what they say it for I never knew It's just inviting trouble for the poor sucker who says I love you.</p>	<p>Todo el mundo dice 'te quiero' Pero no sé por qué lo dicen. El pobre bobo se mete en un lío cuando dice 'te quiero'</p>
<p>Take a pair of rabbits who Get stuck each other and begin to woo And pretty soon you'll find a million more rabbits who Say I love you</p>	<p>Si dos conejos se encuentran Y comienzan a retozar Muy pronto encontrarás un millón más de conejos que dicen "te quiero"</p>
<p>When the lion gets felling frisky And begins to roar There's another lion who knows just what he's roaring for</p>	<p>Cuando un león se pone juguetón Y comienza a rugir Siempre hay una leona que entiende lo que quiere decir.</p>
<p>Everything that ever grew The goose and the gander and the gosling too The duck upon the water when he feels that way too says [Quacking]</p>	<p>Todo lo que crece el ganso, la gansa y el ansarino el pato cuando se encuentra en el agua dice (cuac, cuac, cuac)</p>

[Figura 41]. Letra del estribillo de *Everyone Says I Love You* cantado por Groucho¹⁰⁹.

Si a nivel narrativo Connie se nos muestra como una impostora que está utilizando a Groucho para obtener una determinada información deportiva, no parece que Groucho haya sucumbido a sus encantos, sino que siempre mantiene el control de la situación desde una actitud más bien irónica. En este sentido, la letra del estribillo que interpreta está muy lejos de ser una declaración de amor, de la misma forma que tampoco parecían serlo las cantadas por Zeppo o Chico.

Groucho hace una reflexión sobre los inconvenientes implícitos a decir 'te quiero' a alguien, lo cual sólo parece comportar problemas. La comparación con

¹⁰⁹ Transcrito a partir de: KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M [Último acceso: 05/10/2012].

determinados animales incide en la procreación con si esta fuera el verdadero propósito de cualquier relación amorosa. De hecho, Mathew Coniam describe este número como una "agria, cínica e irónica aceptación de los sentimientos" implícitos en el título de la canción, como una "patética reflexión sobre los auténticos sentimientos del hombre"¹¹⁰. Es decir, *Everyone Says I Love You* no es sino una irónica crítica a los mecanismos inconscientes del amor.

La canción concluye con lo que podríamos denominar como un final wow. Según la letra de este estribillo, los gansos y patos que están en el agua también dicen 'te quiero'. Y es precisamente un pato, quien impide a Groucho completar la última frase y, en lugar de ese 'te quiero' pronunciado por el ánade, escuchamos un inesperado 'cuac, cuac, cuac' emitido por el animal protagonista de la última estrofa, a quien Groucho, enfadado, le lanza la guitarra. De esta forma, se incide, todavía en mayor medida, sobre el carácter irónico y humorístico que tiene el cortejo amoroso para Groucho.

Seguidamente, Connie pasa a la acción e intenta arrebatarse a Groucho las jugadas secretas del equipo de fútbol que éste guarda en su bolsillo. Tras un breve forcejeo, ella cae al agua mientras que el pato acaba subido en el bote, junto a Groucho. Esta última secuencia está presentada como si se tratara de una escena amorosa. Así, Connie finge la voz, haciéndose pasar por una ingenua jovencita que quiere acabar en los brazos de Groucho, mientras éste se resiste a sus encantos. Sin embargo, la conversación no versa sobre la temática amorosa, sino que sólo se centra en el papel con las jugadas del partido que Groucho guarda en su chaqueta. Aún así, el forcejeo que mantienen, antes de que ella caiga al agua, podría interpretarse en un sentido erótico si no fuera porque sabemos que Connie busca otra cosa. Es decir, esta escena probablemente habría sido censurada si el contenido humorístico de la misma no escondiese los atrevidos gestos visuales con los que Connie intenta arrebatarse la hoja de papel al rector universitario.

Gerald Mast resume nuestras apreciaciones sobre esta escena, y sobre la película en general, afirmando que si bien el código Hays llevó al cine a una era de *glamour* y de pureza sexual, los hermanos Marx, por su parte, utilizaron los clichés expresivos relacionados con el amor para ironizar sobre esa supuesta pureza¹¹¹. Si esta canción se percibe como una canción amorosa es porque está

¹¹⁰ CONIAM, Mathew: "Horse Feathers: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/HORSE%20FEATHERS> [Último acceso: 23/10/2012].

¹¹¹ MAST, Gerald: *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. University of Chicago Press. Chicago, 1979 (2ª ed.). Pág. 283.

escrita, como ya habíamos comentado, según la estructura y el lenguaje compositivo propio de las canciones románticas utilizadas en el cine de la época. En este sentido, mientras que Groucho utilizaba verbal, e irónicamente, los "clichés poéticos" del amor para seducir a Margaret Dumont en *Animal Crackers*¹¹², en esta ocasión recurre a los clichés musicales románticos, pero no para seducir a Thelma Todd, sino para ironizar sobre las relaciones amorosas y sus presentaciones cinematográficas.

Por otra parte, Gerald Mast defiende que el personaje interpretado por Thelma Todd es "una parodia de la sexualidad rubia en general y de Jean Harlow en particular". Así, según Mast la voz de niña que utiliza Todd para conseguir su propósito en esta escena es una imitación paródica de la voz añorada y quejumbrosa de Jean Harlow en la película *Dinner at Eight*¹¹³. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con este autor por cuanto esta película se estrenó en 1933, seis meses después de que se hubiese presentado *Horse Feathers*, lo cual imposibilita esta relación¹¹⁴. Si admitimos que Thelma Todd está imitando a Jean Harlow, sin duda tuvo que inspirarse en alguna película anterior como *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, 1931) o *Goldie* (1931)¹¹⁵.

8.1.- Parodias

Pero no sólo Jean Harlow es objeto de parodia en esta 'romántica' escena en el lago. De hecho, la ambientación de la interpretación musical de Groucho sobre una canoa resulta un tanto incoherente en relación a los escenarios anteriores en los que discurre la película. Martin A. Gardner justifica esta localización afirmando que se trata de una parodia de una de las escenas finales de la obra *An American Tragedy*, la novela más famosa de Theodore Dreiser que había sido llevada a los escenarios de Broadway en 1925 y cuya versión cinematográfica, dirigida por Josef von Sternberg¹¹⁶, se había estrenado en 1931, un año antes que *Horse Feathers*¹¹⁷.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³ *Ibidem*. Pág. 283-284.

¹¹⁴ "Cena a las ocho. *Dinner at Eight*." 1933. Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023948/> [Último acceso: 09/10/2012].

¹¹⁵ "Jean Harlow" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0001318/> [Último acceso: 09/10/2012].

¹¹⁶ "Una tragedia humana. *An American Tragedy*. 1931" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021607/> [Último acceso: 09/10/2012].

¹¹⁷ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 152-153.

Clyde Griffiths, el protagonista de esta trágica historia, está dispuesto a pagar cualquier precio para conseguir triunfar socialmente. Su ambición es tan extrema que cuando descubre que ha dejado embarazada a Roberta Alden, dificultando de esta forma su ascenso social, la lleva de paseo a un lago y la asesina, lanzándola al agua desde una canoa. A partir esta perspectiva, toda la escena descrita de *Horse Feathers* adquiere un nuevo y sombrío significado [Figura 42].



[Figuras 41a y 41b]. Comparativa entre la escena de la canoa en *Horse Feathers* (izq.) y *An American Tragedy* (dcha.)¹¹⁸.

En primer lugar, la letra del estribillo se nos muestra de una forma fatídica y agorera, asumiendo una relación muy directa con el asesinato perpetrado por Clyde Griffiths: todo el mundo se mete en problemas al decir 'te quiero'. Además, las referencias a la destreza de los conejos para procrear, así como la facilidad de las leonas para satisfacer a los ronroneantes leones, pueden ser vistas como unas alusiones directas al embarazo de Roberta Alden, así como una acusación misógina que pretende exculpar al protagonista de ese embarazo. No es el león quien ha buscado a la hembra, sino que ha sido ésta quien ha acudido presta a los juegos gestuales del macho.

Por otra parte, los diálogos de la escena también adquieren una nueva dimensión, al relacionarlos con *An American Tragedy*. En primer lugar, Groucho hace una muy irónica alusión directa a la obra de Theodore Dreiser cuando afirma "es la primera vez que estoy en una canoa desde que vi '*An American Tragedy*'". Así mismo, Connie intenta tranquilizar a Groucho diciéndole que 'él' no corre ningún peligro sobre la canoa, lo cual no deja de ser una afirmación sarcástica.

¹¹⁸ McLEOD, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 42.35". STERNBERG, Josef von: *An American Tragedy*. Paramount, 1931. Min. 56.16".

Además, en esta escena no faltan las habituales referencias sexuales, construidas a partir de una reinterpretación de los diálogos de la novela original. Así, tal y como observa Gardner, en la novela de Dreiser la persona que alquila la barca a Griffiths y Alden les pregunta si la preferían con el fondo plano o con el fondo curvado, advirtiéndoles que, si bien el fondo curvado permite remar de una forma más fácil también resulta más inestable, mientras que el fondo plano ofrece una mayor seguridad¹¹⁹. En *Horse Feathers*, Groucho afirma sarcásticamente que él hubiese preferido una embarcación con el fondo plano pero que la chica del embarcadero no lo tenía, construyendo de esta forma una referencia muy directa al generoso tamaño de los senos de la chica.

De esta forma, la interpretación de *Everyone Says I Love You* por parte de Groucho no sólo ridiculiza la forma en la cual el amor se presenta en el cine de la época, sino que, a su vez, resulta una cáustica parodia de una escena dramática muy conocida en su momento. Así se demuestra, una vez más, que necesitamos conocer los referentes artísticos o culturales sobre los cuales los Marx establecen sus parodias teatrales o musicales para comprender en su totalidad el significado de cada escena.

9.- Un partido de fútbol norteamericano

Tras la 'romántica' y sombría escena en el lago entre el rector de Huxley y la *college widow*, Harpo y Chico se disponen a secuestrar a dos de los jugadores del equipo de Darwin, siguiendo el plan ideado por Groucho. Con este propósito, ambos se desplazan hasta el apartamento de los deportistas e intentan forzar la puerta de entrada. En ese momento, asistimos a uno de los típicos juegos de palabras entre los dos hermanos, intraducibles al castellano. En primer lugar, Chico le pide a Harpo un 'pico' ("pick") para romper la cerradura pero su hermano saca, sorprendentemente, de su bolsa un 'cerdo' ("pig"). Acto seguido, cuando Chico le pregunta si acaso no sabe lo que es un 'puerco' ("hog"), Harpo asiente y le da un fuerte abrazo ("hug").

Una vez dentro del apartamento, asistimos a un diálogo absurdo entre los dos hermanos Marx y los jugadores que éstos pretendían secuestrar. Finalmente, Chico y Harpo no pueden con la gran fuerza física de ambos deportistas y son ellos los que acaban encerrados en una habitación del piso de arriba. Tras un primer intento de huida, serrando el suelo de madera, los dos jugadores les despojan de sus ropas y los vuelven a encerrar mientras ellos se marchan a jugar

¹¹⁹ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 153.

el partido. De esta forma, los dos hermanos han fracasado en su intento de impedir que los jugadores profesionales disputen el partido con el equipo de Darwin, y son ellos los que permanecen encerrados cuando el encuentro comienza.

Los planos generales del partido de fútbol corresponden a un encuentro real, filmado para la película. Los protagonistas de *Horse Feathers* únicamente aparecen tras estas imágenes, en planos cortos o de conjunto, sin que nos lleguen a mostrar el estadio al completo.

Por otro lado, el partido 'filmico' se está retransmitiendo en directo a través de la radio y es gracias a este medio como Chico y Harpo siguen las particularidades del mismo, atrapados en el apartamento de McHardie y Mullen. Los Marx no son ajenos a la gran importancia que estaba adquiriendo la radio como medio de comunicación de masas. En este sentido, si en *Monkey Business* Groucho fingía una retransmisión radiofónica mientras sus hermanos se peleaban con el gánster Briggs, en *Horse Feathers* encontramos a un locutor 'auténtico' al cual Groucho acabará por arrebatarse el micrófono para introducir una cuña publicitaria. Además, recordemos que apenas dos meses después del estreno de *Horse Feathers*, Chico y Groucho estrenarían su primer serial radiofónico con el título de *Flywheel, Shyster and Flywheel*.

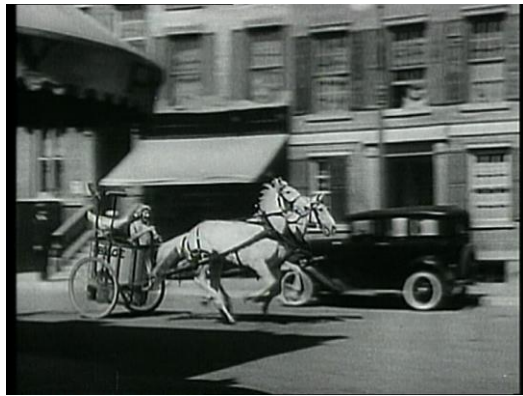
Por otra parte, las retransmisiones radiofónicas suponen un refuerzo del montaje paralelo por cuanto permiten mantener una continuidad temporal, así como enlazar sin dificultad dos escenas separadas espacialmente, como es el caso que nos ocupa. Harpo y Chico intentan escapar porque la radio les informa del mal resultado que está obteniendo la Universidad de Huxley en el encuentro deportivo y quieren hacer algo para evitarlo. Finalmente, consiguen evadirse serrando de nuevo el suelo de madera, cayendo sobre un salón en el que unas selectas damas disputan una partida de cartas, en lo que es una nueva referencia al juego más popular durante los años de depresión.

Con el fin de llegar lo antes posible al estadio, Chico roba una bicicleta, mientras que Harpo se lleva el carro de un barrendero y lo utiliza a modo de "biga", es decir, como si fuera una cuadriga romana de sólo dos caballos. Según Thomas Grochowski¹²⁰, Harpo está parodiando con esta acción la carrera de caballos de

¹²⁰ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition." En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 67.

la película *Ben-Hur*, dirigida en 1925 por Fred Niblo y reestrenada el 1 de diciembre de 1931 en una versión sonorizada [Figura 42]¹²¹.

Sin embargo, cuando Harpo llega al estadio y desciende de su 'biga', lo primero que hace no es jugar al fútbol para ayudar a sus compañeros, sino que, incomprensiblemente desde la narración realista fílmica, se pone a jugar a las cartas con Chico. Esta acción provoca el enfado del rector Wagstaff, quien les recrimina este gesto porque el equipo de Huxley va perdiendo doce a cero y ello significa la deshonra de la universidad.



[Figuras 42a y 42b] Harpo se dirige a toda velocidad al estadio sobre una 'biga romana' y hace su entrada triunfal en el estadio¹²².

En ese instante comienza a sonar, de forma extradiegética, un 'himno' deportivo cuya autoría no hemos podido determinar pero que suponemos está relacionado con la Universidad de Huxley. Esta música se mantiene más o menos constante, de una forma fragmentada, como trasfondo sonoro de algunos momentos del partido. Sin embargo, unos minutos después, una banda de músicos uniformados cruza el estadio, justificando de esta forma la fuente sonora. No obstante, esta filmación no se corresponde con la película que estamos viendo, sino que se incluye en las imágenes grabadas en un partido 'real', para servir de 'decorado' y ambientación visual a *Horse Feathers*. Lo peculiar de esta secuencia, al igual que en otros momentos del partido, es que se utiliza la proyección acelerada para otorgar un mayor dinamismo a esta escena [Figura 43].

¹²¹ "Ben-Hur, A Tale of The Christ" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0016641/releaseinfo> [Último acceso: 24/10/2012]. Se puede visionar esta escena en: " BEN HUR 1925 chariot race sequence 1931 reissue." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f19GFXAYseE&feature=related> [Último acceso: 24/10/2012].

¹²² McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 52.59 y 53.12", respectivamente.



[Figura 43]. Una banda de música desfila a 'toda velocidad' por el estadio interpretado un himno deportivo¹²³.

La utilización de la música durante el partido de fútbol resulta muy poco meticulosa por cuanto no responde a ninguna finalidad dramática, sino que su función parece limitarse a representar, de una forma más o menos realista, el ambiente sonoro de un estadio deportivo. De la misma forma que la música había comenzado a sonar en un momento indeterminado también desaparece, sin ninguna justificación aparente, unos instantes después de que la banda de música desfilara por el estadio. Es más, en la última parte del encuentro, cuando la Universidad de Huxley remonta el partido y se hace con el triunfo, de una forma muy emocionante, no existe ningún tipo de acompañamiento musical.

Por otra parte, Huxley gana el partido gracias a la colaboración de los cuatro hermanos Marx, quienes ponen en práctica diversas estratagemas que vulneran abiertamente las normas más elementales del reglamento deportivo. De hecho, los últimos puntos logrados por Huxley son conseguidos por los Marx atravesando el campo subidos en la 'biga' que Harpo había robado al barrendero. De manera incomprensible e 'inverosímil', la Universidad de Darwin admite la derrota sin mostrar ninguna objeción aparente. Una vez más, son los Marx los que establecen las reglas del juego.

10.- Una boda y un final *wow*

La última escena de *Horse Feathers* nos presenta a Connie Bailey vestida de novia ante un reverendo que está oficiando su boda. Junto a ella, se encuentran Chico, Groucho y Harpo, quienes han dejado atrás a sus personajes arquetípicos y se presentan vestidos de la más rigurosa etiqueta, con frac, sombrero de copa y

¹²³ *Ídem*. Min. 55.45".

bastón, aunque sin que sepamos quién de ellos es el afortunado novio [Figura 44].

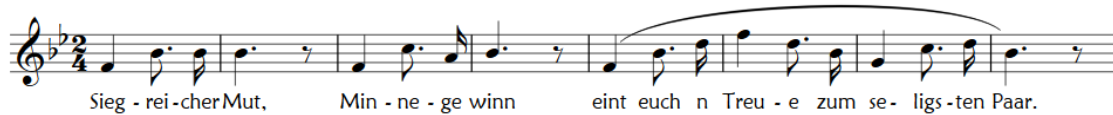
Cuando finalmente Connie da el 'sí, quiero', el sacerdote pregunta al novio si éste la acepta como esposa. En ese instante los tres hermanos asienten al unísono y se abalanzan sobre ella como si estuvieran realizando un placaje futbolístico, teóricamente legitimados por el sacramento religioso. De esta forma, los Marx concluyen la película ironizando una vez más no sólo sobre el amor, sino también sobre los finales felices de las comedias norteamericanas. Así, el *happy end* habitual en el cine de Hollywood se ha transformado de nuevo en un desenlace *wow*: Connie se ha casado, pero con tres hombres a la vez, tras lo cual no existe ninguna continuación posible. Además, en esta escena llama poderosamente la atención la ausencia de Zeppo, el hermano menor que siempre había interpretado el papel de galán en sus películas, y que era, precisamente, quien se solía quedar con la chica.



[Figura 44]. La boda de Connie Bailey¹²⁴.

Por otra parte, en lo referente a la música, esta escena está acompañada por dos de las marchas nupciales más conocidas, interpretadas sobre un órgano litúrgico que confiere una gran solemnidad, y 'verosimilitud', a toda la secuencia. En primer lugar, escuchamos la perteneciente al tercer acto de *Lohengrin*, de Richard Wagner, e inmediatamente después nos presentan la marcha nupcial con la que finaliza *El sueño de una noche de verano*, op. 61, nº 4 de Felix Mendelssohn. En cualquier caso, debido a la escasa duración de la escena, sólo escuchamos un pequeño fragmento de cada una de ellas. La primera en aparecer es la *Marcha nupcial* de *Lohengrin*, de la que sólo escuchamos la parte final del tema musical, es decir, la que se correspondería con la segunda semifrase musical [Figura 45].

¹²⁴ McLeod, Norman (dir.): *Horse Feathers*. Universal, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de caballo*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 1.02.58".



[Figura 45]. Fragmento de la Marcha Nupcial de *Lohengrin* interpretado en la película¹²⁵.

A pesar de esta limitación, parece existir una cierta meticulosidad en el tratamiento musical en relación a la secuencia visual a la que acompaña. Por una parte, la música de Wagner puntúa la escena porque sólo se interrumpe cuando los Marx dan el 'sí, quiero'. En segundo lugar, aunque el texto correspondiente a la música que escuchamos no se canta, sí que guarda una relación muy directa con el sentido irónico con el que los Marx han planificado esta escena en particular, y el resto de la película en general. En cualquier caso, y debido al carácter ceremonial implícito en esta pieza, no podemos considerar que, en este caso, esta correspondencia entre la letra y la narración fuese algo deliberadamente premeditado por los guionistas de la película [Figura 46].

Treulich geführt ziehet dahin,
wo euch der Segen der Liebe bewahr!
Siegreicher Mut, Minnegewinn
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

¡Adelante, confiadamente acercaos
al lugar donde os aguarda
la bendición del amor!
La valentía victoriosa

[Figura 46]. Texto correspondiente a la música de Wagner interpretada en esta escena.¹²⁶

Finalmente, en lo que respecta a la *Marcha nupcial* con la que concluye *El sueño de una noche de verano*, la correspondencia entre la música y la imagen resulta arbitraria por cuanto la música se interrumpe con el final de la película, sin llegar a completar la frase musical. Así, no parece existir ningún otro vínculo narrativo o dramático más allá de la función decorativa que adquiere la música en esta última escena [Figura 47].



[Figura 47]. Fragmento de la Marcha Nupcial de Mendelssohn interpretado en *Horse Feathers*¹²⁷.

¹²⁵ "WAGNER, Richard": Lohengrin, III Acto. En Kareol (traducción al castellano). URL: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/acto3.htm> [Último acceso: 24/10/2012].

¹²⁶ "WAGNER, Richard": Lohengrin, III Acto. En Kareol (traducción al castellano). URL: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/acto3.htm> [Último acceso: 24/10/2012].

11.- Créditos finales

Tras el 'inverosímil' desenlace de la boda, *Horse Feathers* concluye con un rápido fundido a negro que interrumpe la música de Mendelssohn, como ya hemos comentado. Inmediatamente después, los créditos son acompañados musicalmente por la última frase del estribillo de *Everyone Says I Love You*, presentada en el mismo arreglo instrumental que habíamos encontrado en la obertura de la película, tras el cual escuchamos también los últimos compases de con los que concluyen los créditos.

De esta forma, en el final de *Horse Feathers* encontramos una cierta simetría formal con la obertura de la película, en la cual también se incluían sendas alusiones a estos temas musicales, con un carácter dinámico y humorístico. Además, esta conclusión musical conserva la misma ironía que habíamos encontrado a lo largo de toda la película. Así, las últimas notas musicales que escuchamos corresponden al texto cantado por Groucho, cuando exclamaba *I'm Against It*. Definitivamente, los Marx están en contra de todo.

12.- Epílogos

Según Mikael Uhlin, la versión que conocemos hoy de *Horse Feathers* es, en realidad, una copia recortada del film que se estrenó en 1932. Según Uhlin, la película fue censurada con ocasión de su reestreno en 1936, para adaptarse de esta forma al riguroso código Hays. En este sentido, la última proyección completa de la que se tiene noticia, a partir del negativo original, tuvo lugar en el Reino Unido en 1950, aunque esta copia actualmente se considera perdida¹²⁸.

Otras fuentes, confirman las apreciaciones de Uhlin y nos ofrecen algunos detalles sobre cuáles fueron las escenas censuradas o suprimidas. Así, en la página IMDB, defienden que sólo se suprimieron dos minutos del metraje original, correspondientes a algunos diálogos que se desarrollaban principalmente en la secuencia en la que Harpo y Chico entregaban bloques de hielo a Thelma Todd. Igualmente, también se eliminó una escena en la taberna clandestina, en la que

¹²⁷ Transcrito a partir de MENDELSSOHN, *Felix: A Midsummer Night's Dream, incidental music*, Op. 61. En IMSLP. URL: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP86146-PMLP18079-Mendelssohn_Op61_Wedding_March.pdf [Último acceso: 24/10/2012].

¹²⁸ UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". The Marx Brothers. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm> [Último acceso: 24/10/2012].

Harpo jugaba a los bolos con unas botellas de cerveza que derribaba con un pomelo¹²⁹.

Pero lo que más nos interesa de las secuencias censuradas es la parte correspondiente al final de la película. Según Uhlin, el guión original de *Horse Feathers* no concluía con la boda entre Connie y los Marx, sino que lo hacía con una escena radicalmente diferente que incluso llegó a ser filmada. Tras ganar el encuentro los cuatro hermanos Marx juegan una partida de cartas mientras la universidad es devorada por las llamas de un incendio. Los estudiantes de Huxley encendían una hoguera para celebrar su triunfo deportivo sobre Darwin, pero el fuego escapaba a su control y se extendía por toda la universidad. Además, Harpo avivaba las llamas lanzando al fuego los libros de la biblioteca. Por último, Jennings se quedaba atrapado en la tercera planta del edificio y Groucho, en lugar de ayudarlo a ponerse a salvo, renunciaba a salvarlo, regresando con sus hermanos, para entregarle a Zeppo su diploma universitario con el que podría, por fin, dar por concluidos sus estudios. Mientras tanto, Jennings era devorado por las llamas, convirtiéndose en el objeto de la última ironía de Groucho, quien se refería a él utilizando un juego de palabras, de nuevo intraducible: "I'll bet that'll burn Jennings up" ('Apostaría a que Jennings se está quemando')¹³⁰. En este sentido, Groucho juega con el doble significado de "burn up", equivalente tanto a 'quemarse' como a "ponerse furioso".

Afortunadamente, se conserva al menos un fotograma de esta última escena en la que podemos observar la partida de cartas que están jugando los cuatro hermanos, mientras la universidad se desmorona detrás de ellos [Figura 48].

De esta forma, el final de *Horse Feathers*, no solamente representaría un acto de nihilismo voluntario, sino que además conformaría una parodia en relación al desenlace de la novela *The College Widow*, en la que los futbolistas de Huxley celebraban también con fuego la derrota de la universidad rival. Recordemos que, según defiende Mikael Uhlin esta película de los Marx se inspiraba en la obra de George Ade, tal y como hemos comentado al comienzo de este análisis.

¹²⁹ "Did you know? Horse Feathers." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023027/trivia> [Último acceso: 24/10/2012]. Mikael Uhlin, en colaboración con Kay Lhota han realizado un trabajo de reconstrucción de esta y otras secuencias de la película que pueden consultarse en: UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". The Marx Brothers. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm> [Último acceso: 24/10/2012].

¹³⁰ UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". The Marx Brothers. Marxology. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm> [Último acceso: 24/10/2012].



[Figura 48]. Fotograma correspondiente a la escena final de *Horse Feathers* suprimida por la censura en 1936¹³¹.

Así, *Horse Feathers* no sólo es una película que ridiculiza las historias de amor con final feliz hollywoodiense, sino que propone una total destrucción de la institución universitaria como única forma posible de acabar con sus anticuados métodos, orientados hacia la formación laboral y no hacia la experiencia artística.

13.- Un sustrato cultural proveniente del *vaudeville*

Horse Feathers, la cuarta película de los hermanos Marx es, ante todo, un intento de recuperar una forma de hacer comedia, proveniente de los teatros de *vaudeville* y del teatro musical de Broadway, en la que el sentido cómico estaba por encima de lo visual, lo narrativo, lo auditivo o incluso de la verosimilitud. Si *Monkey Business* había supuesto un enfrentamiento entre las connotaciones realistas del lenguaje cinematográfico y la representación 'inverosímil' propia del *vaudeville*, *Horse Feathers* también se inscribe en esta confrontación, apostando decididamente por recuperar algunos de los gags con los que los hermanos Marx triunfaron en el *vaudeville* y en la comedia musical. En este sentido, *Horse Feathers*, al igual que *Animal Crackers*, cuenta con la música de Bert Kalmar y Harry Ruby, dos creadores que se habían formado profesionalmente en los escenarios del *vaudeville* y que en esta ocasión también trabajaron como

¹³¹ Fotograma procedente de: UHLIN, Mikael: "Horse Feathers" Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://marxology.marx-brothers.org/horse.htm> [Último acceso: 24/10/2012].

guionistas. Así, el número musical con el que se abre la película guarda una estrecha similitud con *Hooray for Captain Spaulding*, la obra que Kalmar y Ruby habían escrito para el comienzo de *Animal Crackers*.

En este mismo sentido, las constantes referencias a las canciones populares norteamericanas demuestran, una vez más, la pervivencia de un sustrato cultural creado durante los años del *vaudeville*, en el que la música asumía un papel fundamental. Así, en la mayoría de las ocasiones, resulta determinante conocer estas canciones para poder comprender el verdadero significado de las secuencias en las que se inscriben. Del mismo modo, la presencia cada vez mayor en las canciones escritas para el cine de la estructura musical definida por Forte como 'Balada' contribuirá a una cierta estilización sonora, a la vez que facilitará la percepción y la comprensión del contenido musical por parte de los espectadores.

Por otra parte, la relación existente entre el contenido de la letra de estas canciones y la narración cinematográfica nos recuerda poderosamente a la práctica habitual en los cines *nickelodeon* durante los años diez, en los cuales el acompañamiento musical, construido a partir de canciones populares, se establecía en función de la coincidencia entre el texto del estribillo y el contenido de las imágenes. Pero, al mismo tiempo, la alusión de Groucho al órgano Wurlitzer con el que se acompañaban las películas mudas en los *Picture Palace*, las gigantescas y lujosas salas de los años 20, nos obliga a pensar que esas prácticas pertenecían a un pasado muy lejano, ya en los años en los que se filmó *Horse Feathers*.

Asimismo, el cine norteamericano industrial de los años 30 estaba consiguiendo imponer sus criterios artísticos y morales. El código Hays no sólo obligaba a una recta conducta moral de los protagonistas, sino que también afectaba al contenido musical. En este sentido, si en la primera película de los hermanos Marx, *The Cocoanuts*, se utilizaba una música con ritmos afroamericanos como medio para expresar la liberación sexual y social de una de su protagonistas, ahora es la llamada *stride music*, también con connotaciones afroamericanas, la que se asocia a las tabernas clandestinas, al contrabando y a los ambientes sórdidos. Es decir, mientras que en los teatros de *vaudeville* las músicas derivadas del jazz solían tener una consideración social moderna y desinhibida, en el cine sonoro de los años 30 el jazz no va a poder liberarse de una connotación negativa, opuesta a la tradición de la música culta asociada cada vez más al buen gusto y a la rectitud moral, según el código Hays.

Además, *Horse Feathers* sigue la estela de las películas anteriores de los Marx, ridiculizando los pilares de la sociedad norteamericana de su época. En esta

ocasión, los Marx lanzan sus dardos contra la institución universitaria y contra las románticas historias de amor propias del cine hollywoodiense. De esta forma, si la parodia universitaria se basa en la ridiculización de sus anticuados métodos de enseñanza y en su interés desmedido por el deporte, la ironía sobre las relaciones amorosas cinematográficas está construida a partir de un elemento musical, *Everyone Says I Love You*, que contiene los habituales clichés románticos de la época. Así, los cuatro hermanos cantan o tocan esta canción, dedicándosela a la misma persona, y con ello subvierten el uso que el cine asignaba a las canciones románticas, así como a la relación un tanto ingenua reservada a dos únicos amantes. De esta forma, los Marx utilizan los habituales clichés musicales y narrativos, propios del cine romántico, para ironizar sobre la pureza sexual impuesta por el código Hays, reflejada en la ostentación del *glamour* y en la ocultación de cualquier referencia sexual.

Por otra parte, no faltan las habituales referencias al trasfondo social de la época, incluyendo los conflictos clasistas y étnicos, la ley seca o la depresión económica, así como las parodias construidas en torno a la actualidad artística de esos años, como podemos ver en las alusiones a *An American Tragedy* de Josef von Sternberg o el *Ben-Hur* de Fred Niblo.

Pero, en su intento de parodiar escenas pertenecientes a otras obras, los Marx tal vez llegan demasiado lejos, y bordean el sarcasmo o el mal gusto. Ironizar sobre una escena de *An American Tragedy* en la que el protagonista pretende asesinar a una mujer embarazada con la única finalidad de no comprometer su ascenso social, o incendiar la universidad ignorando a la persona que se está quemando en su interior, no parecen ser los mejores ejemplos para divertirse con ellos.

En cualquier caso, estas parodias tienen el propósito de cuestionar el orden social clasista e injusto, así como lo anticuado de las instituciones norteamericanas. En este sentido, las alusiones a *An American Tragedy* pretenderían llamar la atención de las posibles consecuencias derivadas de combinar el amor banal e idealizado presentado por Hollywood, con la necesidad de ascender socialmente para triunfar, derivada de la fuertemente competitiva sociedad norteamericana. Por otra parte, si la universidad arde en llamas en el final original de *Horse Feathers* es porque no parece existir ninguna otra solución para acabar con la decrepitud de sus anticuados e ineptos profesores.

Así, tal y como hemos defendido a lo largo del presente análisis, *Horse Feathers* es tanto una comedia anárquica (Balio), por cuanto integra elementos provenientes del *vaudeville* en la representación fílmica, como también es una comedia anarquista (Jenkins), en el sentido de que pretende acabar con todo lo establecido. Los hermanos Marx, no sólo sustituyen la linealidad narrativa propia

del cine norteamericano por una representación fragmentada y episódica, sino que, además, celebran el colapso del orden social y la liberación desinhibida de la creatividad y de los impulsos vitales. Así, los Marx no sólo destruyen la universidad, sino que construyen una 'realidad' propia e inverosímil en la cual los juegos de palabras, los dobles sentidos, la comedia visual *slapstick* y sobre todo los contenidos musicales representan esa liberación creativa, así como una forma de canalizar sus propios impulsos vitales. Y es con esa misma energía con la que llevarán a cabo la revolución propuesta en su siguiente película, *Duck Soup*.

IX.- Duck Soup, 1933

1.- Introducción. Un callejón sin salida aparente

Sopa de ganso (Duck Soup), estrenada el 17 de noviembre de 1933, el mismo año en el que Hitler asumió el poder de Alemania, supuso un punto de inflexión en la carrera cinematográfica de los hermanos Marx. Su fracaso comercial en taquilla, así como las opiniones desfavorables de la crítica propiciaron que la Paramount no les renovase el contrato, considerando que la fórmula Marx estaba completamente agotada. Si tras el estreno de *Horse Feathers* los cuatro hermanos habían llegado a ser portada de la revista *Time*, la presentación de su última película no fue más allá de una breve reseña en las páginas interiores de esa misma publicación¹. Así, tanto la Paramount como la prensa habían llegado a la conclusión de que la carrera de los Marx había concluido, tal y como podemos leer en un titular de *Los Angeles Times*: "Todas las señales apuntan a que los hermanos Marx han dejado las películas por ahora"². Este mismo diario les recriminaba su relativa falta de originalidad, aduciendo que "no pueden hacerse los mismos trucos una y otra vez"³.

Las circunstancias familiares tampoco eran demasiado favorables. Frenchie, el padre de los Marx, había muerto a comienzos de año, el 11 de mayo de 1933⁴. Además, al acabar *Duck Soup* Zeppo abandonó definitivamente el cine, hastiado de sus papeles secundarios, y comenzó a trabajar para la agencia de teatro de Frank Orsatti⁵. Ya no habría más películas protagonizadas por los 'cuatro' hermanos Marx. Por otra parte, el negocio de ropa de Gummo en Nueva York acabó hundiéndose como una consecuencia más de la crisis económica de los años 30 y Gummo se trasladó a California, comenzando desde cero una carrera como agente.

A nivel profesional, la radio tampoco parecía funcionar demasiado bien. Unos meses después del estreno de *Duck Soup*, Groucho y Chico comenzaron un nuevo programa radiofónico (*Marx of Time*) que no llegó a alcanzar el nivel de

¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A celebration of the Marx Brothers*. Simon and Schuster. Nueva York, 1973. Págs. 245-246.

² KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2000. Pág. 287.

³ *Ídem*.

⁴ *Ibidem*. Pág. 264.

⁵ *Ibidem*. Pág. 287.

audiencia esperado, siendo clausurado prematuramente tan sólo ocho semanas después su estreno.

Por si fuera poco, el rodaje de *Duck Soup* fue bastante complicado. Además de los constantes enfrentamientos entre los Marx y el director Leo McCarey, quien se mostraba incapaz de apreciar su humor, Harpo no conseguía actuar con naturalidad y, por primera vez en su carrera, tenía serias dificultades para concentrarse⁶. Ante estas circunstancias, Groucho se mostraba muy desanimado en relación al futuro profesional de los Marx⁷, quienes parecían haber llegado a un callejón sin salida, que, por otra parte, había comenzado incluso antes del rodaje de *Duck Soup*.

2.- El conflicto con la Paramount.

Debido a una reestructuración empresarial del organigrama de la Paramount, los Marx temieron no cobrar el dinero que esta productora les adeudaba y entablaron con ella una disputa profesional. Pero, tras el éxito obtenido con *Horse Feathers* en 1932, los Marx, en el momento más álgido de su carrera y muy seguros de sí mismos, decidieron abandonar la Paramount y fundar una productora cinematográfica propia, denominada Marx Bros. Inc.⁸, cuyo primer proyecto iba a consistir en la filmación de su añorada *Of Thee I Sing*. Sin embargo, muy pronto tuvieron que renunciar a su empresa al no poder encontrar una financiación adecuada para filmar este musical de Gershwin, Kaufman y Ryskind. A pesar del buen momento profesional de los Marx y del éxito que esta obra había cosechado en Broadway, obteniendo incluso el Premio Pulitzer, no parecían existir inversores que confiaran en una versión fílmica de *Of Thee I Sing* protagonizada por los Marx.

No es posible valorar esta situación sin tener en cuenta las grandes dificultades que atravesaba la escena norteamericana como consecuencia de la gran depresión económica motivada, a su vez, por el crack bursátil de 1929. Como ya hemos explicado en el capítulo correspondiente a los musicales, en 1931 cerraron sus puertas dos de cada tres teatros de Manhattan, mientras que en la temporada siguiente sólo se presentaron trece nuevas obras (menos de un tercio de las

⁶ *Ibidem.*. Pág. 266.

⁷ *Ibidem.* Pág. 286.

⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 101. Simon Louvish afirma, en un sentido contrario, que los Marx habían firmado un contrato de cinco años con la compañía Katz Gordon Harris Producing Artists que contemplaba la filmación de *Of Thee I Sing*. LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 265.

habituales en temporadas anteriores), fracasando más de una decena de ellas. Pero la escasa asistencia de espectadores no estaba relacionada con la calidad de las obras representadas, sino con el precio de las entradas que se habían convertido en un objeto de lujo, mientras que los artistas abandonaban masivamente Nueva York para probar fortuna en Hollywood⁹.

Aunque el futuro parecía estar en el cine, los Marx no encontraron fortuna fuera de los estudios de la Paramount y se vieron obligados a regresar para cumplir el contrato que habían firmado tres años atrás en un barco, antes de zarpar para Inglaterra. Tras *Monkey Business* (1931) y *Horse Feathers* (1932), *Duck Soup* (1933) daba por finalizado su compromiso con la Paramount y dejaría a los Marx sin proyectos, aparentemente acabados y con un incierto futuro.

Pero tal y como mostraremos a lo largo del presente capítulo, el verdadero conflicto radicaba en la consolidación de unos medios de producción y de una estética cinematográfica marcada por el código moral Hays, en detrimento del sustrato cultural y expresivo proveniente del *vaudeville* que poco a poco se iba extinguiendo. Si los espectadores más adultos se mostraban cansados de ver una y otra vez los mismos gags, los más jóvenes no conocían las referencias a las que aludían los Marx, y por lo tanto, se mostraban incapaces de comprender sus gags. De la misma forma, el sustrato musical popular comenzaba a dejar paso a la música cinematográfica de tradición europea.

3.- El proceso creativo de *Duck Soup*.

Al contrario que en las anteriores películas de los Marx, el proceso de creación de *Duck Soup* está bien documentado y disponemos incluso de dos borradores previos del guión de la película. Según Mitchell, en agosto de 1932 el film se titulaba provisionalmente *Oo La La* e iba a ser dirigido por un maestro de la comedia como Ernst Lubitsch¹⁰. Cuatro meses después, en diciembre de 1932, el proyecto se había abandonado a pesar de contar con un nuevo título: *Cracked Ice*. Sin embargo, en enero de 1933 aparece un nuevo guión en el que se reconocen las principales líneas argumentales de la película, aunque con diferentes nombres para los personajes y las localizaciones.

⁹ WECTER, Dixon: *The Age of the Great Depression 1929-1941*. Macmillan. New York, 1948. Pág. 261. Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 83.

¹⁰ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 101.

Poco después, en marzo de ese mismo año, se le asigna un nuevo título, *Grasshoppers* ('saltamontes') pero no parece tener ningún porvenir debido a que los Marx, en ese momento, habían abandonado la Paramount. Finalmente, tras el fracaso de sus expectativas empresariales, los Marx regresan a California en mayo de 1933, y un mes después, el 22 de junio, se registra un nuevo guión de la película con un final muy diferente al que se proyectaría posteriormente en pantalla. Tras unos últimos ajustes, el 11 de julio se presenta la redacción definitiva y poco después comenzaría el rodaje¹¹.

La Paramount quería seguir explotando la fórmula Marx y para ello contrató a guionistas que ya habían trabajado con los Marx. Entre ellos destacan Kalmar y Ruby, los compositores de la música de *Animal Crackers* que había contado con un guión de George Kaufman y Morrie Ryskind. Pero en esta ocasión, y al igual que sucedía en *Horse Feathers*, Kalmar y Ruby no sólo escribirían la música, sino que serían también los creadores del guión, en colaboración con Nat Perrin, Arthur Sheekman y Grover Jones. Sheekman y Perrin, por su parte, habían creado los guiones radiofónicos de *Flywheel*, *Shyster and Flywheel*, el primer y exitoso programa de Groucho y Chico. Según Michael Barson, quince números de este programa de radio fueron reutilizados en *Duck Soup*¹².

Pero lo más importante es que Kalmar y Ruby, que se habían formado en los circuitos de *vaudeville* e incluso habían trabajado para las revistas musicales de Florenz Ziegfeld¹³, llegaron al cine manteniendo esta estética y sus modos expresivos. Como mostraremos a continuación, el gran número musical con el que comienza *Duck Soup* está escrito (al igual que el número con el que se abría *Horse Feathers*) a imitación de *Captain Spaulding*, una de las piezas musicales de *Animal Crackers* que se acabó convirtiendo en el sello identitario de Groucho. En este sentido, los Marx intentan en *Duck Soup* reconquistar algunos de los elementos más característicos de su estilo cómico, incluyendo los personajes interpretados por Margaret Dumont, a quien recuperan tras su ausencia en *Monkey Business* y *Horse Feathers*. Esta mirada hacia su pasado artístico es la que

¹¹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 101-102.

¹² BARSON, Michael (ed.), *Flywheel, Shyster, and Flywheel: The Marx Brothers' Lost Radio Show*. Pantheon Books, Nueva York, 1988. Citado en: UHLIN, Mikael: "Duck Soup" Marxology. *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/duck.htm> [Última consulta: 11/03/2013]. "Flywheel, Shyster and Flywheel" en: MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Págs. 112-115.

¹³ "Bert Kalmar" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0436095/otherworks> [Última consulta: 11/03/2013].

refleja la crónica *Variety*, cuando afirma que *Duck Soup* mantiene el "estilo típico de los Marx"¹⁴.

Sin embargo, tal y como vamos a mostrar a lo largo de nuestro análisis, *Duck Soup* presenta algunas importantes novedades a nivel cinematográfico. Por primera vez los Marx van a ser dirigidos por un realizador que va a imponer su criterio personal, limitando los movimientos de los Marx sobre el escenario y obligándoles a modificar su estilo cómico. En este sentido, en *Duck Soup* vamos a encontrar un humor más visual y menos inteligente al estilo Hal Roach, una comedia cuyas raíces ya no provienen de ámbito del *vaudeville*, sino de las comedias fílmicas en las que McCarey se había formado como director. Esta confrontación entre la tradición teatral y la industria fílmica propició que los Marx perdieran parte de su espontaneidad y tal vez fue una de las causas del fracaso comercial de la película, tal y como defiende Gehring¹⁵. Así, Glenn Mitchell asegura, citando a la prensa del momento, que *Duck Soup* fue considerada una película "extremadamente ruidosa" y sin la alegría habitual en los Marx¹⁶.

4.- McCarey's style. Hal Roach.

Duck Soup fue dirigida por Leo McCarey, un realizador que había conseguido un gran éxito con *The Kid from Spain*, una película que contaba también con música de Kalmar y Ruby¹⁷. Al contrario que los directores que habían trabajado previamente con los Marx, McCarey no se dedicó a filmar las evoluciones de los cuatro hermanos por el escenario, sino que impuso su criterio fílmico, obligado a los cuatro hermanos a acatar sus decisiones artísticas¹⁸. Según Stefan Kanfer, McCarey buscaba un tipo de humor muy visual que se adaptaba bastante bien al personaje de Harpo pero que obligaba a Groucho a trabajar duramente para conseguirlo¹⁹. Así, Groucho consideraba la forma de trabajar de McCarey como

¹⁴ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2000. Pág. 282.

¹⁵ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 67.

¹⁶ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 103.

¹⁷ *Ídem*. Pág. 102.

¹⁸ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

¹⁹ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2000. Pág. 269.

anticuada, y afirmaba que "esta idea de chasquear los dedos se perdió con los Keystone Kops"²⁰.

Como el propio director reconocía, su experiencia en el cine mudo le influyó decisivamente, y "por lo general prefería a Harpo" antes que a sus hermanos²¹. Leo McCarey atesoraba una amplia experiencia en el mundo cinematográfico y había trabajado con artistas de la talla de Laurel y Hardy, H. W. Fields, Mae West y Harold Lloyd, entre otros. McCarey era uno de los máximos exponentes del la comedia producida por Hal Roach y en todo momento quiso imponer el llamado 'estilo Roach' a la película de los Marx [Figura 1]. Según Adamson, "McCarey tenía la costumbre de controlar cada película que dirigía, con el propósito de que fuera espontánea, elegante y variada"²². En este mismo sentido, Gehring defiende que McCarey no toleraba el humor de los Marx e hizo todo lo posible para imponer su sello personal, basado en el humor visual, limitando las arremetidas verbales propias del humor marxiano²³.



[Figura 1]. Hal Roach (izq) junto a Leo McCarey²⁴.

²⁰ *Ídem*.

²¹ "My experience in silent films influenced me very much, and so usually I preferred Harpo". GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 67

²² "McCarey had a habit of dominating every film he directed, in ways that were spontaneous, graceful, and various". ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 209.

²³ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 67.

²⁴ "Leo McCarey: Hollywood Auteur, Hollywood Renegade". Hollywood Renegades. URL: http://www.cobbles.com/simpp_archive/leo-mccarey.htm [último acceso: 12/03/2013].

Hal Roach (1892-1992) y Mack Sennet (1880-1960) fueron dos de los productores más importantes del cine cómico mudo. De hecho, entre 1912 y 1930 acapararon el setenta por ciento de todos los films cómicos realizados en Hollywood²⁵. Pero Roach no sólo era un productor cinematográfico, sino que fue el creador de un estilo propio que desarrolló a través de figuras clave como Harold Lloyd, Laurel & Hardy o Charlie Chase, entre otros. En este sentido, Taibo defiende que las características de este estilo "eran fácilmente reconocibles por los aficionados"²⁶. Según este autor, las comedias de Roach eran "más densas, menos rápidas y más inteligentes que las de Mack Sennett"²⁷. En el estilo Roach los protagonistas se enfrentan a unos objetos 'malignos' y una serie de villanos mediante unos "duelos silenciosos y calculados", contando con la complicidad de los espectadores²⁸. Por otra parte, los héroes poseen unas "características psicológicas muy definidas", mientras que la tensión dramática no viene dada por la velocidad de la acción, sino por la densidad de los acontecimientos. Por último, las comedias de Roach tratan de inscribir los gags dentro de un cuidado marco argumental que avanza "como una espiral que acelera su ritmo según se van desarrollando"²⁹.

Mientras que en las comedias de Mack Sennett el desenlace llega de forma sorprendente y sin una clara justificación argumental, el estilo Roach se caracteriza por una acumulación de despropósitos que se suceden de una forma cada vez más rápida y que desemboca "de una forma justificada e irremediable, en una catástrofe final"³⁰. Taibo menciona como ejemplo el cortometraje, protagonizado por Laurel y Hardy, *Big Business*³¹: una discusión por la compra de un árbol de navidad termina con la destrucción de una vivienda³². Además, en el estilo Roach, los objetos no se utilizan sólo una vez, sino que se reutilizan varias veces, extrayendo todo su partido cómico en varias escenas de la película.

En este sentido, Kanfer defiende que *Duck Soup* significó el final del estilo con el que los Marx habían cimentado su carrera debido a la imposición de una nueva

²⁵ TAIBO, Paco Ignacio: *Enciclopedia del cine cómico. Tomo II*. Pág. 270. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Filmoteca de la Unam. Universidad Autónoma de México. México, 2005. Pág. 271.

²⁶ *Ídem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. Pág. 275.

³¹ "Big Business" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0019688/?ref=fn_al_tt_2 [última consulta: 12703/2013].

³² TAIBO, Paco Ignacio: *Enciclopedia del cine cómico. Tomo II*. Pág. 270. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Filmoteca de la Unam. Universidad Autónoma de México. México, 2005. Pág. 275.

estética, marcadamente cinematográfica³³. Así, a lo largo de nuestro análisis de esta película pretendemos demostrar cómo McCarey consiguió imponer sus criterios artísticos incorporando nuevas rutinas en los gags cómicos de los Marx, pero también modificando el desarrollo de los números musicales, en relación a las películas anteriores, o suprimiendo determinadas escenas. Mitchell defiende, citando al crítico Joe Bigelow, de la revista *Variety*, que *Duck Soup* podía ser comprendida por un chico de seis años y que el personaje de Groucho había incrementado su humor 'físico' (visual) en detrimento de sus intervenciones verbales³⁴.

Por otra parte, McCarey relegó a la nada el protagonismo de Zeppo al eliminar su romance con Vera Marcal³⁵. De la misma forma, en la concepción cinematográfica de McCarey las *specialities* de Harpo y de Chico no tenían cabida y, por primera vez, estarán ausentes en una película Marx. De esta forma, no podríamos analizar *Duck Soup* sin tener en cuenta estas consideraciones que modifican sustancialmente la puesta en escena y la relevancia de los contenidos musicales. De hecho, según Simon Louvish, McCarey no supo captar el estilo de los Marx, cosa que él mismo reconoció posteriormente al afirmar "no era un film ideal para mí"³⁶.

5.- Una 'sopa de ganso'

Aunque no parece existir ninguna explicación convincente sobre cuál fue el motivo por el cual se eligió el título de la nueva película de los Marx, sí que existen varias hipótesis al respecto. Groucho justifica el título del film aduciendo, de forma irónica, que para hacer una 'sopa de ganso' hay que coger "dos pavos, una ganso, cuatro repollos, pero no un pato, y mezclarlos bien. Después de probarla, te zambullirás en la sopa para el resto de tu vida"³⁷.

Pero una explicación más plausible es la que hace referencia a que "*duck soup*" era una expresión coloquial, habitual en la Norteamérica de los años 30, que se

³³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2000. Pág. 266.

³⁴ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 103.

³⁵ BERGAN, Ronald: *The Life and Times of the Marx Brothers*. Greenwood. Londres, 1992. Pág. 72.

³⁶ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 247.

³⁷ "Take two turkeys, one goose, four cabbages, but no duck, and mix them together. After one taste, you'll duck soup for the rest of your life.". (IMDB y Coniam). Groucho juega con el doble sentido de "duck": 'pato' pero también como verbo 'zambullirse'.

asignaba a aquellas tareas que resultaban muy fáciles de hacer. Algo así como "es pan comido"³⁸. En este sentido, esta expresión estaría motivada por la aparente facilidad con la que los protagonistas de la película pretenden resolver el conflicto bélico en el que se ven abocados de una forma muy banal. Por otra parte, en 1927 la factoría Hal Roach produjo, así mismo, una película también titulada *Duck Soup*, protagonizada por Laurel y Hardy, y que a pesar de compartir el título no parece guardar ninguna relación argumental con la película de los Marx dirigida por McCarey³⁹.

En cualquier caso, este nuevo trabajo de los Marx conserva en su título una constante en todas las películas que los Marx filmaron para la Paramount, la presencia de un animal, asociado a un juego de palabras o expresión coloquial: *Monkey Business*, *Horse Feathers* y ahora *Duck Soup*.

6.- El contexto de *Duck Soup*

6.1.- Sinopsis

La acción de *Duck Soup* transcurre en Freedonia, un país imaginario cuyo gobierno se muestra incapaz de hacer frente a una crisis económica y solicita ayuda a Mrs. Teasdale, una rica heredera interpretada por Margaret Dumont. Mrs. Teasdale está dispuesta a invertir en el país la mitad de la fortuna que le legó su difunto marido pero a condición de que nombren como jefe de estado a Rufus T. Firefly, el personaje encarnado por Groucho Marx. De esta forma, Firefly se hace con el control de país y comienza a gobernarlo de una forma despótica, caprichosa y gratuita.

Pero la rica heredera no sólo ha atraído la atención de Freedonia. El embajador del país vecino Sylvania, Trentino (Louis Calhern) pretende pedir la mano de Mrs. Teasdale para conseguir de esa forma solucionar los problemas de su estado. Para ello ha contratado a Vera Marcal, una atractiva joven interpretada por Raquel Torres, con el propósito de que se infiltre en Freedonia y le mantenga informado de los acontecimientos.

³⁸ "In the 1930s, "duck soup" was a common American slang phrase referring to an easy-to-do task; an equivalent expression today would be "piece of cake." "FAQ for Duck Soup" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023969/faq#.2.1.3> [Último acceso: 13/03/2013]. "Duck Soup" Learner's Dictionary. Merriam-Webster. URL: <http://www.learnersdictionary.com/search/duck%20soup> [Último acceso: 13/03/2013].

³⁹ "Duck Soup" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.es/title/tt0017836/?ref_=fn_al_tt_2 [Último acceso: 13/03/2013].

Sin embargo, Firefly considera a Trentino un adversario y ambos se enzarzan en una discusión inútil que culmina con una declaración de guerra entre los dos estados. A pesar de que Mrs. Teasdale intenta por todos los medios que los dos gobernantes reconsideren la situación, Trentino conspira en la sombra para obtener ventaja en el campo de batalla. Para ello contrata a dos espías con la intención de que roben los planos bélicos que Mrs. Teasdale guarda en su mansión. Pero estos espías no son otros que Harpo y Chico, interpretando los papeles de Pinky y Chicolini, respectivamente, cuya absoluta incompetencia da lugar a las habituales situaciones disparatadas.

A pesar de todo, Trentino se mostrará dispuesto a evitar la guerra y realizará un último intento de reconciliación. Pero Groucho fingirá una nueva afrenta y el conflicto resulta inevitable. En ese momento todo el pueblo de Freedonia celebrará que se va a la guerra con un gran número musical, no exento de un ferviente patriotismo. Finalmente, la guerra estalla y tras una serie de escaramuzas Trentino es capturado por Freedonia, forzando así la rendición incondicional de Sylvana.

6.2.- Influencias

El desarrollo de *Duck Soup* adolece de evidentes carencias narrativas, tanto en la construcción de los personajes como en la justificación dramática de las situaciones o en la resolución de los conflictos planteados. Aunque la película presenta una cierta linealidad narrativa, resulta evidente que está construida a partir de la unión de números cómicos, hasta cierto punto, independientes entre sí.

En este sentido, es posible reconocer determinadas influencias en relación al panorama artístico de los años previos a la filmación de *Duck Soup*. Como ya hemos demostrado en los análisis de las primeras películas de los Marx, éstos no eran ajenos a los acontecimientos sociales o artísticos relevantes propios de su tiempo e incluían referencias muy precisas a ellos.

Aunque no es el propósito de nuestro trabajo profundizar sobre esas influencias, nos permitimos comentar algunas de ellas que tienen una influencia directa en el tema que nos ocupa. En primer lugar, el comienzo de *Duck Soup* parece inspirado directamente en *Die Lustige Witwe (La viuda alegre)*, la opereta de Franz Léhar que los Marx ya habían parodiado en *Monkey Business*. En esta obra, Hanna Glawari ha heredado cincuenta millones de su difunto marido y el Barón Mirko Zeta hace todo lo posible para que la viuda no se case con un extranjero porque, de ese modo, su fortuna saldría del empobrecido país de

Pontevedre (un país imaginario, al igual que Freedonia), arruinándolo definitivamente. Curiosamente, la fortuna de Mrs. Teasdale en *Duck Soup* asciende a una cantidad similar, cuarenta millones, y el extranjero no es otro que el embajador Trentino, dispuesto a casarse con la viuda y adueñarse por lo tanto de su fortuna, pero también del control de Freedonia. En cualquier caso, *Die Lustige Witwe* era una opereta muy apreciada por el público norteamericano, como hemos comentado previamente.

Por otra parte, la costumbre de situar las historias en un país imaginario se había puesto de moda, según Stefan Kanfer, a partir de *El prisionero de Zenda*, ambientada en Ruritania. De la misma forma, estos países ficticios, al igual que los dictadores, también eran frecuentes en las tiras cómicas, como la titulada *Popeye en Nazilia*, un título con evidentes connotaciones germánicas.

Pero la relación más directa de *Duck Soup* con la escena teatral norteamericana radica en los llamados musicales patrióticos. Tal y como ya habíamos estudiado, si durante los años de la Primera Guerra Mundial se habían estrenado un gran número de musicales con un alto contenido patriótico, en la segunda mitad de los años 20 el interés argumental se desplazó hacia unas temáticas más relacionadas con los problemas sociales de la época: la prohibición, el contrabando o la especulación urbanística en Florida (temas tratados por los Marx en sus películas anteriores pero que ya no encontramos en *Duck Soup*). Sin embargo, el sentido patriótico volvería a ser un tema candente a partir de los años 30.

La crisis económica provocada tras el crack bursátil de 1929, había sumido al país en un desánimo generalizado que revertió negativamente sobre el sentimiento patriótico. Los veteranos de la Primera Guerra Mundial, olvidados por las instituciones, realizaron una marcha de protesta hasta Washington para exigir una compensación que les permitiese afrontar los duros años de la crisis⁴⁰. Pero, la marcha fue disuelta violentamente por el ejército, provocando el estupor en la población norteamericana y el desmoronamiento de los ideales patrióticos. Como ya habíamos explicado previamente, La canción *Brother Can You Spare a Dime*, escrita por Harburg y Gorney aludiendo explícitamente a esta protesta de los veteranos, se convirtió en el himno de los desempleados norteamericanos.

Es en este contexto en el cual surgieron las obras antimilitaristas de Kaufman. Así, a comienzos de 1930 Kaufman estrenó *Strike up the Band*, una sátira sobre la guerra, la política internacional y los grandes negocios. En la versión original de

⁴⁰ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 99.

esta obra, fechada en 1927, un empresario norteamericano que fabrica quesos quiere declarar la guerra a Suiza porque este país centroeuropeo no admite pagar una tasa aduanera para exportar sus quesos a Norteamérica. Lo absurdo de la situación es que la guerra se desencadena por un motivo intrascendente. En este sentido, la similitud con el conflicto bélico de *Duck Soup* resulta muy evidente⁴¹.

Como ya habíamos referido, *Strike up the Band* puede ser considerado como el precursor de los musicales satíricos de los años 30, cuya obra más representativa sería *Of Thee I Sing*, una obra muy apreciada por los Marx con libreto de Kaufman y Ryskind y música de Gershwin que había sido estrenada el 26 de diciembre de 1931. Precisamente, Jones defiende que la forma en la que *Of Thee I Sing* ridiculiza el funcionamiento de la democracia norteamericana, recuerda poderosamente a las divertidas y absurdas comedias de los Marx⁴². Louvish parece compartir también esta opinión y afirma que el sentido satírico y antimilitarista de las obras de Kaufman, y de *Of Thee I Sing*, influyó en *Duck Soup*. Lamentablemente, Louvish no concreta cuáles son las escenas o los momentos de la película en los cuales él advierte estas similitudes.

Otra posible influencia del guión que estaba surgiendo era más noble. "Oh thee I Sing", la obra satírica de Kaufman y Ryskind (...). También incluía elementos que tienen un eco cuando se comparan con *Sopa de ganso*. (...) "*Of Thee I Sing*" estaba reconcomiendo las mentes de los hermanos Marx en aquella época, tal y como sugieren los constantes rumores y pronunciamientos de su intención de filmarla, y que no llegaron a nada⁴³.

El interés de los hermanos Marx por *Of Thee I Sing* era tal que en los primeros meses de 1933, cuando acababan de romper con la Paramount, Kaufman y Ryskind ya estaban trabajando en la adaptación a la gran pantalla de su obra, según relata la hija de Chico en sus memorias⁴⁴. Incluso, unos años más tarde, los Marx intentarían una vez más retomar el proyecto, en esa ocasión con la RKO⁴⁵.

Por otra parte, Gehring defiende que *Duck Soup* mantiene ciertas similitudes con la película *Million Dollar Legs*, dirigida también por Leo McCarey y

⁴¹ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 154.

⁴² "And yet, while some of the one-liners are topically pointed, most of the actual story is less a satire on current American politics than a silly spoof of the workings of American democracy in general –often in the manner of a preposterous Marx Brothers romp". JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 92.

⁴³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 272.

⁴⁴ MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986. P. 79

⁴⁵ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 319.

protagonizada por W. C. Fields⁴⁶. De la misma forma, los Marx reutilizaron algunos gags de su programa radiofónico *Flywheel, Shyster & Flywheel*, y McCarey introdujo viejos gags de la época en la que trabajó con Hal Roach. Comentaremos estos gags cuando analicemos las escenas en las cuales aparecen.

6.3.- Guerras y fascismo

Duck Soup no sólo se inscribe en un contexto de crisis económica y de un cuestionamiento de los ideales patrióticos norteamericanos, sino que además está condicionada por el código Hays, vigente en ese momento de una forma mucho más contundente que en los años anteriores. En este sentido, la puesta en escena estaba condicionada por las restricciones morales impuestas por Hays, debiéndose evitar no sólo las imágenes de gran carga erótica, los diálogos con doble sentido y las músicas sugerentes, sino que además no resultaba fácil criticar abiertamente a las instituciones norteamericanas. Así, según defiende Ruth Vasey, una de las mejores formas de burlar la censura era inventar un reino en el cual discudiese la acción, evitando de esta forma la relación directa con las situaciones del propio país⁴⁷.

Sin embargo, aunque resulta evidente que *Duck Soup* ridiculiza las instituciones políticas y la banalidad con la que los gobernantes toman sus decisiones, no existe unanimidad sobre si esta película es un film antifascista o no. En este sentido, algunos autores como Grochowski defienden que *Duck Soup* es un ataque al decoro político y a la corrupción del gobierno⁴⁸ mientras que otros, como Joe Adamson, afirman que, aunque la película se presenta habitualmente como una "sátira política", resulta mucho más adecuado denominarlo "farsa política"⁴⁹. A pesar de todo, Adamson coincide con Grochowski y defiende que los Marx no parecían estar pensando en una "sátira política"⁵⁰.

⁴⁶ GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 66.

⁴⁷ VASEY, Ruth: "Beyond Sex and Violence: 'Industry Policy' and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939". En: BERNSTEIN, Matthew (ed.): *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. Rutgers University Press. New Jersey, 1999. Pág. 121.

⁴⁸ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 69.

⁴⁹ "This film is usually billed as a 'political satire,' but 'political farce' is more accurate." "Duck Soup" *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/watching/film/Duck_Soup.htm [Último acceso: 13/03/2013].

⁵⁰ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 210.

En cualquier caso, los Marx ya contaban con un episodio más o menos "antibelicista" en su carrera. Así, como ya habíamos relatado, durante los años de la Primera Guerra Mundial los Marx compraron una granja en Chicago con la única finalidad de evitar ser llamados a filas. Incluso el propio Ryskind, como señala Adamson, había sido expulsado de la Universidad de Columbia, tan sólo seis semanas antes de su graduación, debido a un artículo antibélico publicado en una revista de la universidad⁵¹. Sin embargo, los Marx no parecían ser muy conscientes del contenido antibélico de su última película tal y como afirmaba Groucho al ser preguntado al respecto: "sólo éramos cuatro judíos intentando hacer reír"⁵². Sea como fuere, la película fue prohibida por dictadores fascistas como el italiano Benito Mussolini.

En este sentido, Matthiew Coniam, tal vez de una forma más acertada, defiende que *Duck Soup* sólo comenzó a ser considerada como una película antibélica a finales de los años 60, debido a las revoluciones juveniles y la oposición a la guerra de Vietnam. De hecho, Coniam postula que *Duck Soup* no es un film antibélico, sino que exalta el dinamismo del fascismo así como sus "estimulantes soluciones" para la crisis que afectaba a todo el país⁵³. Según Coniam, a comienzos de los años 30 el fascismo era bien visto por ciertos sectores de la población, incluyendo al gobierno norteamericano, como respuesta al desánimo generalizado. No parecía ser el momento de reflexionar sobre los males que afectaban al país, sino de imponer unas medidas concretas y un tanto dictatoriales que permitiesen superar la crisis económica. Coniam apoya su argumentación citando algunas películas hollywoodienses de la época que mostraban abiertamente una inspiración profascista: *Beast of the City* (1932), *The Power and the Glory* (1933), *Gabriel Over the White House* (1933) o *Mussolini Speaks* (1933). De hecho, esta última exaltaba las virtudes de *Il Duce*, describiéndolo como "un hombre del pueblo cuyas acciones serán siempre una fuente de inspiración para la humanidad"⁵⁴.

Según Coniam, si Hollywood estaba presentando al fascismo desde una óptica desacomplejada, no tendría sentido pensar que *Duck Soup* era una sátira del

⁵¹ *Ídem*. Pág. 211.

⁵² MILLS, Joseph: "The Faces of Twentieth Century Comedy" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 10.

⁵³ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

⁵⁴ ""to a man of the people whose deeds for his people will ever be an inspiration to all mankind " CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

mismo, sino simplemente una comedia sobre el fascismo sin ningún otro propósito en especial. En este sentido, *Freedonia* está presentada como un país dictatorial y Mrs. Teasdale define a *Firefly* como un "progresista", la palabra que designaba, precisamente, en esos años a las políticas fascistas. Así, *Firefly* se comporta en todo momento como un dictador e impone sus criterios y sus decisiones arbitrarias sobre los consejos de sus ministros y sobre el sentido común. Para Coniam, la administración Roosevelt contaba con férreos defensores del fascismo, e incluso el propio presidente afirmaba que estaba haciendo por el país lo mismo que haría Hitler en Alemania o Stalin en Rusia, pero de una forma más ordenada⁵⁵. Sólo de esta forma podemos comprender que el propio Mussolini llegara a elogiar el *New Deal* Rooseveltiano.

Creemos que es necesario abordar esta disyuntiva porque de ella depende gran parte del análisis que vamos a realizar de las músicas de la película. Es necesario comprender si la intención de los Marx es criticar una forma de gobierno y, por lo tanto, las músicas de contenido patriótico se deben de entender como una ironía, o si, por el contrario, lo que critican los Marx son las instituciones sin entrar a valorar el patriotismo. Según Coniam, esta segunda hipótesis es la más acertada: los Marx no podían parodiar a Hitler en 1933, cuando acababa de llegar al poder, ni tampoco a Mussolini, sino que el verdadero objeto de sus parodias son las películas de Walter Huston o de Spencer Tracy⁵⁶.

7.- Obertura

La primera imagen que vemos al comenzar la película es el emblema de la NRA (*National Rifle Association*) y su máxima ("We do our part") sobre el cual se acaba fundiendo el logotipo de la productora, la Paramount [Figura 2]. La NRA, presidida en esos años por Hugh Johnson, un declarado fascista, produjo muchas películas a favor de la 'causa' como *The Fighting President* (1933) o *The Road Is Open Again*⁵⁷. A nivel simbólico, esta águila era el equivalente a la esvástica alemana, e incluso se llegaron a realizar fervorosas marchas de apoyo a la NRA y

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Ibídem.*

⁵⁷ "The Fighting President" IMDB. URL: http://www.imdb.com/title/tt0183083/?ref_=fn_al_tt_1 [Último acceso: 13/03/2013]. "The Road Is open Again" IMDB. URL: http://www.imdb.com/title/tt0178869/?ref_=fn_al_tt_1 [Último acceso: 13/03/2013].

su águila. Sin embargo, según afirma Glenn Mitchell el logotipo de la NRA fue eliminado en las copias británicas de la película⁵⁸.



[Figura 2]. El logotipo de la NRA, sobre el emblema de la Paramount⁵⁹.

Unos segundos después comienzan los créditos, superpuestos sobre una filmación de cuatro patos nadando en una especie de olla que se está calentando al fuego. De esta forma, encontramos una evidente alusión visual al título de la película (*Sopa de ganso*) que vemos en grandes caracteres.

La música orquestal que escuchamos en estos créditos iniciales sigue las pautas habituales en sus predecesoras. Esta 'obertura' está escrita, pues, combinando algunas de las melodías que más adelante sonarán a lo largo de la película. Pero esta combinación no es casual, sino que se ajusta al esquema formal propio de este tipo de piezas orquestales. En primer lugar, escuchamos una especie de fanfarria lenta construida con el contenido melódico del *Himno a Freedonia* (*Hail, Hail Freedonia*). El hecho de que el himno patriótico de un país imaginario suene mientras vemos el águila pseudofascista de la NRA en la pantalla no parece casual, sino que revela un primer intento de parodiar el fervor patriótico norteamericano.

Seguidamente, una segunda idea melódica proveniente de *These are the laws of my administration*, perteneciente al primer gran número musical de la película, se presenta con un tempo un poco más alto y acompañada de graznidos de patos a contratiempo, así como de ciertos efectos sonoros orquestales que parecen simular unas carcajadas. De esta forma, se establece también el carácter humorístico de la película.

Un tercer contenido melódico, correspondiente a *His Excellency is Due*, otra de las secciones del número musical inicial que analizaremos en su momento,

⁵⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 104.

⁵⁹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 0.21".

acompaña la presentación de los cuatro hermanos protagonistas mediante sendas caricaturas en las que aparecen representados con cuerpo de pato y atravesados por un pincho de asador, en cuyo extremo se pueden contemplar sus respectivos nombres. Cada sobreimpresión de un hermano Marx se acompaña con un graznido de pato [Figura 3].



[Figura 3a]. Los cuatro patos nadando en una olla al fuego⁶⁰.



[Figura 3b]. Los Marx, caracterizados como patos⁶¹.

La imagen real de los patos moviéndose en la olla se contrapone a las caricaturas humorísticas de los Marx de la misma forma que el solemne *Himno a Freedonia* contrasta con el carácter humorístico de este tercer contenido musical que suena mientras observamos las caricaturas 'irreales' de los Marx.

Antes de finalizar la obertura volvemos a escuchar una vez más *Hail, Hail Freedonia*, pero con un *tempo* ligeramente más alto y con una nueva instrumentación que recuerda a la sonoridad de una banda militar. Los flautines destacan por encima del conjunto, realizando unas figuraciones muy ágiles siguiendo el estilo de la archiconocida *The Stars and Stripes Forever*, una marcha militar, escrita por John Philip Sousa (quien había fallecido en esas fechas, el 6 de marzo de 1932) que, precisamente, escucharemos a lo largo de la película. Finalmente los créditos concluyen con un fundido a negro mientras la música se desvanece de forma progresiva. Sin embargo, la música no llega a desaparecer del todo, sino que se acaba solapando con el siguiente bloque musical, correspondiente a la primera escena de la película en la que la bandera de Freedonia ondea al viento, ocupando toda la pantalla.

No hemos podido determinar si esta obertura fue también escrita por Kalmar y Ruby, a partir de los números musicales escritos para *Duck Soup*. Algunas fuentes citan a John Leipold como compositor de la música 'original' de la película, es

⁶⁰ *Ídem*. Min. 0.32".

⁶¹ *Ibidem*. Min. 0.56".

decir de aquellos fragmentos musicales que no forman parte de los números, sino que tienen una consideración cinematográfica, extradiegética⁶². En cualquier caso, creemos que esta obertura fue una de las últimas piezas en escribirse por cuanto el primer trailer promocional del film se presentó, curiosamente, utilizando la música de una película anterior de los Marx: *Monkey Business*⁶³. De la misma forma, aunque la música del segundo trailer promocional ya presenta la obertura definitiva de *Duck Soup*, Mikael Uhlin defienden que los graznidos de patos que se escuchan en este trailer son ligeramente diferentes a los presentados en la versión final de la película⁶⁴.

8.- Música y política

8.1.- Banderas

Duck Soup comienza, pues, con la bandera de Freedonia ondeando al viento, con el nombre del país sobrepresionado en grandes letras, mientras escuchamos una vez más la música de su himno, en su versión más solemne. Esta imagen da paso, mediante un barrido visual, a un plano de situación del país en el que contemplamos algunas casas de inspiración centroeuropea, situadas entre unas montañas y un río. La imagen se mantiene hasta que concluye la música, dando paso después a la primera escena de la película. De esta forma, se produce una primera asociación entre el país imaginario y su himno. En este sentido, la música asume una función identitaria.

Ya en el interior del palacio presidencial, los gobernantes de Freedonia suplican a Mrs. Teasdale que les vuelva a prestar dinero de la fortuna que heredó de su difunto marido. Freedonia es un país arruinado y necesita el dinero de la viuda para afrontar la crisis y así poder bajar los impuestos que oprimen a los abnegados habitantes del país. Sin embargo, Mrs. Teasdale se muestra reticente, aduciendo que la causa de la crisis ha sido la deficiente administración del estado por parte de sus gobernantes. Sin embargo, la acaudalada viuda accede finalmente a donar 20 millones de dólares, pero con la condición de que el primer ministro dimita y nombre a Rufus T. Firefly como nuevo jefe de estado. Teasdale defiende a Firefly afirmando, de forma declamada, que es un hombre

⁶² "Full cast and crew for *Duck Soup*" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023969/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast [Último acceso: 13/03/2013].

⁶³ "Duck Soup" Marxology. *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/duck.htm> [Última consulta: 13/03/2013].

⁶⁴ *Ídem*.

'progresista' ("progressive") y que reúne las condiciones necesarias para sacar al país de la crisis.

A pesar de que estos hechos tienen lugar en un país imaginario, las similitudes con la administración norteamericana resultan demasiado evidentes. La crisis económica y su mala gestión habían provocado la pérdida de los ideales patrióticos, así como una creciente desconfianza en los políticos. Como ya habíamos anticipado, algunos miembros del gobierno Roosevelt eran abiertamente partidarios del ideario fascista, que ellos denominaban precisamente 'progresista', y esperaban un líder autoritario que supiese sacar al país de la crisis, a imagen y semejanza de lo que Hitler pretendía hacer en Alemania. Y es esto, precisamente, lo que se dispone a hacer Rufus T. Firefly.

Pero antes de pasar a la siguiente escena, nos gustaría llamar la atención sobre una particularidad que no debe pasar desapercibida. La disposición de los personajes sobre el escenario ya no responde a los preceptos teatrales, ya no se encuentran situados de cara a los espectadores como en las primeras películas de los Marx, sino que deambulan por el escenario libremente, llegando incluso a darnos la espalda [Figura 4]. De la misma forma, en esta escena encontramos una edición de las imágenes, a modo de plano – contraplano que 'solucionan' este supuesto inconveniente. De esta forma se constata que la estética cinematográfica seguía ganando terreno a los planteamientos teatrales.



[Figura 4]. Mrs. Teasdale discute con los mandatarios de Freedonia en una disposición cinematográfica, no teatral⁶⁵.

⁶⁵ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 01.45".

8.2.- Rufus T. Firefly, dictador de Freedonia

Así, el nombramiento de Rufus T. Firefly, interpretado por Groucho Marx, como jefe de estado no responde a ningún criterio democrático. En ningún momento se nos muestra el proceso de elección ni su investidura, sino que se nos informa de su nombramiento a través de unos titulares de prensa. De la misma forma, la Gaceta de Freedonia informa que los freedonianos han acogido favorablemente a su nuevo líder y que esa misma noche tendrá lugar un acto de presentación del jefe de estado [Figura 5].



[Figura 5]. La Freedonia Gazette nos informa del nombramiento como jefe de estado de Rufus T. Firefly⁶⁶.

De la misma forma que la bandera de Freedonia estaba acompañada por un himno patriótico, los titulares de prensa se presentan ahora con una música muy precisa interpretada en un arreglo orquestal: la *Polonesa* en La mayor op. 40 n.º 1, escrita por Fryderyk Chopin en 1838 [Figura 6]. Una obra que resulta casi inaudible en la versión doblada de la película por cuanto una voz en off lee los titulares de prensa, dejando en un segundo plano la música de Chopin. Una vez más, tal y como comprobaremos a lo largo de nuestro análisis de *Duck Soup*, las limitaciones técnicas, intrínsecas al doblaje de los diálogos, dificultarán en algunos casos la correcta asimilación de los contenidos musicales.

Chopin parecía ser un compositor muy apreciado en esos años, como demuestra el estreno en Broadway en 1928 del musical *White Lilacs*, construido a partir de melodías del compositor polaco⁶⁷. Pero volviendo a la pieza que nos ocupa, esta obra era conocida con el sobrenombre de '*Polonesa Militar*' y, en este sentido, Anton Rubinstein la había descrito como una "ilustración de la grandeza de Polonia"⁶⁸. De esta forma, la utilización de esta música en *Duck Soup*,

⁶⁶ *Ídem*. Mins. 2.11", 2.14" y 2.18", respectivamente.

⁶⁷ "White Lilacs" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10672> [Último acceso: 13/03/2013]. BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª edición). Pág. 491.

⁶⁸ "To Rubinstein this seemed a picture of Poland's greatness (...)". HUNEKER, James: *Chopin: The Man and His Music*. The Echo Library. Middlesex, 2007. Pág. 122.

asociándola al nombramiento de Rufus T. Firefly como jefe de estado, nos mostraría no sólo el carácter militar (dictatorial) de su elección, sino también la 'grandeza' que el país pretende alcanzar con él. Pero, a pesar de todo, no podemos afirmar que Arthur Johnston, el asesor musical de la película, o los propios hermanos Marx, conocieran o compartieran la visión patriótica que Anton Rubinstein tenía de esta obra.

[Figura 6]. Chopin: Polonesa "Militar" op. 40, n.º 1⁶⁹.

En cualquier caso, el carácter militar y patriótico de la *Polonesa Militar* resulta innegable. Según Jan Kleczynski, "cada nota, cada acento, rebosa de vida y poder"⁷⁰. Además, Mieczyslaw Tomaszewski afirma que el tema melódico "contiene sonoridades mordaces y robustas que remiten al estilo de la música militar". Y, lo más importante, según reconoce este último autor, la tradición mantiene que Chopin imaginó a la *Polonesa* en 'la' mayor como una obra

⁶⁹ Transcripción realizada a partir de: SAUER, Emil (ed.): "Fr. Chopin, Klavier-Werke. Band III. Polonaisen". B. Schott's Söhne. Mainz, 1917. Pág. 16. Disponible en: ISMLP. URL: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/72/IMSLP85662-PMLP02331-Chopin-Op40edSauer.pdf> [Última consulta: 13/03/2013].

⁷⁰ "Each note, each accent, glows with life and power". KLECZYNSKI, Jean: *Chopin's Greater Works*. Londres. Pág. 78. Citado en: TOMASZEWSKI, Mieczyslaw: "Polonaise in A Major op. 40 n.º 1" Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2003-2013. URL: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/236> [Último acceso: 14/03/2013].

destinada a una coronación⁷¹. Y es precisamente esto lo que anuncia en la película: la 'coronación' de Rufus T. Firefly como nuevo dictador de Freedonia⁷².

En cualquier caso, esta *Polonesa* parecía ser muy conocida en la Norteamérica del primer tercio del siglo XX. Por ejemplo, el pianista de origen polaco Josef Hoffmann, a quien los Marx parodiarán en *A day at races* (1937), la había registrado fonográficamente en 1923⁷³. Pero una forma más precisa de valorar la presencia de esta obra en la cultura popular norteamericana es constatar su presencia reiterada en los registros fonográficos desde comienzos de siglo XX. Así, los registros sonoros de la empresa Victor nos muestran que ciertas obras del compositor polaco figuraban en el repertorio de diversos intérpretes y bandas militares, incluida la de John Philip Sousa de la cual existen dos registros de *polonesas* en los años 1900 y 1902, sin que se concrete cuáles son [Figura 7]. De la misma forma, la Arthur Pryor's Band grabó una polonesa sin determinar su número de catálogo en 1903⁷⁴. En cualquier caso, el primer registro en el que figura la '*Polonesa Militar*' está protagonizado por el pianista Charles Gilbert Spross y está fechado el 30 de junio de 1911 (matriz: B-10666). Un año después, el 7 de noviembre de 1912 la Vessella's Italian Band presenta una grabación de esta obra⁷⁵, lo cual confirma el interés que despertaba en las bandas militares y, por lo tanto, su carácter 'marcial'. De esta forma, la *Polonesa* op. 40, n.º 1, de Chopin había dejado de pertenecer a la tradición 'cultiva' europea, siendo asimilada por la cultura popular norteamericana.

Tampoco falta, en la relación de la discográfica Victor, la referencia a los registros de Ignace Jan Paderewski de la '*Polonesa Militar*', fechados el 29 de abril de 1914 y el 23 de mayo de 1917. Curiosamente, no hay ninguna grabación en esta empresa fonográfica de esta obra con fecha posterior a 1917. Tal vez, el

⁷¹ TOMASZEWSKI, Mieczyslaw: "Polonaise in A Major op. 40 n.º 1" Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2003-2013. URL: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/236> [Último acceso: 14/03/2013].

⁷² "Tradition has it that Chopin imagined the A major Polonaise functioning as a coronation polonaise". TOMASZEWSKI, Mieczyslaw: "Polonaise in A Major op. 40 n.º 1" Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2003-2013. URL: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/236>

⁷³ "Joseph Hoffmann, Polonaise Military, 1923" . You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=E0gtX_5VeTI [Último acceso: 14/03/2013].

⁷⁴ "Frédéric Chopin (composer)". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/40248> [Último acceso: 14/03/2013].

⁷⁵ Se puede escuchar esta grabación en: "Matrix C-12592. Polonaise militaire / Vessella's Italian Band". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012793/C-12592-Polonaise_militaire [Último acceso: 14/03/2013].

final de la Primera Guerra Mundial dejó de lado no sólo el fervor patriótico, sino también las músicas que lo acompañaban.

Matrix No.	First Recording		Primary Performer	Description
	Date	Title		
[Pre-matrix B-318]	12/16/1902	Chopin's polonaise	Sousa's Band	Band
[Pre-matrix A-318]	10/2/1900	Chopin's polonaise	Sousa's Band	Band
B-851	12/18/1903	Polonaise	Arthur Pryor's Band	Band
A-851	12/18/1903	Polonaise	Arthur Pryor's Band	Band
C-9732	12/21/1910	Polonaise in A flat, op. 53	Frank La Forge	Piano solo
B-10666	6/30/1911	Polonaise militaire	Charles Gilbert Spross	Piano solo
C-11930	4/25/1912	Deux polonaises in C minor	Vladimir de Pachmann	Piano solo
B-12592	11/7/1912	Polonaise militaire	Vessella's Italian Band	Band
C-12592	11/7/1912	Polonaise militaire	Vessella's Italian Band	Band
C-14776	4/29/1914	Polonaise militaire in A major	Ignace Jan Paderewski	Piano solo
C-19943	5/23/1917	Polonaise militaire	Ignace Jan Paderewski	Piano solo
C-27366	1/2/1923	Polonaise	Alfred Cortot	Piano solo
S-477	11/11/1910	Polonaise núm. 4	Banda de Policía de México	Band

[Figura 7]. Grabaciones de Victor de polonesas de Chopin⁷⁶

Precisamente, en uno de los primeros borradores del guión de *Duck Soup*, fechado en diciembre de 1932, encontramos una referencia directa a Paderewski que no parece ser casual. Cuando los gobernantes de Freedonia cuestionaban la elección del 'vendedor' (o viajante) Rufus T. Firestone (todavía no era "Firefly") como 'dictador' (se utiliza, precisamente, esta palabra), Mrs. Teasdale hace una alusión directa a este famoso pianista polaco para justificar su decisión: ella responde aduciendo que "por qué no, si Polonia tenía un presidente que era pianista"⁷⁷. En realidad, Paderewski había sido uno de los artífices de la refundación de Polonia tras la Primera Guerra Mundial. No sólo consiguió el reconocimiento internacional de Polonia como país, tras 123 años de dominio ruso, sino que, además, en 1919 lideró la delegación polaca en la Conferencia de

⁷⁶ Extracto de: "Frédéric Chopin (composer)". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/40248> [Último acceso: 14/03/2013].

⁷⁷ "Why not –Poland had a President who was a piano player". "Firecrackers" UHLIN, Mikael: "Duck Soup (1933). Cracked Ice". Marxology. *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/ds.htm> [Último acceso: 14/03/2013].

Versalles, convirtiéndose en el jefe del gobierno polaco⁷⁸. Además, Paderewski realizó numerosas giras por Norteamérica y fue considerado como el líder ideológico de los polacos americanos durante la Primera Guerra Mundial. Su fama se acrecentó definitivamente en Norteamérica a raíz de un multitudinario concierto benéfico que ofreció en el Madison Square Garden de Boston el 8 de febrero de 1932, a beneficio de los músicos desempleados como consecuencia de la crisis económica, al que asistieron en torno a 20.000 personas [Figura 8].



[Figura 8]. Detalle del público asistente al concierto ofrecido por Paderewski, en el Madison Square Garden el 8 de febrero de 1932⁷⁹.

Aunque no hemos podido determinar cuál fue el programa que interpretó en esa velada, la asociación entre Paderewski, Polonia y el Patriotismo resulta bastante evidente. De hecho, Paderewski filmaría en 1937 una película que comienza también con una *polonesa*, aunque en esta ocasión será la op. 53, conocida como *Polonesa Heroica*, más famosa que la *militar*, pero igualmente simbólica. En cualquier caso, la referencia a Paderewski desapareció finalmente del borrador del guión fechado en enero de 1933, así como de la versión definitiva de la película.

⁷⁸ "Pianist and Composer". The Paderewski Association. URL: http://www.paderewskiasociation.org/Paderewski_Biography.htm [Último acceso: 14/03/2013].

⁷⁹ New York Public Library, Performing Arts Division, Paderewski scrapbooks. En: ŁABUŃSKI, Wiktor: *A Visit to Paderewski's Pullman*. URL: http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/4.2.01/labunskipaderewski [Último acceso: 14/03/2013].

8.3.- Del Capitán Spaulding a Rufus T. Firefly

Tras el nombramiento 'periodístico' de Rufus T. Firefly, asistimos a una velada que conmemora su investidura como jefe de estado de Freedonia. Los invitados, mandatarios y gobernantes ilustres llegados desde todas partes del mundo, entran en escena anunciados de una forma muy solemne, precedidos de una fanfarria en unas trompetas rectas diegéticas. De esta forma se presentan los principales personajes de la película. El honorable ministro de Economía y 'aparcamientos' desciende las escaleras del brazo de su mujer, acompañado del *Himno de Freedonia*, mientras que poco después el embajador Trentino de Sylvania hace lo propio mientras suena el supuesto himno de su país.

Aunque la disposición del escenario nos recuerda al que encontrábamos al comienzo de película *Animal Crackers*, en esta ocasión las grandes dimensiones del mismo imposibilitan una concepción teatral del espacio escénico. De hecho, toda la escena está planificada bajo los preceptos cinematográficos, no sólo por un detallado montaje, sino también por movimientos de cámara que incluyen desplazamientos desde una grúa. Sin embargo, estos desplazamientos dinamizadores del discurso visual incurren en numerosos errores de *raccord* espaciales que fragmentan y falsean la continuidad de la acción. Por ejemplo, mientras que en plano general los trompetistas se encuentran situados sobre los ventanales, en el ángulo superior izquierdo de la imagen, en el plano corto los vemos en la puerta de acceso a la sala, justo en el extremo opuesto [Figuras 9a y 9b].

Pero, siguiendo con la acción, Trentino desciende las escaleras, seguido por la cámara en la grúa, hasta encontrarse con Mrs. Teasdale. El apuesto embajador, besa la mano de su anfitriona y la corteja, tras lo cual ella le presenta a Vera Marcal, un personaje que, según algunas fuentes, pretende parodiar a los films protagonizados por espías femeninas inspiradas en Mata Hari: no sólo es una seductora bailarina, sino que además lleva el típico vestido largo escotado⁸⁰. La música de Sylvania sigue sonando durante todo el diálogo, hasta el anuncio de un nuevo invitado: Pandooh de Mufhtan, un maharará hindú ataviado con turbante y una frondosa barba que desciende las escaleras mientras escuchamos una música pseudo-hindú, acorde con el personaje.

⁸⁰ "Duck Soup" Filmsite Movie Review. URL: <http://www.filmsite.org/duck.html> [Último acceso: 14/03/2013].



[Figura 9a]. Plano general del escenario en el que se va a interpretar el primer número musical de *Duck Soup*. Al fondo a la izquierda, junto a los ventanales, dos trompetas interpretan una fanfarria⁸¹.



[Figura 9b]. Dos oficiales anuncian la llegada de los ilustres invitados. Desplazamiento en grúa desde el plano anterior. Obsérvese la diferente colocación de las trompetas⁸².

Esta breve escena nos permite llamar la atención sobre un hecho muy relevante que puede condicionar la comprensión musical de la misma. Si la música de Sylvania suena durante toda la conversación entre Trentino y Teasdale, estableciéndose *quasi* a modo de *Leitmotiv* (por cuanto después la volveremos a escuchar asociada a la bandera), esta asociación resulta imposible en la versión doblada de la película por cuanto se ha sustituido esta música por otra diferente. Esta peculiaridad se repite cuando el maharará hindú desciende las escaleras. Estamos convencidos de que esta sustitución es debida a los problemas técnicos inherentes al doblaje. Ya habíamos comentado que en las primeras películas de los Marx resultaba imposible superponer música y diálogos, debido a las limitaciones de la grabación sonora y a la imposibilidad de editar la música. Sin embargo, este hándicap ya estaba superado a comienzos de los años 30, tal y como pudimos comprobar en su momento en *Monkey Business*, pero también ahora en otras escenas de *Duck Soup*, como la conversación entre el embajador y Mrs. Teasdale. Sin embargo, algunas escenas en las cuales la música y los diálogos se superponen seguían resultando muy comprometidas de doblar a otros idiomas. De esta forma, al sustituir las voces originales resultaba imposible en algunos momentos conservar la música que sonaba simultáneamente. En este sentido, en el caso de haber mantenido la música original ésta sólo se habría escuchado en aquellos momentos sin diálogos, provocado un discurso musical intermitente y discontinuo. La solución ideal hubiera sido disponer de la música

⁸¹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 2.28".

⁸² *Ídem*. Min. 2.43".

original y realizar un nuevo doblaje a partir de ella, pero en esta ocasión los dobladores optaron por incorporar una música diferente, más accesible, con el propósito de facilitar el trabajo. Sin embargo, de esta forma, se pierde la identificación expresiva de Trentino con la música asociada a Sylvania.

Pero, volviendo a nuestro análisis, mientras siguen llegando los invitados, el embajador Trentino conversa a solas con Vera, quien se muestra como una espía a su servicio, infiltrada en Freedonia. Trentino le solicita que abandone su trabajo porque ha encontrado una forma mejor de controlar Freedonia, casándose con Mrs. Teasdale. Sin embargo, Vera desconfía de los nuevos planes del embajador porque está convencida de que Mrs. Teasdale no traicionará a Rufus T. Firefly. En ese momento, Trentino reacciona y le ordena a Ms. Marcal que seduzca a Firefly para evitar que su contrincante le gane la partida. Una vez más, una música solemne, procedente de la ambientación de la recepción, acompaña el diálogo entre Trentino y Vera Marcal, una música que desaparece por completo en la versión doblada.

La mirada cómplice del más joven de los hermanos Marx, muy seguro de sí mismo, a Vera Marcal nos recuerda a su recurrente papel de galán en las películas anteriores. De hecho, en los borradores previos del guión Zeppo y Mrs. Marcal iniciaban una relación amorosa, tal y como explicaremos más adelante, que finalmente fue suprimida, según los deseos de McCarey [Figura 10].



[Figura 10]. La complicidad entre Bob y Vera⁸³.

Trentino se interesa por la tardanza del nuevo jefe de estado y ello da pie a la primera intervención musical de Zeppo Marx, defendiendo la puntualidad que caracteriza a Rufus T. Firefly quien, según él, nunca ha llegado tarde a ninguna cita.

⁸³ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 04.03".

9.- *His Excellency is Due*

Al contrario de lo que sucedía con los números musicales de *Animal Crackers*, también escritos por Kalmar y Ruby, no parece existir una edición accesible de la partitura de *Duck Soup*. A pesar de ello, resulta evidente la similitud estructural y expresiva entre *His Excellency is Due* y *Hooray for Captain Spaulding*, la pieza musical con la que comenzaba *Animal Crackers* y que habíamos analizado previamente. En ambos casos nos encontramos ante un gran número musical que alterna partes solistas con pequeñas intervenciones del coro e interludios musicales, y que no se adapta a la estructura de 'balada' propia de las canciones populares, según las apreciaciones de Allen Forte.

Si en *Hooray for Captain Spaulding* era el coro quien interpretaba las dos primeras estrofas, anunciado la inminente llegada de Groucho, en esta ocasión, este cometido se reparte entre Zeppo y Mrs. Teasdale, quienes proclaman que *Firefly* nunca se retrasa y que, por lo tanto, está a punto de llegar. Zeppo introduce el número cantando la primera estrofa (A) [Figura 11].

His Excellency is due to take his station	Su excelencia llega a este destino
Beginning his new administration	Comenzando su nuevo gobierno
He'll make his appearance when	Aparecerá cuando
The clock on the wall strikes ten	El reloj de la pared marque las diez

[Figura 11]. Primera estrofa de *His Excellency is Due*.

Mrs. Teasdale toma el relevo y presenta una segunda estrofa, escrita con un nuevo material melódico (B) cuya solemnidad se asemeja al *Himno de Freedonia*. De hecho, en uno de los versos, Mrs. Teasdale anuncia que todos cantarán el himno nacional cuando el reloj marque las diez en punto. En ambos casos, cada estrofa se corresponde con una estructura musical periódica de ocho compases. [Figura 12].

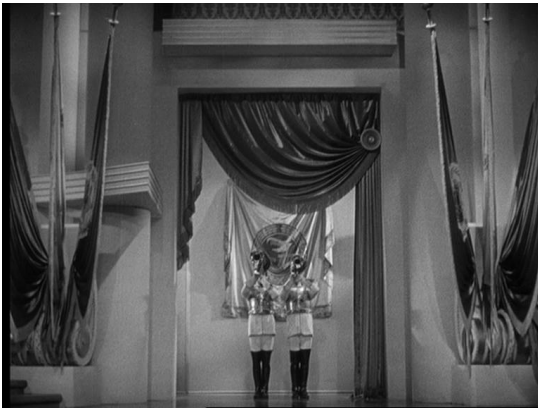
When the clock on the wall strikes ten	Cuando el reloj en la pared marque las diez
All you loyal ladies and you patriotic men	Todas las mujeres leales y los hombres patriotas
Let's sing the national anthem when	Cantaremos el himno nacional cuando
The clock on the wall strikes ten.	El reloj en la pared marque las diez.

[Figura 12]. Segunda estrofa de *His Excellency is Due*.

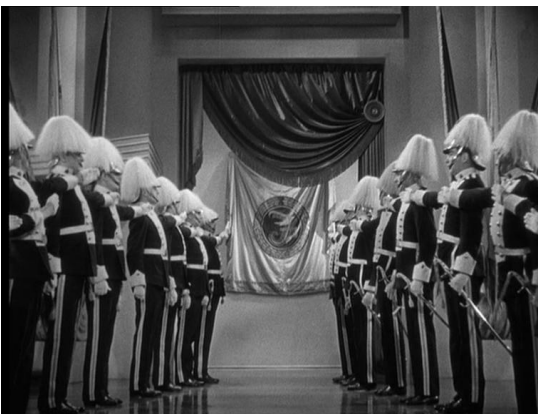
Tras estas dos intervenciones, el reloj marca las diez en punto con unas precisas campanadas y, acto seguido, dos guardias anuncian con sus trompetas la supuesta entrada del nuevo jefe de estado a la vez que el coro retoma la primera estrofa (A). Mientras tanto, la guardia, con su uniforme de gala, desfila hasta

formar un pasillo por el cual esperan que el nuevo jefe de estado realice su entrada triunfal [Figura 13].

Sin embargo, y en esto existe una clara coincidencia con *Animal Crackers*, Groucho no aparece en ninguno de los dos casos. Así, cuando en *Animal Crackers* todo el mundo aguardaba la entrada del capitán Spaulding, Jamison, su secretario personal, bajaba las escaleras para advertir a los presentes que el capitán sólo entraría si encontrase "champagne frío y mujeres calientes". Unas peticiones imposibles de asumir, incluso de pronunciar, en 1933 bajo el estricto código Hays. Pero en *Duck Soup*, son unas bailarinas, moviéndose de puntillas, en lugar de Zeppo, quienes atraviesan el pasillo formado por la guardia, arrojando pétalos de flores mientras suena un breve interludio orquestal (C). De esta forma, se introduce un elemento coreográfico, ausente en las intervenciones anteriores [Figura 14].



[Figura 13]. Dos trompetas anuncian la llegada de Firefly, y los oficiales desfilan formando un pasillo para recibir al nuevo jefe de estado⁸⁴.



[Figura 14]. La entrada de las bailarinas, arrojando pétalos de flores⁸⁵.

⁸⁴ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 04.23" y 04.49", respectivamente.

Sin embargo, Firefly sigue sin aparecer y el coro prosigue su intervención, enlazando dos nuevos versos con el solemne *Himno a Freedonia* (*Hail, Hail, Freedonia*) (D), mientras los soldados de la guardia desenvainan y levantan sus sables, y las bailarinas se recuestan sobre los peldaños de la escalera con los brazos alzados, señalando la entrada de Firefly. Thomas Hischak equipara este brevísimo himno con el número *Wintergreen for President*, una obra similar perteneciente a *Of Thee I Sing* y que este autor define como la obra más breve escrita nunca para un musical [Figura 15]⁸⁶. En cualquier caso, la música se detiene de una forma triunfal, mientras los presentes realizan una nueva reverencia. Pero, a pesar de todo Groucho sigue sin aparecer.

We'll give him a rousing cheer
To show him we're glad he's here
Hail, hail Freedonia
Hail, hail Freedonia
Land of de brave and free

Le daremos una calurosa bienvenida
Expresándole nuestra alegría.
Viva, Viva Freedonia
Viva, Viva Freedonia
Tierra de libertad y de valientes

[Figura 15]. Letra del brevísimo himno *Hail, Hail Freedonia*.



[Figura 16]. Dos planos cinematográficos del primer número musical de *Duck Soup*⁸⁷.

Con estos últimos versos de exaltación patriótica la edición de las imágenes nos presenta un plano casi cenital en picado que nos permite contemplar las evoluciones de las bailarinas desde una panorámica propia de las coreografías de Busby Berkely. Este plano, desde las alturas, es plenamente cinematográfico por cuanto resultaría imposible de apreciar para cualquier espectador que estuviese contemplando la obra desde un teatro. Es decir, no sólo existe un montaje de las

⁸⁵ *Ídem*. Mins. 04.57" y 05.04", respectivamente.

⁸⁶ HISHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 390.

⁸⁷ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 05.11" y 05.24", respectivamente.

imágenes, según los códigos fílmicos, sino que, además, nos presentan puntos de vista que amplían considerablemente el espacio narrativo, desde ángulos imposibles para una sala teatral [Figura 16]. En este sentido, Cooke defiende que con esta puesta en escena los Marx están parodiando de una forma burlona las conocidas coreografías de Busby Berkeley⁸⁸.

Pero, volviendo a la música, recordemos que en *Hooray for Captain Spaulding* el coro repetía una y otra vez la estrofa de entrada sin que el capitán apareciera en ningún momento. De la misma forma, en esta ocasión, y ante el desconcierto general por la ausencia de Firefly, cinco trompetistas vuelven a introducir el himno que es cantado por segunda vez por el coro con la esperanza de que esta ocasión Firefly sí que aparezca ante ellos. Así, para Matthew Coniam, *Hail, Hail Freedonia* es el equivalente de *Hooray for Captain Spaulding* [Figura 17]⁸⁹.



[Figura 17]. Cinco trompetas vuelven a reintroducir el número musical⁹⁰.

Pero Rufus T. Firefly no sólo no ha llegado todavía a la recepción oficial, sino que, de hecho, se encuentra todavía dormido en su imponente cama presidencial. En ese momento, suenan unas campanas a modo de despertador y Groucho se levanta al fin, quitándose un camisón-pijama blanco debajo del cual ya tenía puesto su habitual traje. Incomprensiblemente, Groucho desciende hasta el salón por una barra vertical propia de unos bomberos, mientras escuchamos desde lejos al coro repitiendo, una vez más, *Hail, Hail Freedonia*.

Si la presentación de Groucho resulta un tanto absurda, ello se debe en gran medida a la supresión de algunos de sus elementos iniciales. En los borradores

⁸⁸ COOKE, Mervin: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Nueva York, 2008. Pág. 158.

⁸⁹ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

⁹⁰ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 05.44".

previos del guión, Zeppo accionaba unas campanillas, estirando de una cuerda, para despertar a Firefly⁹¹. El dictador se había quedado dormido fumando uno de sus puros, incendiando así de forma accidental las sábanas. Al escuchar las campanas, Groucho actuaba como si fuese un bombero alertado por un fuego, y no sólo aparecía disfrazado como tal, sino que también se lanzaba por la barra de emergencias para huir⁹². De esta forma, al eliminar el fuego y el vestuario de bombero, los elementos de la escena acaban perdiendo su justificación diegética.

En cualquier caso, Firefly llega al escenario desde la parte diametralmente opuesta a la puerta donde los soldados y las bailarinas le esperan. Sorprendido, pregunta a uno de los soldados si acaso están esperando a alguien. Cuando éste le confirma su apreciación, el propio Firefly se sitúa junto a él, y levanta también el brazo con uno de sus habituales puros a modo de espada, mientras el coro repite por última vez el *Himno a Freedonia* [Figura 18].



[Figura 18] Groucho se prepara, al lado de los oficiales, para recibirse a sí mismo⁹³.

Finalmente, el número concluye cuando Mrs. Teasdale se percató de la presencia del nuevo jefe de estado, al final de la formación de los soldados, y sale a su encuentro para saludarle.

Tal y como acabamos de ver, las similitudes entre *Captain Spaulding* y *His Excellency is Due* resultan manifiestas. De la misma forma que sucedía en *Horse Feathers*, Kalmar y Ruby pretendían escribir un gran número musical, imitando la pieza que unos años atrás habían compuesto para *Animal Crackers* y que se había convertido en la obra arquetípica de Groucho. Sin embargo, existen dos importantes diferencias que condicionan el resultado final. En primer lugar, este

⁹¹ "Duck Soup Screenplay" The Daily Script. URL: http://www.dailyscript.com/scripts/duck_soup.html [Última consulta: 14/03/2013].

⁹² *Ídem*.

⁹³ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 06.22".

número musical carece del brillo y de la energía con la que era presentado el capitán Spaulding. Según Coniam, quien reconoce esta similitud entre las dos piezas, este primer número musical no pretende ser divertido, sino que su única función es "desperdiciar" el tiempo para retrasar la entrada de Groucho en escena⁹⁴. Si Glenn Mitchell defendía que el Capitán Spaulding entraba en escena al modo de las operetas de Gilbert y Sullivan⁹⁵, en esta ocasión Firefly acaba ridiculizando esa pompa teatral cuando llega al escenario desde la parte de atrás, sin que nadie se percate de su presencia. En cualquier caso, la influencia musical de Gilbert (judío) y Sullivan (Irlandés) es notoria como también reconoce Blount⁹⁶.

En segundo lugar y no menos importante, *His Excellency is Due* está presentado desde una estética cinematográfica que elude, tal vez conscientemente, la continuidad teatral. No sólo resultan evidentes los movimientos de cámara desde una grúa o los planos inaccesibles para los espectadores teatrales, sino que, además, el montaje final de las imágenes revela una cierta discontinuidad motivada por los constantes 'fallos' de *raccord* que, a su vez, implican una filmación de la escena en pequeños fragmentos y no como un número conjunto.

9.1.- Relaciones diplomáticas

Tras el primer número musical, Mrs. Teadale saluda de forma entusiasta al nuevo jefe de estado, declamando las palabras casi como si estuviera cantando. De esta forma se inicia uno de los habituales y característicos diálogos entre los dos artistas. Así, Groucho aspira a conquistar a la dama, ridiculizando los galanteos cinematográficos y haciendo ver que su único interés es la fortuna de la viuda. Margaret Dumont, por su parte, mantiene la compostura en todo momento intentando reconducir el diálogo, ignorando estoicamente los ataques y las ofensas que le profiere su interlocutor. Sin embargo, en esta ocasión encontramos un cambio sustancial con respecto a las películas anteriores en las que había participado la distinguida dama. Si bien en *The Cocoanuts*, o en *Animal Crackers*, Groucho contrariaba la norma victoriana que prohibía cortejar

⁹⁴ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

⁹⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 21.

⁹⁶ The musical numbers that commence at this point are operetta-esque, evocative of Gilbert (Jewish) y Sullivan (Irish)". BLOUNT Jr., Roy: *Hail, Hail, Euphoria! Presenting The Marx Brothers in Duck Soup, The Greatest War Movie Ever Made*. Itbooks. Harper Collins Publishers. New York 2010. Pág. 54.

a una dama cuya posición social o económica era superior a la propia, en esta ocasión no se produce tal transgresión por cuanto Groucho interpreta el papel de un jefe de estado.

Por otra parte, los diálogos entre Groucho y Dumont adquieren una nueva consideración dentro de la estética cinematográfica que finalmente se acabará imponiendo sobre el contenido teatral. Mientras que la actuación de Dumont se encuadra en torno a las exigencias realistas propias del lenguaje fílmico hollywoodiense, Groucho se nos muestra ahora como un personaje cuyos juegos de palabras no respetan la lógica de la narración cinematográfica. Además, Groucho busca en determinados momentos un gesto de complicidad con los espectadores mirando directamente a la cámara, como si se estuviera dirigiendo al público de una sala. Cuando, finalmente, Mrs. Teasdale le muestra su confianza esperando que Firefly siga el empeño de su marido, Groucho se dirige hacia la cámara y advierte a los espectadores que la viuda se le está insinuando. El gesto de Groucho es de lo más normal en el teatro, pero en el cine está absolutamente prohibido mirar a la cámara [Figura 19].



[Figura 19]. Groucho mira directamente a la cámara: "No llevo ni cinco minutos en el cargo y ya se me está insinuando"⁹⁷.

A continuación, Trentino, el embajador de Sylvania, interrumpe la conversación justo en el momento en el que Firefly declaraba su amor, económicamente interesado, por la dama. Mrs. Teasdale realiza las oportunas presentaciones pero Firefly se muestra desconfiado hacia el embajador a quien sólo ve como un oponente amoroso. Tras un intercambio de frases, Trentino se siente ofendido y se marcha airado. Seguidamente, Mrs. Teasdale realiza las oportunas presentaciones entre la 'bailarina' Vera Marcal y jefe de estado. Firefly se siente

⁹⁷ "I haven't been on the job five minutes, and she's making advances to me." Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 07.24".

identificado con la condición artística de la invitada y se marca unos pasos de baile, sin música, preguntándole a la joven si es capaz de imitarle. Aunque la propuesta de Firefly no deja de ser una broma para Mrs. Teasdale y para Vera Marcal, en realidad esconde una segunda intención. No sabemos nada del pasado del nuevo jefe de estado, pero su dominio del baile sobre el escenario implica la asimilación de una cultura y, por lo tanto, la pertenencia a un sector determinado de la población. Así, cuando Firefly le pide a Vera que imite su baile, lo que pretende es comprobar si lo que ella dice es cierto o no, si de verdad es quien dice ser. De esta forma, la música, o el baile, se nos muestran con un sentido identitario que no es posible falsificar, algo que sí que es posible hacer con un disfraz [Figura 20].

Por otra parte, Martin A. Gardner defiende que esta alusión al baile conlleva un significado más sórdido. Según este autor, los salones de baile mantenían una estrecha relación con la prostitución y el juego, a la vez que eran un lugar muy propicio para encontrar a mujeres solteras⁹⁸. En este sentido, cuando Groucho le pide a Vera que imite sus pasos de bailes, tal vez está comprobando si de verdad sabe bailar o si, por el contrario, sólo es una prostituta.



[Figura 20]. Los pasos de baile que Firefly propone imitar a Vera Marcal: un paso "clásico" y otro propio de "un salón de baile"⁹⁹.

Por otra parte, Groucho se comporta como si quisiera reforzar su sentido identitario, realizando diversas alusiones a un pasado en el cual se solapan algunos de los personajes que ha interpretado a lo largo de su trayectoria, como el de Napoleón, perteneciente a la comedia *I'll Say She Is* presentada por los

⁹⁸ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009 Pág. 118.

⁹⁹ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 08.56" y 09.06", respectivamente.

Marx en 1923. Por otra parte, cuando Vera se insinúa abiertamente, siguiendo las indicaciones de Trentino, Groucho afirma, reutilizando una expresión que ya habíamos encontrado en *Monkey Business* (1931), que "podría bailar contigo hasta que las vacas vuelvan a casa", una frase que sólo adquiere significado desde una tradición cultural que Vera no comparte¹⁰⁰. De esta forma, Groucho demuestra que Vera es en realidad una impostora, y ella se marcha inmediatamente al sentirse descubierta. Justo en ese momento, Groucho intenta recuperar uno de los gags más celebrados de *Animal Crackers*, una nueva referencia a su pasado y a su identidad. Así, Firefly solicita la presencia de su secretario (Zeppo) para dictarle una carta dirigida a su dentista, rememorando el famoso gag de *Animal Crackers*¹⁰¹.

De alguna forma, Groucho parece estar reivindicando en esta escena una estética teatral que, sin embargo, es cuestionada constantemente por el planteamiento visual cinematográfico de McCarey. El gag comienza desde un plano conjunto en el que podemos apreciar a Mrs. Teasdale, a Firefly y a Zeppo, con algunos invitados al fondo. Seguidamente, la escena pasa a un plano medio que nos presenta a Groucho dictando la carta mientras se mueve en círculos. Al contrario de lo que sucedía en las anteriores películas, la cámara se mantiene completamente estática, obligando a Groucho a limitar al máximo sus movimientos para no quedar fuera del encuadre. Recordemos los apuros que habían pasado directores como Victor Heerman para filmar, con hasta cinco cámaras, a unos Marx que no paraban de moverse por todo el escenario.

Así, aunque Groucho pretenda reivindicar sus gags teatrales, la presentación visual responde a unos criterios estrictamente cinematográficos. No sólo los personajes tienen que adecuarse a la posición de la cámara, sino que, además, cada escena está montada a partir de varias tomas, diferenciando entre los planos de situación y los planos cortos para centrar la atención de los espectadores, facilitando así la comprensión fílmica de los acontecimientos [Figura 21].

¹⁰⁰ "Until the cows come home" Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=until%20the%20cows%20come%20home> [Última consulta: 14/03/2013].

¹⁰¹ En el segundo borrador del guión de la película Groucho redactaba dos cartas: una dirigida al presidente de los EEUU, y otra a su sastre. "Duck Soup Screenplay" The Daily Script. URL: http://www.dailyscript.com/scripts/duck_soup.html [Última consulta: 14/03/2013].



[Figura 21]. El montaje cinematográfico: plano de conjunto para situar el gag, y plano medio para fijar la atención en Firefly¹⁰².

Tras su breve intervención, Zeppo se marcha y Mrs. Teasdale reclama la atención de Firefly, exigiéndole que cumpla con su trabajo de jefe de estado. Sin embargo, ante la seriedad de las peticiones de la dama, Firefly se dedica a saltar a la pata coja, ridiculizando las palabras de su anfitriona en uno de los pocos dobles sentidos tolerados por la censura en esta película: "This is a gala day for you". "A gal [girl] a day is enough for me"¹⁰³.

10.- *Just Wait 'Til I Get Through With It*

Sin que medie ninguna preparación, y sin introducción orquestal, Mrs. Teasdale comienza a cantar de forma inesperada, dando así comienzo un nuevo número musical, titulado *Just Wait 'Till I Get Through With It*. Esta nueva pieza, al contrario que *His Excellency is Due*, presenta un claro contenido discursivo. Así, Mrs. Teasdale exige al dictador que explique cuáles son sus principales directrices para emprender las reformas que necesita el país: "Infórmenos / para darnos una idea / díganos cómo pretende gobernar el país"¹⁰⁴. Pero, si en la escena anterior Firefly no se había tomado en serio las palabras de Mrs. Teasdale, ahora reacciona de forma diferente y, con un semblante muy serio, expone cuáles son las líneas maestras de su gobierno, que se pueden reducir a un simple mandato: prohibirlo todo.

Este nuevo número musical está construido también a imagen y semejanza de la parte final de *Hooray for Captain Spaulding*. En aquella ocasión, Spaulding, tras

¹⁰² Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 09.27" y 09.30".

¹⁰³ "Es un día de gala para usted". "Una 'chavala' al día es suficiente para mí".

¹⁰⁴ "For our information / Just for illustration / Tell us how you intend to run the nation".

entrar por fin en escena, entonaba una pieza titulada *Hello, I Must Be Going* construida a partir de evidentes contradicciones, como ya se intuye en su propio título. Así, Jamison defendía la irreprochable moral de su jefe, aunque aducía que a veces le era difícil mantenerla: Spaulding nunca bebía, "a menos de que alguien pague la bebida". Así, la descripción cantada de Spaulding nos revelaba que, en realidad, era una persona de moral dudosa, o más bien de doble moral, y que siempre estaba dispuesto a dejarse seducir por los placeres de la vida.

De igual manera, en *Duck Soup* Groucho establece ciertas condiciones de comportamiento que él mismo incumple acto seguido, revelándonos así su doble moral. En este sentido, si la primera estrofa concluye advirtiendo que no está permitido silbar, Firefly se mueve por el escenario silbando de una forma ostensible durante la breve intervención del coro.

<p>These are the laws of my administration: No one's allowed to smoke Or tell a dirty joke And whistling is forbidden</p>	<p>Estas son las leyes de mi administración: No está permitido fumar Ni contar chistes verdes Y silbar está prohibido.</p>
<p>Chorus We're not allowed to tell a dirty joke Hail, hail Freedonia.</p>	<p>CORO: Está prohibido contar chistes verdes. Hail, hail Freedonia</p>

[Figura 22]. La primera de las prohibiciones cantadas por Firefly.

La segunda estrofa introduce la prohibición de mascar chicle, cuyo incumplimiento está castigado con la pena de prisión. Acto seguido, durante la participación del coro, Groucho mueve la boca como si estuviera mascando chicle, desafiando así a la autoridad que él mismo representa. Firefly prosigue su actuación prohibiendo cualquier tipo de placer en público, anunciando que en este aspecto se mostrará 'inflexible', a la vez que proclama, irónicamente, que Freedonia es "el país de la libertad". Y para confirmar la doble moral de su personaje, Groucho sujeta a una joven entre sus brazos, en una posición muy 'placentera', delante de todo el mundo [Figura 23].

Como colofón a su intervención, Firefly se compara con el anterior presidente quien, según el mismo afirma, no estuvo a la altura de las circunstancias y llevó el país a la ruina. A pesar de que la acción discurre en un país imaginario, las alusiones a la administración norteamericana resultan evidentes [Figura 24].



[Figura 23]. Groucho exhibe el placer en público, tras haberlo prohibido taxativamente¹⁰⁵.

The last man nearly ruined this place
He didn't know what to do with it
If you think this country's bad off now,
Just wait 'til I get through with it

El último presidente por poco arruina el país
No sabía qué hacer con él
Si pensáis que este país va mal,
Ya veréis lo que yo hago.

[Figura 24]. Las alusiones de Firefly a la administración norteamericana.

Siguiendo con la estructura del número, en este momento Firefly debería de contradecir visualmente la intervención musical que acaba de realizar, sobre todo después de criticar, abiertamente, al anterior presidente y despertar expectativas tras su "ya veréis lo que yo hago". Sin embargo, lo que Firefly 'hace' no es otra cosa que bailar con su peculiar estilo. La broma no parece tener ningún sentido, más allá del aparente desprecio de Firefly hacia los ciudadanos y hacia la difícil situación que atraviesa el país. Sin embargo, el verdadero comentario irónico que Firefly realiza a sus palabras no reside tanto en su coreografía, como en la música que la acompaña. El número de Kalmar y Ruby incorpora durante unos segundos una cita directa a una vieja melodía que ya habíamos encontrado en *Monkey Business* cuando Groucho parodiaba al capitán del barco: *The Sailor's Hornpipe* [Figura 25].

Como ya habíamos comentado, esta pieza se había asociado en el siglo XIX a la marina y se bailaba representando las tareas que los marineros realizaban durante su trabajo en la mar. Basta observar la posición de los brazos de Groucho y sus movimientos para constatar la semejanza con la coreografía de esta obra. Es decir, Groucho está parodiando la imitación del capitán de barco que realizaba en *Monkey Business*, ridiculizando con sus movimientos los

¹⁰⁵ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 10.38".

diferentes trabajos que realiza quien está al mando de la nave. De alguna forma, *Firefly* pretende manejar el país de igual manera que un marinero ridiculiza su trabajo bailando *The Sailor's Hornpipe*. Pero este significado sólo puede ser comprendido por aquellos espectadores habituados a los teatros de variedades, conocedores del sustrato cultural y de los significados generados durante los años de *vaudeville*. De alguna forma, en su búsqueda de identidad, Groucho está utilizando un código expresivo sólo conocido por quienes comparten su bagaje cultural. En este sentido, Vera Marcal no podría nunca entender esta parodia irónica.



[Figura 25]. Groucho-Firefly baila al ritmo de *The Sailor Hornpipe*¹⁰⁶.

La siguiente estrofa de *Just wait 'till I get through with it* fue eliminada de la versión final de la película sin que hayamos podido encontrar el motivo que justificase esta supresión. Michael Uhlin nos revela el contenido de la letra de este fragmento eliminado, tras el cual Groucho presentaba una nueva parodia musical construida a partir de una melodía tradicional escocesa muy conocida, citada en una acotación en el propio texto de la canción de Kalmar y Ruby: *Highland Fling* [Figura 26]¹⁰⁷.

The treasury is low on dough;
The last man went and flew with it.
If you think we're short of money now
Just wait 'till I get through with it.

(Does Highland fling)

Hacienda no tiene pasta
El último hombre se largó con ella
Si creéis que tenemos poco dinero ahora
Ya veréis lo que yo hago.

('baila' Highland fling)

[Figura 26]. La estrofa suprimida de *Just wait 'till I get through with it*.

¹⁰⁶ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 10.45".

¹⁰⁷ UHLIN, Mikael: "Duck Soup (1933). Cracked Ice". Marxology. *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/ds.htm> [Último acceso: 14/03/2013].

Precisamente, *The Highland Fling* era el baile que Harpo interpretaba en *Horse Feathers* para pedir un whisky escocés en una taberna clandestina y que, por lo tanto se muestra como un cliché musical, como el estereotipo étnico escocés [Figura 27].



[Figura 27]. *Highland Fling*¹⁰⁸.



[Figura 28]. *The Highland Fling*¹⁰⁹.

Aunque no disponemos de las imágenes de Groucho bailando según los movimientos tradicionales de *The Highland Fling*, podemos imaginar su coreografía a partir de una fotografía que habíamos mostrado como ejemplo en *Horse Feathers*, para ilustrar el baile de Harpo, procedente de un método de

¹⁰⁸ Transcripción musical realizada a partir de: "Scottish American, Highland Fling" ABC Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=trillian.mit.edu/~jc/music/book/ryan-cole/Tunes/ScottishAmericanHighlandFling/0000> [Último acceso: 14/03/2013].

¹⁰⁹ "The Highland fling and how to teach it, by Prof. Grant." Buffalo, Nueva York, Electric City Press, 1892. "An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals". The Library of Congress. URL: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.music.musdi.086/thumb> [Último acceso: 14/03/2013].

baile publicado por el profesor Grant. Así, *The Highland Fling* se bailaba con la mano derecha apoyada sobre la cintura, mientras que la mano izquierda está levantada con uno de sus dedos apoyados sobre la cabeza. Así mismo, la pierna izquierda mantiene el peso de cuerpo y la derecha se encuentra ligeramente flexionada, con el talón levantado y en equilibrio sobre el dedo pulgar [Figura 28].

Sin embargo, en esta ocasión no llegamos a comprender exactamente cuál era la ironía que pretendía realizar *Firefly* a partir del contenido presentado en esta estrofa suprimida. Tal vez exista alguna relación que no hemos podido precisar, entre el hombre que "voló" ("flew") con el dinero, las montañas escocesas y los movimientos coreográficos de *The Highland Fling*.

En cualquier caso, el juego continúa con el siguiente fragmento de *Just Wait 'til I Get through with it* que presenta la película, relacionado esta vez con el pago de los impuestos. Tras interpretar esta estrofa, Groucho saca un flautín de su levita y simula tocar con él mientras escuchamos a un auténtico flautín en el interludio instrumental. Una vez más, es la música la que nos ofrece el significado completo de la escena. En esta ocasión escuchamos una nueva melodía que ya habíamos encontrado en más de una ocasión en las anteriores películas de los Marx. Se trata de *Dixie's Land*, una canción característica de la Guerra de independencia norteamericana, asociada de forma indisoluble a la pintura *The Spirit of '76*, realizada por Archibald MacNeal Willard hacia 1875. De hecho, Groucho vuelve a imitar, una vez más, la postura de los personajes del el cuadro de Willard [Figura 29].



[Figura 29]. Groucho desfilando al ritmo de *Dixie's Land*, imitando *The Spirit of '76*¹¹⁰.

¹¹⁰ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 10.54" y 10.56", respectivamente.

De esta forma, la ironía presentada por Firefly está construida a partir del sentimiento patriótico norteamericano, simbolizado a través de *Dixie's Land*. Así, ante la inminente subida de los impuestos soportados por los ciudadanos de Freedonia, Firefly recurre a esta melodía patriótica para enardecer a las masas y evitar así una rebelión popular en contra de ese incremento de tasas. En este sentido, la reacción de todos los asistentes a la recepción resulta de lo más previsible: mientras Firefly desfila al ritmo de *Dixie's Land*, todos los invitados levantan los brazos, pronunciando una serie de vítores, accionados desde un resorte patriótico inconsciente. De alguna forma, Firefly está demostrando lo fácil que es enardecer al pueblo con los símbolos patrióticos, a pesar de que las consecuencias reviertan de forma negativa en ellos.

Por otra parte, Mathew Coniam defiende que esta última estrofa le recuerda a la canción *I've Got a Little List* interpretada por Ko-Ko en la opereta de *El Mikado*¹¹¹. Sin embargo, no hemos podido demostrar que Kalmar y Ruby se hubiesen inspirado en esta obra de Gilbert y Sullivan para escribir el número musical que nos ocupa, a pesar de que Groucho se mostraba entusiasmado por ella como demuestra el hecho de que en 1960 interpretase este papel en una representación televisiva de la opereta.

El número musical continúa con un nuevo material melódico y una última alusión al sustrato cultural creado durante los años de *vaudeville*. Así, Firefly anuncia que no tolerará la deshonestidad y que será una persona honrada, pero que si alguien promueve algún soborno y él no recibe una parte del mismo entonces lo pondrá contra la pared y lo 'fusilará'. O al menos eso es lo que se desprende del gesto que realiza con sus brazos, utilizando una trompeta a modo de fusil. Sin embargo, este hecho está representado de una forma eufemística en la letra de la canción. En realidad, Firefly utiliza la expresión "Pop! Goes the Weasel" mientras dispara con su 'trompeta' a los que no han compartido con él los sobornos [Figura 30].

Recordemos que este era el título de una canción inglesa que los obreros *cockneys* utilizaban para protegerse de los intrusos y de la policía, utilizando una jerga muy peculiar. Precisamente, los Marx habían recurrido a esta música en *The Cocoanuts* para confabularse con el detective Hennessy y desenmascarar a los verdaderos ladrones del collar de Mrs. Potter. En este sentido, la ironía no puede ser mayor: Firefly no utiliza esta contraseña para protegerse de los extraños o de la policía, sino como advertencia a quien no cuente con él a la

¹¹¹ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

hora de repartir los sobornos. Una vez más, esta ironía sólo puede ser comprendida por quienes conocen esta pieza y su verdadero significado. Además, la cita no sólo es textual, sino que el propio Ruby realiza una alusión musical, aunque no literal, a la melodía de esta pieza en la obra que nos ocupa.

I will not stand for anything that's crooked or unfair I'm strictly on the upper knot, so everyone beware If any man's caught taking graft, and I don't get my share We stand'im up against the wall and Pop! Goes the weasel	No toleraré la deshonestidad ni la injusticia Soy un hombre honrado, así que tened cuidado Si alguien unta a alguien y este no comparte conmigo lo ponemos contra la pared y "Pop! Goes the weasel."
--	---

[Figura 30]. Firefly amenaza a quien no comparte los sobornos con él.

Seguidamente, el coro realiza una breve intervención, reafirmando las advertencias de Firefly (de forma análoga a lo que sucedía en *Animal Crackers* cuando el capitán Spaulding intentaba defender su falsa moral y el coro repetía sus palabras): "Así que tened cuidado cuando hagáis chanchullos. / Nadie deberá ser untado sin darle su parte"¹¹².

La música llega a su fin con una última intervención de Firefly que hace referencia a las infidelidades matrimoniales. En este caso, el dictador le garantiza a una mujer que si ésta prefiere un amante antes que a su marido, procederá fusilando a su cónyuge de la misma forma que en la estrofa anterior eliminaba a quienes no compartían los sobornos con él. De nuevo, Groucho utiliza la misma expresión, "Pop! Goes de Weasel" [Figura 31].

If any man should come between a husband and his bride We'll find out which one she prefers by letting her decide If she prefers the other man, the husband steps outside We stand him up against the wall and Pop! Goes the weasel	Si alguien se interpone Entre marido y mujer, averiguaremos a cuál de los dos ella prefiere Si prefiere al otro, que el marido se aparte, lo pondremos contra la pared y Pop! Goes the weasel
--	--

[Figura 31]. Las advertencias conyugales de Firefly.

Por último, el coro reitera las palabras de Firefly, pero sustituyendo este último verso por otro que mantiene el mismo significado. Mientras tanto, Firefly aparece con los pantalones remangados, imitando la indumentaria de los

¹¹² "So everyone beware, you're stricken or unfair / unless he gets his share."

mayordomos de quienes se coge de los brazos en una disposición muy teatral [Figura 32].

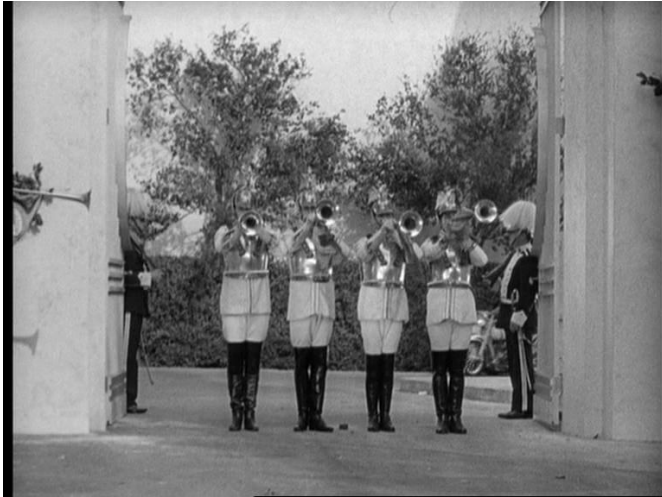


[Figura 32]. Groucho-Firefly cantando junto a los mayordomos en la parte final del número. Obsérvense la evidente falta de continuidad entre las dos imágenes¹¹³.

En ese momento, Mrs. Teasdale interrumpe bruscamente el número, recordándole a Firefly que tiene una reunión en la Cámara de Representantes. Además, la acaudalada viuda le exige que no vaya con los pantalones remangados, es decir, que abandone su representación teatral y vuelva a ser el dictador Rufus T. Firefly. En ese momento, Firefly pide su coche oficial para dirigirse a esta reunión y su petición pasa de boca en boca, a través de los oficiales, hasta que la llegada del vehículo es anunciada con una fanfarria, como si fuera un personaje más de la fiesta. Por cierto, el coche oficial no es sino una moto con sidecar, conducida por Harpo, que proporcionará diversos gags visuales a lo largo de la película. Así, Groucho sube al sidecar, pero Harpo se marcha sólo con la moto mientras que el sidecar se queda parado. Para Matthiew Coniam este gag fue una ocurrencia de McCarey, quien reutilizó, así, un viejo gag de su trabajo anterior con el productor Hal Roach¹¹⁴. Coniam defiende que es un humor visual muy banal, alejado del virtuosismo característico de los Marx. En cualquier caso, tras este gag un fundido a negro pone fin a esta primera parte de la película [Figura 33].

¹¹³ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 11.37" y 11.38", respectivamente.

¹¹⁴ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].



[Figura 33]. Cuatro oficiales anuncian con sus trompetas la llegada del coche oficial de Rufus T. Firefly que podemos ver llegando en el margen inferior derecho¹¹⁵.

10.1.- Estructuras musicales

La primera de las dos piezas que conforman este primer gran número musical con el que se abre *Duck Soup*, *His Excellency is Due*, presenta una estructura compositiva libre propia de las comedias musicales, según las necesidades narrativas inherentes a la escena en la que se inscriben. Las intervenciones cantadas de los personajes así como los interludios orquestales para los momentos coreográficos, se suceden según las necesidades dramáticas y no a partir de una forma musical previa. En este sentido, *His Excellency is Due* mantiene las mismas características que habíamos encontrado en *Hooray for Captain Spaulding*, de *Animal Crackers*. Sin embargo, no ocurre lo mismo con *Just Wait 'til I get Through with it*, por cuanto esta segunda obra se enmarca en una estructura musical mucho más precisa, distribuida en dos grandes secciones. A pesar de que no nos ha sido posible acceder a una copia de la partitura para su análisis detallado, sí que podemos establecer algunas observaciones generales en torno a su estructura, a partir de nuestra apreciación auditiva.

En este sentido, *Just Wait 'til I get Through with it* comienza con una pequeña introducción en *tempo* lento, *quasi* a modo de recitativo, en la que Mrs. Teasdale pregunta a Firefly cuáles son las directrices de su gobierno y éste le responde mostrando su intención de relatarlas. A partir de este momento, cada una de las intervenciones de Firefly corresponde a una estrofa del texto, así como a una nueva sección musical. Estas intervenciones son muy breves (tres o cuatro versos), con el propósito de dejar espacio al coro, el cual responde a

¹¹⁵ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 12.00".

Firefly completando la sección musical y creando así una estructura comprendida entre los seis y los ocho compases.

La primera parte (A) comienza con una estrofa (a) en la cual el coro, tras la intervención de Firefly, reitera una de las prohibiciones promulgadas por el dictador, cerrando así la sección, tras un compás de espera, con una nueva alusión al *Himno a Freedonia*. De esta forma se completa una parte de siete compases en total. Firefly aprovecha la participación del coro para realizar los comentarios irónicos o jocosos a los que hemos aludido previamente. La segunda estrofa utiliza el mismo material melódico (a) pero la intervención del coro resulta más corta, ya que esta vez no incorpora el himno, llegando sólo a los cinco compases de extensión. En la siguiente sección, en cambio, Firefly introduce un nuevo material melódico (b) y no cuenta con la participación del coro. Este hecho obliga a Groucho a desplazar su comentario visual irónico hasta el comienzo de la siguiente sección. A pesar del carácter solista de esta presentación, los versos cantados por el dictador son algo más extensos de lo habitual, lo cual lleva al conjunto hasta los ocho compases.

Seguidamente, comienza la segunda parte de la pieza, (B), con una estrofa que introduce un nuevo diseño melódico (c), similar al que se había presentado al comienzo de la obra. Pero en esta ocasión, el coro es sustituido por un interludio orquestal que presenta la alusión musical a *The Sailor's Hornpipe* que hemos comentado, durante la cual Firefly baila ironizando sobre la coreografía marinera. La siguiente estrofa no presenta grandes novedades y Firefly reutiliza el mismo material melódico de la anterior (c). De la misma forma, la orquesta cierra esta nueva sección citando la melodía de *Dixie's Land*, mientras Firefly desfila fingiendo que toca el flautín.

La parte final de esta obra presenta un nuevo contenido formal. Si en las estrofas anteriores la participación del coro, o de la orquesta, completaba el fraseo periódico de cada sección, ahora Firefly y el coro presentan sus intervenciones de una forma más independiente, sin que existan ya los comentarios irónicos del dictador. La nueva estrofa (d) abarca un total de ocho versos, con el mismo número de compases, y es interpretada en su totalidad por Firefly. Seguidamente, el coro reitera las aseveraciones del jefe de estado en una pequeña estrofa de seis compases (d'), en forma de 'eco', que retoma el mismo material musical anterior mientras Groucho realiza unas vocalizaciones en valores mucho más largos. Finalmente, la última estrofa repite esta misma estructura, guardando una estrecha relación expresiva y de contenido.

A partir de estas observaciones, podemos concluir que nos hallamos ante una pieza binaria del tipo A (aab) – B (ccdd), que guarda una cierta similitud con la

estructura de 'balada popular norteamericana' descrita por Allen Forte¹¹⁶ y que venimos comentando a lo largo de nuestro trabajo análisis musical del primer cine de los Marx. Así, la primera parte (A) equivaldría a lo que Forte denomina "estrofa", mientras que la segunda sección (B) se correspondería con el 'estribillo' propiamente dicho, con algunas modificaciones respecto al modelo propuesto por Forte. Aunque para Forte, la 'estrofa' tipo presenta dos elementos (ab), en esta ocasión encontramos una repetición del primero, de la misma forma que sucedía en *Why Am I So Romantic?*, la canción también escrita por Kalmar y Ruby presentada en *Horse Feathers*, cuya 'estrofa' mantenía la estructura 'aab'. Por otra parte, el 'estribillo' de *Just Wait 'til I get Through with it* se compone de los habituales cuatro elementos, aunque su configuración no coincide con la establecida por Forte. En lugar de las partes habituales, separadas por un 'puente' (ccdc), encontramos dos secciones diferenciadas a nivel melódico y también en contenido expresivo (ccdd).

En este sentido, la inclusión de la estrofa que finalmente fue suprimida hubiese introducido una nueva sección musical que entorpecería la simetría formal de la obra tal y como fue presentada en última instancia, aunque no creemos que esta fuese la causa real que motivó su eliminación [Figura 34].

[Figura 34]. *Just Wait 'Til I Get Through With It*. Estructura formal

Estrofa	A		B							
	a	a	b	c	¿c?	c	d	d'	d	d'
	Firefly Coro	Firefly Coro	Firefly	Firefly	Firefly	Firefly	Firefly	Coro orquesta	Firefly	Orquesta Coro
	(Himno)									
	Firefly silba	Firefly masca chicle		Sailor's Hornpipe	Highland Fling (Suprimida)	Dixie	"Pop! Goes the weasel		"Pop! Goes the weasel	
Nº Compases	7	5	8	7	¿5?	8	8	6	8	6

Sin embargo, la versión inicial de *Just Wait 'til I get Through with it*, incluyendo la estrofa suprimida, presentaba también una estructura formal muy equilibrada, aunque con una distribución ternaria en lugar de la bipartita que hemos

¹¹⁶ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950.* Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-37.

comentado. Aunque sólo podemos establecer algunas hipótesis que no pueden ser comprobadas en ningún caso, una comparación con las demás secciones nos llevaría a pensar que el elemento perdido tendría el material melódico (c) y una extensión de cinco compases. Como podemos observar en el gráfico, la estrofa eliminada que culminaba citando la música de *The Highland Fling*, se encuentra entre otras dos que concluyen haciendo alusión, de igual forma, a otras músicas populares. Así, deberíamos suponer que esta estrofa mantenía el mismo material melódico que las otras dos estrofas entre las que se enmarca. De forma similar, el número de compases de cada sección no parece ser casual, sino que guarda una cierta simetría. En este sentido, si las tres primeras estrofas utilizaban diferentes extensiones (7, 5 y 8), no deja de ser llamativo que las tres siguientes conserven esta misma duración en el caso de que a la estrofa central perdida le asignemos un total de cinco compases. De esta forma, la relación completa de todas las secciones, en cuanto al número de compases, quedaría establecida de la siguiente manera: (5,7,8) (5,7,8) y (8,6,8,6), lo cual sugiere una estructura evidentemente ternaria que coincidiría plenamente con la distribución a partir de los contenidos melódicos que acabamos de comentar: A(aab) C(ccc) D (dd'dd'). En el caso de ser correctas nuestras apreciaciones, Kalmar y Ruby habrían mantenido un cuidado muy especial para mantener estas proporciones y simetrías estructurales.

Pero la sección correspondiente a *The Highland Fling* fue suprimida y *Just Wait 'til I get Through with it* perdió con ello su posible estructura ternaria, acercándose a la forma bipartita de la 'balada popular norteamericana', tal y como habíamos explicado. Sin embargo, las propias características musicales de *Just Wait 'til I get Through with it* nos llevan a pensar que, en todo caso, Kalmar y Ruby realizaron una interpretación muy libre de la estructura definida por Allen Forte. En primer lugar, la pieza no está interpretada por un solista, sino que se organiza combinando intervenciones de Firefly, el coro y la orquesta. Así, es precisamente el coro quien completa la estructura periódica propuesta por Firefly en la primera parte de las estrofas iniciales, aunque sin llegar a constituir el habitual fraseo periódico de ocho compases descrito por Forte. En este mismo sentido, las intervenciones de la orquesta, citando músicas populares en la segunda parte de la pieza ('estribillo'), rompen la continuidad melódica con el material propuesto por Firefly. De esta forma a nivel musical se crea un nuevo contenido general cuya coherencia ya no depende las interconexiones melódicas, sino de la relación simbólica entre el contenido del texto cantado por Firefly y su comentario irónico, realizado por el dictador de forma visual, a partir de las melodías introducidas por la orquesta, sin relación temática con el comienzo de la estrofa.

Por otra parte, tras la sección contrastante o 'puente' (d) Kalmar y Ruby no recuperan la parte inicial del estribillo (c), sino que optan por repetir esta estrofa, dando así lugar a una estructura en dos partes más equilibrada pero que compromete la propia consideración del conjunto a modo de estribillo. Es decir, si tras el 'puente' no existe una última repetición de 'c' no tendría sentido considerar al conjunto de la estrofa como el 'estribillo' de la balada. Además, tal y como ya hemos comentado, después de cada una de las dos últimas estrofas, se incluye una intervención del coro reiterando las advertencias pronunciadas por el dictador, lo cual supone un alargamiento formal (dd'dd') que desvía la atención del contenido musical escuchado comienzo de esta segunda parte (B). Pero no olvidemos que, en un número musical como este la narración tiene que avanzar y resulta muy comprometido reintroducir un material anterior con el único propósito de 'cerrar' una estructura musical.

Todas estas diferencias, incluida la asimetría en cuanto al número de compases, cuestionan no sólo denominación de las dos grandes secciones de *Just Wait 'til I get Through with it* como 'estrofa' y 'estribillo', sino que además dificultan la consideración de esta obra como una 'balada'. No obstante, la coincidencia en el número de estrofas, así como en la distribución estructural nos pueden llevar a pensar que Kalmar y Ruby se vieron influenciados, consciente o inconscientemente, por la forma musical más característica de esos años, y que ellos mismos conocían perfectamente al haberla utilizado, por ejemplo, en *Why Am I So Romantic?* y *Everyone says I Love You*, dos canciones escritas por Kalmar y Ruby para sendas películas anteriores de los Marx.

Sin embargo, la estructura interna de esta obra presenta una característica estrechamente relacionada con uno de los aspectos clave de la Balada, según Forte. Para este autor, como ya habíamos comentado, la distribución formal de los contenidos melódicos en grupos de dos compases contribuía a la "caracterización de la forma en el lenguaje popular", facilitando "la interpretación, la percepción y la memorización"¹¹⁷. Es decir, para Forte resulta fundamental la complementariedad melódica a modo de pregunta y respuesta por cuanto facilitaba a los espectadores la asimilación del contenido musical que estaban contemplando. En este sentido, si aplicamos esta idea a los contenidos estróficos de *Just Wait 'til I get Through with it*, encontramos una evidente complementariedad de cada uno de los contenidos presentados. Exceptuando el final de la primera sección (b), el resto de las estrofas se presentan siempre en parejas, siendo la segunda de ellas una reiteración tanto de las intervenciones de los intérpretes (coro u orquesta), como de los contenidos melódicos. La eficacia

¹¹⁷ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950.* Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

de esta fórmula es tal, que permite incorporar distintas alusiones musicales populares a continuación de un mismo material melódico, sin que por ello el conjunto se fragmente o pierda su capacidad comunicativa y expresiva. Pero desde este punto de vista de la complementariedad resultaría inevitable la supresión de *The Highland Fling*, por cuanto rompería esta estructuración binaria de los elementos.

En cualquier caso, y esto es lo verdaderamente importante, Kalmar y Ruby consiguen fusionar en *Just Wait 'til I get Through with it* las necesidades dramáticas y narrativas propias de un número de comedia musical, con la estructura simétrica y recurrente de la balada norteamericana descrita por Forte. No es una balada, pero tampoco es un número musical de estructura libre o asimétrica. Tanto si se trata de asociación inconsciente como si responde a un plan establecido de una forma muy precisa, *Just Wait 'til I get Through with it* combina una técnica procedente de la comedia musical con una fórmula habitual en las canciones de moda de una manera asombrosa. O es un hallazgo musical o sólo es una coincidencia muy oportuna.

10.2.- Alcohol vs. Chicles

Por otra parte, la coincidencia musical entre *Animal Crackers* y *Duck Soup* nos permite constatar la influencia negativa que la censura promovida por William Hays tuvo en la expresión artística de Kalmar y Ruby. En *Animal Crackers* (1930) el capitán Spaulding solicitaba "mujeres calientes y champagne frío", mostrando su doble moral con ciertos comportamientos muy concretos. Según la letra de *Hello, I Must Be Going*, Spaulding tenía una moral irreprochable aunque a veces le costaba mucho mantenerla y, además, nunca 'bebía' a menos que alguien pagase la bebida. Mujeres, moral y alcohol eran tres elementos claves a finales de los años 20, antes de la Depresión económica, cuando todavía no se había instalado el código de conducta moral, pero sí que seguía vigente la llamada Ley seca.

Sin embargo, en *Duck Soup* la falsa moralidad de Firefly se mide con otros parámetros, mucho más comedidos. Así, el dictador prohíbe fumar, contar chistes verdes y silbar, así como mostrar placer en público. Decididamente ya no hay rastro de la bebida fría, ni de las mujeres 'calientes'. Así, El código Hays cumplía perfectamente su objetivo, obligando a la música a contener su vocación desmedida, limitando la libertad creativa de los compositores. Y es precisamente por esto que el sistema de referencias, procedente del *vaudeville*, tiene una importancia decisiva tanto en la conformación del significado expresivo como en

la encriptación de mensajes cuyo contenido no superaría la censura moralizante. Este sistema funcionó en estos años como un código secreto, de la misma forma en la que los obreros cockneys del siglo XIX se protegían de los intrusos y de la policía canturreando *Pop! Goes the Weasel*. Ni la censura, ni tampoco la intrusa Vera Marcal, podrían llegar a comprender su verdadero significado.

10.3- Teatro vs. Cine

Por otra parte, existe una pulsión, un enfrentamiento, entre el lenguaje cinematográfico defendido e impuesto por McCarey y la expresión teatral arraigada en los Marx. En este sentido, la utilización de melodías populares, como ya hemos explicado, sería también una forma de reivindicar una estética que el cine estaba anulando. En este sentido, no de los mejores ejemplos de la imposición del lenguaje cinematográfico lo encontramos en la filmación fragmentada de los números musicales, así como en la posterior edición de las imágenes en base a los códigos expresivos propios del lenguaje cinematográfico. Así, los numerosos desajustes que encontramos, tanto en la continuidad visual como en la espacial, denotan una filmación discontinua y, por consiguiente, la utilización de un *playback* musical. Además, el plató de este primer número es tan amplio que resultaría incompatible con cualquier escenario teatral, aunque presente la ventaja de poder trabajar de una forma más independiente cada parte del número.

Sirvan a modo de ejemplo dos fotogramas consecutivos de la parte final de *Just Wait 'Til I Get Through With It*. En el primero de ellos, Firefly se está dirigiendo a una señora mayor que está situada a su izquierda, mientras que en el siguiente fotograma esta misma señora aparece a su derecha, junto a otra mujer que no aparecía en la imagen anterior. Se trata, pues, de lo que en el lenguaje cinematográfico se conoce como un salto de eje, o fallo de *raccord* espacial, que con casi total seguridad desconcertó a aquellos espectadores habituados a las salas teatrales. Además, una observación atenta de los demás personajes, o incluso de la corbata de Firefly, nos permitirá descubrir otros numerosos 'fallos' en la continuidad visual [Figura 35].

De esta forma se constata que los números musicales de *Duck Soup*, al igual que el resto de la película, se filmaron utilizando numerosas tomas que después se editaron en la sala de montaje. En estas condiciones resultaría imposible grabar el sonido en vivo y los actores se limitarían a realizar un *playback* a partir de los temas pregrabados. Pero lo más importante es que este proceso no sólo está encaminado a facilitar la filmación, sino que pretende adecuar el tamaño de cada

plano a la importancia dramática de aquello que vemos en él. Es decir, si en un teatro cada espectador está obligado a ver el conjunto del escenario desde el mismo punto de vista durante toda la función, en el cine de McCarey la cámara mostrará a los espectadores sólo aquello que es importante en cada secuencia, utilizando los primeros planos para centrar su atención, para ayudarles a comprender aquello que están contemplando. No podemos ignorar esta confrontación entre lo teatral y lo cinematográfico a la hora de proseguir con nuestro análisis musical de *Duck Soup*.



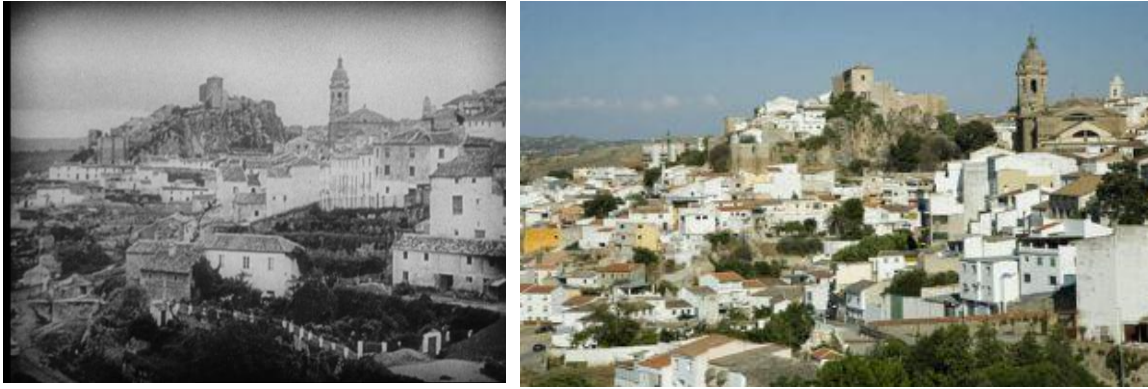
[Figura 35]. Un ejemplo de un desconcertante salto de eje. Obsérvense las numerosas diferencias visuales entre los dos fotogramas consecutivos¹¹⁸.

11.- Sylvania

La segunda parte de la película comienza exactamente igual que la primera, con una bandera y una 'postal' pintoresca en la que podemos ver unas edificaciones que nos sitúan, esta vez, en Sylvania. Si Freedonia se mostraba como un estado centroeuropeo a tenor de su arquitectura, Sylvania aparece ahora como una región mediterránea, caracterizada por un castillo semiderruido y el campanario de una iglesia erguido sobre unas casas pintadas de blanco, construidas en torno a esa fortaleza. De hecho, esta postal de Sylvania corresponde a la ciudad de Loja, un municipio andaluz perteneciente a la provincia de Granada [Figura 36]¹¹⁹.

¹¹⁸ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 10.29" y 10.30", respectivamente.

¹¹⁹ "Duck Soup. Did You Know?" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023969/trivia?ref_=tt_trv_trv [Último acceso: 14/03/2012].



[Figura 36]. Fotograma correspondiente a Sylvania¹²⁰ y fotografía actual de la ciudad de Loja (Granada)¹²¹, tomada desde una perspectiva similar.

Ignoramos cuáles fueron los motivos que propiciaron la inclusión de esta imagen en *Duck Soup*, así como las razones por las cuales esta postal granadina llegó hasta California, convirtiéndose en la estampa del rival de Freedonia. En cualquier caso, la presentación de Sylvania utiliza los mismos recursos que habíamos encontrado al comienzo de la película para localizar la acción en Freedonia. Si anteriormente Freedonia había sido presentada mostrando su bandera, así como una panorámica de sus edificaciones, mientras sonaba la música de lo que después sería el *Himno a Freedonia*, las imágenes de Sylvania ahora se nos presentan asociadas también a un contenido musical de carácter solemne que, por lo tanto, deberíamos considerar como el '*Himno a Sylvania*'. Sin embargo, este supuesto nuevo himno sólo se presenta de forma instrumental, y no resuena tan grandioso ni 'pegadizo' como el de su rival. Así, aunque la relación entre esta música y Sylvania resulta evidente por cuanto se vuelve a repetir más adelante a modo de *Leitmotiv*, la ausencia de una parte cantada dificulta, considerablemente, la consideración como himno patriótico.

La acción comienza con un plano medio de Trentino, el embajador de Sylvania a quien Groucho había ignorado en la recepción presidencial. Trentino se muestra decepcionado con el trabajo de uno de sus espías, quien reconoce abiertamente su fracaso en la misión que le había sido encomendada: no ha sido capaz de iniciar una revolución en Freedonia que habría acabado con Firefly y que les hubiese permitido controlar y someter, política y económicamente, al estado vecino. El espía de Trentino afirma desolado que Firefly goza de una gran popularidad y que cualquier maniobra en su contra está condenada al fracaso. Sin embargo, el embajador no desfallece y sigue adelante con su plan,

¹²⁰ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 12.43".

¹²¹ "Loja, Granada." Andalucía, Turismo digital. URL: <http://www.andaluciaturismodigital.com/noticia.asp?idcontenido=15264> [Último acceso: 14/03/2012].

reconociendo que ha contratado a otros dos espías mucho más discretos. Estos nuevos espías no son otros que Chicolini y Pinky, dos personajes interpretados por Chico y Harpo, respectivamente, que aparecen ante el embajador disfrazados de una forma extremadamente ridícula. Esta caracterización sólo puede ser explicada como una parodia de los estereotipos étnicos y religiosos, así como de los clichés habituales en el cine de espías de la época [Figura 37].

Mientras Trentino interroga a Chicolini y a Pinky sobre su trabajo, estos realizan toda una serie de gags visuales, utilizando algunos de los objetos que encuentran en el despacho del embajador. Tras un juego con los teléfonos, Harpo-Pinky se dedica a cortar con unas grandes tijeras todo lo que encuentra a su paso (unas tijeras que reutilizará en diversos momentos de la película, siguiendo uno de los preceptos de la comedia Hal Roach) [Figura 38].



[Figura 37] Pinky y Chicolini, disfrazados de espías¹²².

Tampoco faltan las alusiones deportivas típicas de los gags marxianos, ni los habituales juegos de palabras. Sin embargo, ya no estamos ante una 'auténtica' escena Marx por cuanto la huella artística de Leo McCarey domina toda la secuencia. Si en las anteriores películas de los Marx estos gags se nos mostraban como un juego en sí mismos, en esta ocasión todos los gags se presentan de una forma lineal con el propósito de ir aumentando la tensión dramática, hasta provocar la desesperación de Trentino. Y esta espiral cómica es, como habíamos explicado al comienzo de este capítulo, la principal característica de la comedia Hal Roach que McCarey pretendía imponer a los Marx. En este sentido, la acción encuentra un primer clímax cuando Trentino le solicita a Harpo los 'archivos' ("records") correspondientes a su investigación. En su lugar, Harpo le ofrece un registro fonográfico, un disco que Trentino desesperado lanza al aire y que Harpo destroza de un certero disparo con un revólver. Tras ese impacto

¹²² Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 12.26".

Chicolini hace sonar una campana y le ofrece a Pinky un puro como premio [Figura 39].



[Figura 38] Harpo corta con sus tijeras el puro de Trentino



[Figura 39] Harpo le ofrece un disco a Chico, en lugar de los 'archivos'¹²³.

Trentino no está nada satisfecho con las explicaciones de sus dos nuevos espías y les ordena que vuelvan al trabajo inmediatamente, exigiéndoles que esta vez obtengan resultados satisfactorios. Pero, antes de que Chicolini y Pinky se marchen, Trentino se convierte en el objeto de sus despiadadas burlas. Así, Pinky recorta el frac del embajador, unta sus pantalones con pegamento y, finalmente, los dedos de Trentino acaban atrapados en una ratonera cuando éste les ofrecía amistosamente la mano en señal de despedida. Estos 'despiadados' gags visuales no pertenecen al estilo humorístico de los Marx. No los habíamos encontrado en sus anteriores películas, sino que provienen de la comedia cinematográfica Hal Roach, introducida por Leo McCarey en *Duck Soup*. La espiral de despropósitos sólo se detiene cuando el cepo se dispara, atrapando la mano del embajador. Decididamente, Leo McCarey no sólo transforma la presentación visual de los números musicales de los Marx, sino que también envilece su humor visual, tal y como vamos a seguir explicando a continuación [Figura 40].

¹²³ *Ídem*. Mins. 14.41" y 15.08, respectivamente.



[Figuras 40a y 40b] El *slow burn* propio de Hal Roach tiene como punto culminante la mano de Trentino atrapada en el cebo para ratones.¹²⁴

11.1.- *The Peanut Vendor*

Tras un nuevo fundido a negro, la acción se reanuda desde la cámara de diputados de Freedonia. La reservada actitud de los ministros contrasta con la despreocupación de Rufus T. Firefly quien juega distraídamente con una pequeña pelota. Así, cuando por fin el dictador da comienzo a la sesión, los diputados le presentan diversos informes y propuestas que Firefly rechaza de forma sistemática. Mientras los consejeros siguen discutiendo con el jefe de estado, la película nos muestra, en montaje paralelo, una acción que discurre en el exterior del palacio presidencial. El espía Chicolini se ha infiltrado en Freedonia como un vendedor de cacahuets y ha situado su carrito junto a la fachada del edificio gubernamental. La llegada de Pinky provoca una serie de gags visuales entre los dos hermanos en los cuales Harpo vuelve a utilizar las mismas tijeras de la escena anterior. Finalmente, Chicolini se encoleriza y la trifulca acaba involucrando a un vendedor de limonadas cuyo carrito se encontraba próximo al de Chicolini [Figura 41].

En ese momento, Harpo y Chico se confabulan contra el vendedor y la escena se transforma en una espiral de provocaciones y agresiones al más puro estilo Hal Roach, según define Glenn Mitchell¹²⁵, que desembocan en la humillación del desafortunado comerciante, cuyo sombrero Harpo quema en el hornillo del carrito de los cacahuets. Pero no sólo encontramos el característico aumento progresivo de la tensión que define la comedia Hal Roach, sino que, además,

¹²⁴ *Ibidem*. Mins. 17.03" y 17.25, respectivamente.

¹²⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 102.

McCarey contrató para esta escena a Edgard Kennedy, un actor secundario habitual en las películas Hal Roach, un experto en estas espirales cómicas con quien este director ya había trabajado en películas de Laurel y Hardy¹²⁶.



[Figura 41]. Los recursos cómicos de Hal Roach en los Marx. Chicolini propina un puntapié al vendedor de limonada¹²⁷.

En este sentido, Stefan Kanfer define esta técnica, basada en el incremento de la tensión humorística, como '*slow burn*' o 'montar en cólera'¹²⁸. Las intenciones de McCarey son manifiestas, mientras que el comportamiento de los Marx, así como la ausencia completa de contenidos musicales, se nos revelan como algo muy extraño a la estética marxiana. En este mismo sentido, Coniam afirma que esta pelea con el vendedor de limonada no sólo no es ingeniosa, sino que además resulta deficiente a nivel narrativo e inapropiada para el humor neoyorquino característico de los Marx.

Por otra parte, en una de las acciones con las que Chicolini y Harpo se burlan del vendedor de limonadas, haciéndole "montar en cólera", podemos encontrar una alusión, tal vez indirecta, a los viejos juegos con las identidades. Cuando Kennedy exige que le devuelvan el sombrero que le han robado, los Marx intercambian una y otra vez sus sombreros con él, provocando lo que unos años antes habría sido un conflicto identitario. Así, el sombrero 'italiano' de Chico acaba en la cabeza de Kennedy, mientras que Chico se nos muestra con el sombrero 'coon' de Harpo y éste último con el bombín, o *derby*, más propio de la comedia fílmica. Ni Pinky ni Chicolini se muestran preocupados por despojarse de sus sombreros, de una parte fundamental de su identidad, mientras que el

¹²⁶ *Ídem.* ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers.* Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 230.

¹²⁷ *Ibidem.* Min. 20.32"

¹²⁸ "Edgar Kennedy, master of the '*slow burn*' (...)". KANFER, Stefan: *Groucho. The Life and Times of Julius Henry Marx.* Vintage Books. Nueva York, 2001. Pág. 175. "Edgar Kennedy, maestro del '*montar en cólera*' (...)". KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía.* RBA. Barcelona, 2006. Pág. 271.

vendedor de limonada sólo quiere recuperar lo que le han robado porque han herido su orgullo personal [Figura 42].



[Figura 42]. El juego con los sombreros y el característico *Gookie* burlón de Harpo¹²⁹.

Tras un fundido a negro, que implica una elipsis temporal, volvemos a encontrar a Chicolini en el mismo lugar, intentando vender sus cacahuetses como tapadera para su verdadero propósito, que no es otro si no el de espiar a Firefly. Chicolini consigue llamar finalmente la atención del dictador quien se asoma al balcón pidiendo que le lance algún cacahuete. Chicolini consigue ganarse la confianza de Firefly de inmediato, hasta el punto de que éste le invita a subir y le nombra ministro de guerra. El espía de Freedonia asume de inmediato las funciones de su nuevo puesto controlando las llamadas telefónicas que recibe el dictador de una forma un tanto peculiar. En ese momento Harpo entra en escena y nos regala un inigualable gag en el que responde a una llamada telefónica haciendo uso, únicamente, de sus bocinas para mantener la conversación. Estos intercambios de papeles al igual que los gags telefónicos y su contenido sonoro sí que se inscriben en la estética de los hermanos Marx. Son gags que no humillan a nadie y cuyo sentido está en ellos mismos y no en un incremento progresivo de la tensión.

La escena continúa cuando Firefly pide consejo a su nuevo ministro sobre el tipo de ejército que requiere el país. Chicolini defiende que Freedonia necesita un ejército que esté siempre 'en pie de guerra' porque, de esa forma, se ahorrarán dinero en el presupuesto correspondiente a las sillas. Ante esta respuesta, Firefly expulsa de inmediato a Chicolini y regresa a su despacho tarareando una melodía que no otra que *The Peanut Vendor* (*El manisero*), una canción escrita por el cubano Moisés Simons en 1929 y que en esas fechas disfrutaba de una gran popularidad [Figura 43].

¹²⁹ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 22.13" y 22.18", respectivamente.




If you have n't got ba - na-nas don't be blue Pea-nuts in a lit-tle bar are cal - ling you
 Si te quie-res por el pi-co di - ver-tir, com-pra-meun cu-cu-ru - chi-to de__ ma - ní.

**[Figura 43]. Fragmento de *The Peanut Vendor*.
 Groucho tararea sólo los dos primeros compases¹³⁰.**

La utilización de esta melodía no parece casual, sino que está asociada directamente con el anterior trabajo que desempeñaba el nuevo ministro de guerra. De hecho, según algunas fuentes, el comienzo de la canción de Simons parece estar inspirado precisamente en la 'llamada' o pregón que realizaban los vendedores de cacahuetes en Cuba para vender su producto [Figura 44]¹³¹.



[Figura 44a]. Groucho, tras expulsar a Chicolini, tararea *The Peanut Vendor*¹³².



Ma - ni.....

[Figura 44b]. La llamada o pregón original del 'manisero'¹³³.

Además, si revisamos el comienzo de la escena, es, precisamente, ese característico 'pregón' (construido a partir de un intervalo de tercera menor), el que realizaba Chicolini cuando pretendía llamar la atención de Firefly. Sin embargo, creemos que Chicolini no se inspira en la 'llamada' original cubana,

¹³⁰ Trascrito a partir de: SIMONS, Moisés: *The Peanut Vendor*. Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0095262> [Último acceso: 21/03/2013].

¹³¹ GIRO, Radamés 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana. Vol. 4. Pág. 147.

¹³² Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 26.09".

¹³³ SIMON, Moisés: "El manisero". URL: <http://www.raulguara.galeon.com/mani1.jpg> [Último acceso: 21/03/2013].

sino en el comienzo de la canción, por cuanto no parece probable que conociera el origen de esta exclamación.

Pero el motivo más importante por el cual *Firefly* tararea esta obra es porque en esos años *The Peanut Vendor* gozaba de una gran popularidad, tras haber sido incluida en la película, dirigida por W. S. van Dyke, *Bajo el cielo de Cuba* (*The Cuban Love Song*), estrenada en 1931¹³⁴. Según IMDB, *El Manisero*, "alcanzó una gran popularidad en Estados Unidos en 1932 (...) cuando fue traducida al inglés por L. Wolfe Gilbert y Marion Sunshine"¹³⁵. Además, diversos músicos realizaron, también en esas fechas, registros fonográficos de esta obra: Paul Whiteman, Guy Lombardo, Xavier Cugat o el propio Louis Armstrong¹³⁶, cuya grabación tuvo lugar en Los Ángeles, el 23 de diciembre de 1930¹³⁷. Así, *The Peanut Vendor* estaba de muy de moda, y los Marx no renunciaban nunca a utilizar, con un sentido paródico, las novedades musicales de su tiempo, tal y como hemos comprobado a lo largo de nuestros análisis previos.

11.2.- Identidades

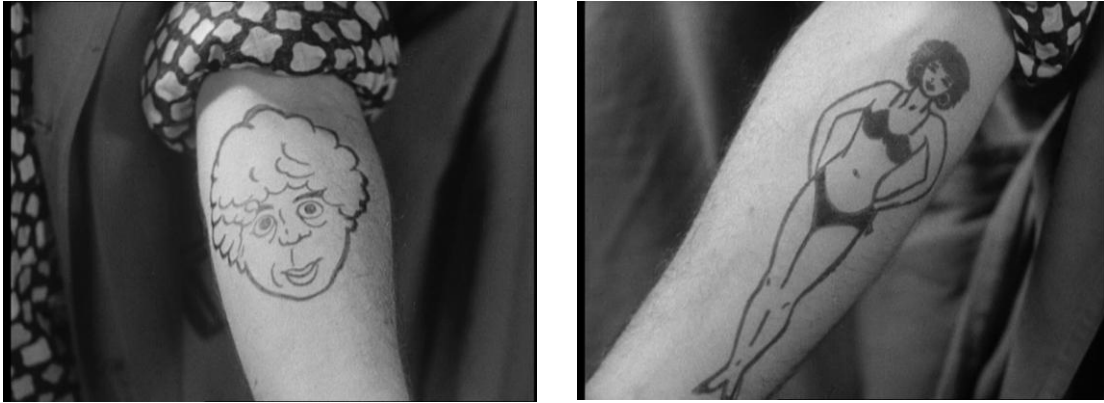
Tras expulsar a Chicolini, *Firefly* se queda a solas con Harpo-Pinky formulándole diversas preguntas relativas a su identidad. Ante su incapacidad para expresarse hablando, Pinky le responde mostrando al jefe de estado diversos tatuajes que nos revelan los detalles más significativos de su existencia. Así, cuando *Firefly* le pregunta quién es en realidad, Harpo nos enseña, en un plano detalle, un dibujo de su propia cabeza tatuada en su brazo. El dictador se muestra algo contrariado porque, según él mismo afirma, no le gusta demasiado el "arte moderno" y solicita a Pinky algo más 'clásico' ("Got any of the old masters"). Acto seguido, Harpo le muestra el tatuaje de una chica en bikini que se contornea mientras él mueve el brazo [Figura 45].

¹³⁴ "Bajo el cielo de cuba (The Cuban Love Song)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0021772/?ref=fn_al_tt_1 [Última consulta: 17/01/2013].

¹³⁵ "El 'Manisero' achieved popularity in the United States in 1932 (a year after this film was released), when it was translated into English by L. Wolfe Gilbert and Marion Sunshine". "Bajo el cielo de cuba (The Cuban Love Song)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0021772/?ref=fn_al_tt_1 [Última consulta: 21/03/2013].


¹³⁶ HISHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág 284.

¹³⁷ "Louis Armstrong - The Peanut Vendor - Los Angeles, 23.12. 1930". You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=_clbgQwMqtk [Última consulta: 21/03/2013].



[Figura 45]. Harpo muestra sus tatuajes como símbolo de identidad¹³⁸.


En ese preciso momento escuchamos, en su versión instrumental, una obra perteneciente a la tradición musical popular que acompaña el sinuoso movimiento de la bailarina tatuada. Siguiendo con la práctica habitual, la música escogida para este baile, *The Streets of Cairo*, guarda una estrecha relación con el preciso significado que las imágenes pretenden transmitir [Figura 46].



 1. I will sing you a song, And it won't be very long. 'Bout a maid - en sweet, and she ne - ver would do wrong.

 2. She went out one night, Did this in - no - cent di - vine, With a nice young man, Who in - vit - est her to dine.

 3. She _____ was en - gaged, As a pict - ure for to pose. To ap - pear each night, In _____ ab - bre - viat - ed clothes.



 Ev - 'ry one said shew a pret - ty, shew as not long in the ci - ty. All a - lone, oh, what a pit - ty, Poor lit - tle maid.

 Now he's sor - ry that he met her, And he nev - er will forget her, In the fu - ture he'll know bet - ter, Poor lit - tle maid.

 All the dudes were in a flur - ry, For to catch her they did hurry One who caught her now is sor - ry, Poor lit - tle maid.

[Figura 46]. Comienzo de *The Streets of Cairo (The Poor Little Country Maid)*¹³⁹.

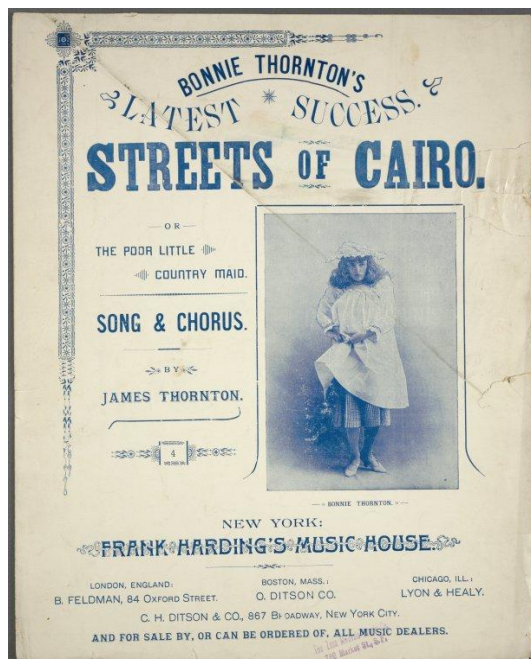
Según Hamberlin, esta pieza, también conocida como *The Poor Little Country Maid*, tuvo su origen en la Exposición Universal celebrada en el año 1893 en Chicago, cuyo eje temático principal pretendía dar a conocer culturas de todas partes del mundo. Así, uno de los pabellones más visitados, denominado *A Street in Cairo*, presentaba a unas bailarinas profesionales egipcias (*ghawazi*) que, con un elaborado vestuario, mostraban una rítmica y espasmódica danza basada en el movimiento abdominal. La exposición fue vista por unos 27 millones de personas y es así como esta danza llegó a ser conocida en los EEUU como *belly*

¹³⁸ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 26.26" y 26.33", respectivamente.

¹³⁹ Transcrito a partir de: THORNTON, James: *The Streets of Cairo*. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division. URL: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1255480> [Último acceso: 21/03/2013].

*dance*¹⁴⁰. Dos años después, en 1895, James Thornton escribió la canción *The Streets of Cairo*, inspirándose en esas eróticas danzas que podían llegar, incluso, a encantar a las serpientes¹⁴¹.

Poco después, Elisabeth Bonnie Thornton, la mujer del compositor, popularizó esta canción en los circuitos de *vaudeville*, a través de una versión caricaturesca con la que pretendía advertir a los hombres incautos de la peligrosidad de las bailarinas de apariencia inocente¹⁴². Así, esta obra gozó de una gran popularidad durante los años del *vaudeville*, aunque finalmente acabó asociándose a una visión un tanto escéptica de Salomé, la joven capaz de decapitar a un hombre [Figura 47].



[Figura 47]. Portada de la edición de 1895 de *The Streets of Cairo*, en la cual podemos ver el disfraz paródico de bailarina con el que Bonnie Thornton popularizó esta canción¹⁴³.

Por otra parte, la música de *The Streets of Cairo*, asociada a una bailarina en bikini que se mueve sinuosamente en el brazo de Harpo, nos muestra una escena disipada que el código Hays no permitía filmar con bailarinas de verdad. Los bailes eróticos que se habían mostrado abiertamente durante los años veinte como una expresión desenfadada, como una forma de liberar la sexualidad reprimida, ahora sólo podían mostrarse de una forma clandestina, reclusos en un tatuaje oculto debajo de la camisa. Firefly, conoce perfectamente este

¹⁴⁰ HAMBERLIN, Larry: *Tin Pan Opera. Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Pág. 106.

¹⁴¹ *Ídem*. 108.

¹⁴² *Ibidem*. Pág. 110.

¹⁴³ THORNTON, James: *The Streets of Cairo*. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division. URL: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1255480> [Último acceso: 21/03/2013].

significado y parece mostrarnos su nostalgia de esos años cuando le pide a Harpo el teléfono de la bailarina. En cualquier caso, esta escena resultaría imposible de representar sobre un escenario teatral por cuanto necesita de un plano de detalle, inaccesible en un teatro, para que los espectadores puedan apreciar correctamente a la bailarina. Es decir, algunos de los gags utilizados por los Marx en *Duck Soup* están pensados directamente para el formato cinematográfico.

Además, la popularidad de *The Streets of Cairo* había llegado también al cine, pues había sido utilizada en los años previos a *Duck Soup* en diversos cartoons y filmes. Entre los primeros podemos citar el corto animado *Arabiantics*, protagonizado por Felix el gato en 1928¹⁴⁴, y *Goofy Goat Antics* (1933)¹⁴⁵. También los cortometrajes *War Babies* (Charles Lamont, 1932)¹⁴⁶ y *Compañeros de juerga* (*Sons of the Desert*, 1933), protagonizada por Laurel y Hardy y dirigida por William A. Seiter¹⁴⁷, contaron con *The Streets of Cairo* en su banda sonora.

Pero, volviendo a *Duck Soup*, tras la danza de la bailarina tatuada Firefly se interesa por el lugar en el cual vive Pinky. En ese momento, Harpo se desabrocha la camisa y nos muestra un tatuaje en su abdomen en el que podemos ver una caseta de perro. Firefly continua la broma imitando el maullido de un gato y ese instante un perro enfurecido asoma la cabeza desde la caseta y ladra para asustar al fingido felino [Figura 48].

El juego con los tatuajes concluye cuando Firefly intenta adivinar qué es lo que Pinky no lleva tatuado. Como último recurso, el dictador le pregunta si también lleva tatuada una fotografía de su propio abuelo, cosa bastante improbable. Pero Pinky asiente y se dispone a enseñársela. Firefly se da por vencido y le sugiere que se la enseñe en otro momento.

Aunque esta escena, construida a partir de los elementos tatuados en el cuerpo de Harpo, se nos muestra como un juego ingenuo sin mayor trascendencia, lo cierto es que creó ciertos problemas con la censura, según reconocen Adamson y Mitchell¹⁴⁸. La problemática no es casual, sino que responde a unas alusiones muy

¹⁴⁴ "Arabiantics (1928)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0018652/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 21/03/2013].

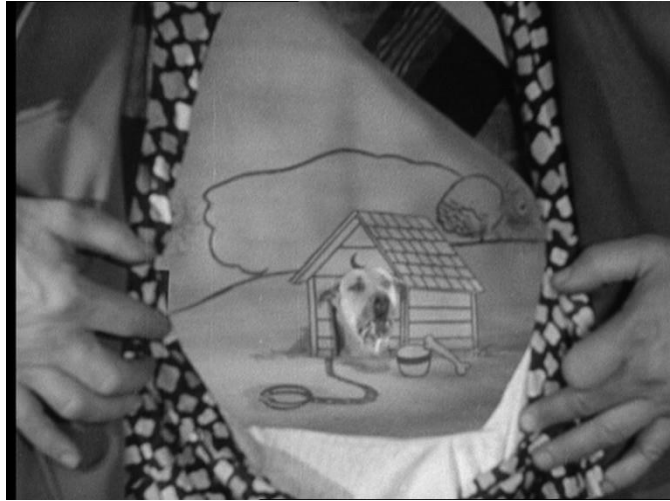
¹⁴⁵ "Goofy Goat Antics (1933)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024076/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁴⁶ "War Babies (1932)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023669/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁴⁷ "Compañeros de juerga (*Sons of the Desert*) (1933)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024601/?ref=fn_al_tt_1

¹⁴⁸ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 222. MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 101.

directas que los Marx realizan a un contenido identitario étnico. Dentro de este contexto, se podría incluso comprender el por qué Firefly pregunta a Harpo si lleva tatuado un retrato de su abuelo. Veamos cuál es la justificación.



[Figura 48]. La caseta en la que, supuestamente, vive Harpo. Una estética propia de un *cartoon*¹⁴⁹.

En nuestros análisis anteriores, habíamos explicado que los Marx, de ascendencia judía, se mofaban de los estereotipos étnicos, incluido el hebreo, con la finalidad de ser aceptados como ciudadanos norteamericanos de pleno derecho. Mientras que los judíos eran discriminados de forma sistemática, unos cómicos que escondían su procedencia bajo los disfraces de otras etnias parecían ser aceptados sin mayor problema. En este sentido, toda la escena de los tatuajes cobra una especial relevancia cuando advertimos que, según reconoce Koestenbaum, la ley judía prohíbe expresamente los tatuajes¹⁵⁰. Así, Harpo y Groucho se burlan de su propia religión al mostrar abiertamente esos tatuajes cuando Firefly pregunta a Pinky por su procedencia e identidad. En este contexto, la alusión a su ancestro común, no olvidemos que son hermanos en la vida real, no deja de ser un sarcasmo plenamente intencionado. Como vemos, la cuestión identitaria sigue plenamente vigente.

Pero, volviendo a *Duck Soup*, la acción continúa cuando Bob Roland (Zeppo) entra en escena y advierte a Firefly de la conspiración que Trentino está llevando a cabo. Para contrarrestar el desafío del embajador, Bob le propone a Firefly que provoque una reacción airada de su oponente con el fin de encontrar una justificación para así poder expulsarlo del país. El secretario de Firefly, asegura la efectividad de su método explicando que una vez lo puso en práctica con Vera

¹⁴⁹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 26.56".

¹⁵⁰ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley, 2012. Pág. 34.

Marcal. Para mostrar su eficacia Bob susurra al oído de Firefly lo que Vera le dijo y éste reacciona instantáneamente propinándole una sonora bofetada. En este sentido, la alusión de Bob a Vera se inscribiría en la relación amorosa entre ambos que McCarey acabó suprimiendo. Paradójicamente, esta supresión subvierte el sentido de las palabras del joven secretario por cuanto implica una relación sexual entre dos personas que en ningún momento se nos muestran como pareja.

Acto seguido, el jefe de estado dicta una nueva carta a Zeppo, autoinvitándose a la fiesta que ofrece Mrs. Teasdale. La escena concluye cuando Firefly se vuelve a subir a su 'coche' oficial para ir a la fiesta y Harpo se marcha de nuevo con la motocicleta, dejando otra vez a Firefly en el inmóvil sidecar.

12.- Conspiraciones

Tras un nuevo fundido a negro, vemos a Trentino y a Vera Marcal conspirando en los jardines de la residencia de Mrs. Teasdale. La acción transcurre en un marco incomparable, con una vegetación muy cuidada y unas fuentes de inspiración clásica. Además, todos los distinguidos invitados muestran sus mejores galas mientras pasean por estos jardines. En este sentido, las imágenes pretenden demostrar la alta consideración social y la riqueza de Mrs. Teasdale. Es también este propósito el que persigue la música que escuchamos de forma extradiegética. A pesar de que no hemos podido determinar de qué pieza se trata, resulta evidente que contrasta con todas las músicas que hemos escuchado hasta ahora.

Escrita en un compás ternario, con una instrumentación orquestal muy equilibrada y unos característicos *rubatos*, esta obra recuerda a la música vienesa de baile de la familia Strauss. Si hasta ahora la música de *Duck Soup* se movía dentro de la tradición norteamericana, la primera, y casi única, inclusión de música europea se utiliza con un sentido clasista, para diferenciar la consideración social de Mrs. Teasdale con respecto a las clases medias y bajas, asociadas con la música popular.

Trentino pretende aprovechar la ausencia de Firefly para intentar conquistar a la acaudalada viuda y de esa forma seguir adelante en su empeño de dominar a Freedonia. Sin embargo, el dictador se presenta, de forma inesperada, en los jardines de Mrs. Teasdale y un coro, también extradiegético, le recibe solemnemente interpretando el breve himno *Hail, Hail Freedonia*. Seguidamente, Firefly interrumpe la escena amorosa entre Mrs. Teasdale y Trentino, mostrándole también a la dama sus intenciones de formar una familia con ella. En ese momento, Trentino se siente ultrajado y se enfrenta

dialécticamente con Firefly, quien se toma los insultos del embajador como una provocación en toda regla y acaba agrediéndole. Así, el jefe de estado pone en práctica el plan ideado por su secretario aunque la reacción airada de Trentino pueda llegar a suponer el inicio de una guerra entre los dos estados, a pesar de la intermediación de Mrs. Teasdale.

12.1.- Guerras

Antes de continuar con el enfrentamiento diplomático entre Freedonia y Sylvania, la película nos presenta un nuevo encuentro entre Pinky y el vendedor de limonada que muestra orgulloso su sombrero nuevo. La secuencia no tiene ningún otro propósito que recuperar el número construido con la estética Hal Roach presentado anteriormente. Si en la primera ocasión el *sketch* de los cacahuets se utilizaba como tapadera para ocultar las verdaderas intenciones de Chicolini, ahora no existe ninguna justificación narrativa que motive la inclusión de esta escena reiterativa que, además, discurre sin ningún contenido musical. Pinky vuelve a quemar el sombrero de Kennedy quien, enfurecido, acaba volcándole el carrito de los cacahuets. Finalmente, en una demostración de mal gusto humorístico, Pinky introduce sus pies en el recipiente de la limonada, ante la aprensión de los clientes de Kennedy.

Tras un nuevo fundido a negro, encontramos a Mrs. Teasdale, reunida en su residencia con el embajador Trentino y con Vera Marcal con el único propósito de evitar el conflicto armado. Así, el embajador está dispuesto a olvidar lo sucedido si Firefly hace lo propio. En ese momento Mrs. Teasdale reclama por teléfono la presencia de Firefly y solicita a sus invitados que esperen en el jardín, mientras ella intenta hacer recapacitar al jefe de estado. Pero Firefly llega preparado para la guerra con un sobre (en el cual se encuentran los planes secretos de su ejército) que deja bajo la custodia de su anfitriona. Acto seguido, el dictador se vuelve afectuoso e intenta seducir a Mrs. Teasdale con un diálogo que parodia las estereotipadas escenas románticas cinematográficas. Pero justo en ese momento regresan Trentino y Vera, produciéndose un nuevo enfrentamiento entre el embajador y Firefly. A pesar de todo, Trentino no está interesado en la guerra y ordena a Vera que utilice sus encantos femeninos para convencer a Firefly. La supuesta bailarina se insinúa hasta el límite permitido por la censura pero no consigue que el jefe de estado cambie de opinión. Además, Firefly defiende su inquebrantable posición aludiendo a sus antepasados y construye un discurso enigmático, basado en los juegos de palabras [Figura 49]: "Soy un pequeño testarudo ["headstrong"], lo he conseguido honestamente. Mi padre fue

un Headstrong. Mi madre era una pequeña Armstrong ['brazofuerte']. Los Headstrong se casaron con los Armstrong y los "negritos" nacieron"¹⁵¹.

En realidad, *Firefly* está haciendo referencia, una vez más, al sustrato musical proveniente del *vaudeville*. Sus palabras son una alusión directa a *That's Why Darkies Were Born*, una canción perteneciente a la revista musical *George White Scandals of 1931*, escrita en ese año por Ray Henderson y Lew Brown. *That's Why Darkies Were Born* fue popularizada por Kate Smith¹⁵² y más tarde por Paul Robeson. Los *George White's Scandals* era una revista musical que había sido creada en 1919 por George White y que se renovaba regularmente con la aportación de las más destacadas estrellas del momento. Según Thomas Hischak, los *George White's Scandals* eran el rival más directo de las *Ziegfeld Follies*. Así, mientras que para Ziegfeld el espectáculo era más importante que el contenido de las canciones, White quería crear obras de calidad utilizando música moderna, contratando a los más jóvenes talentos de su tiempo. En este sentido, contó con la colaboración de compositores de la talla de George Gershwin, Ray Henderson, Lew Brown o Richard A. Whiting, entre otros¹⁵³. Por otra parte, a pesar de lo explícito de su título, los 'escándalos' de White sufrieron también los efectos de la represión sexual propia de los años 30, tal y como podemos comprobar en la transformación de sus carteles [Figura 50].



[Figura 49]. *Firefly* hace alusión a sus antepasados¹⁵⁴.

En los *George White's Scandals of 1931* se presentaron diversas canciones, siendo *That's Why Darkies Were Born* la que cerraba el primer acto. Según Hischak, esta

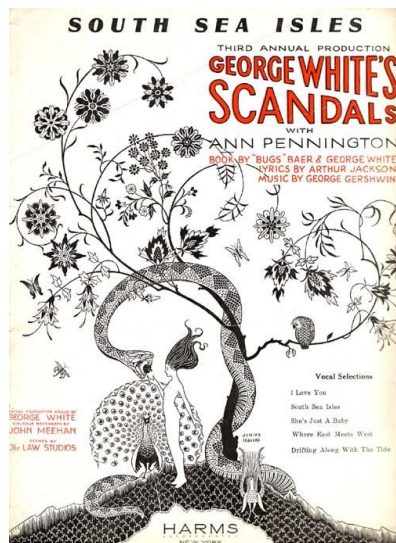
¹⁵¹ McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 36.35", 36.38" y 26.42", respectivamente.

¹⁵² HOLLOWAY, Diane: *American History in Song: Lyrics From 1900 to 1945*. Authors Choice Press. Lincoln, 2001. Págs. 285-289. Se puede escuchar la interpretación de Kate Smith en: "Kate Smith - That's Why Darkies Were Born 1931" URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QrPG9Z161F8> [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁵³ HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 280.

¹⁵⁴ McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 36.35", 36.38" y 26.42", respectivamente.

canción presenta la situación de los afroamericanos sin los habituales estereotipos o clichés raciales¹⁵⁵ y continúa la estela de musicales como *Show Boat* (1927), dentro del renacimiento de la cultura negra en el Harlem de los años 20. Sin embargo, tal y como podemos apreciar a través del análisis de su letra, *That's Why Darkies Were Born* hace referencia tanto a los trabajos encomendados a los afroamericanos, como a la creación de los estereotipos raciales fomentados durante los años de los *minstrel shows*, aunque desde unos planteamientos reivindicativos. En este sentido, el texto de *That's Why Darkies Were Born* contradice las apreciaciones de Hischak [Figura 51].



[Figura 50]. Dos carteles pertenecientes a los *George White's Scandals* de 1921 y de 1931, respectivamente. Obsérvese la supresión de todo contenido erótico en el segundo¹⁵⁶.

Someone had to pick the cotton,
Someone had to pick the corn,
Someone had to slave and be able to sing,
That's why darkies were born;

Someone had to laugh at trouble,
Though he was tired and worn,
Had to be contented with any old thing,
That's why darkies were born;

Alguien tenía que recoger el algodón
Alguien tenía que recoger el maíz,
Alguien tenía que trabajar siendo capaz de cantar,
Por eso nacieron los negros;

Alguien tenía que reírse de los problemas,
Aunque estuviera cansado y rendido,
Tenía que contentarse con cualquier cosa gastada,
Por eso nacieron los negros;

¹⁵⁵ HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 280.

¹⁵⁶ "George White's Scandals of 1921". Sheet Music Back Print. URL: <http://www.sheetmusicbackprint.com/popular/covers/southseaisles.jpg> [Último acceso: 21/03/2013] "George White's Scandals of 1931". On This Day In Jazz Age Music! URL: http://jazzagemusic.blogspot.com.es/2010_12_01_archive.html [Último acceso: 21/03/2013]

<p>Sing, sing, sing when you're weary and Sing when you're blue, Sing, sing, that's what you taught All the white folks to do;</p> <p>Someone had to fight the Devil, Shout about Gabriel's Horn, Someone had to stoke the train That would bring God's children to green pastures, That's why darkies were born.</p>	<p>Canta, canta, canta cuando estés agotado Canta cuando estés triste, Canta, canta, eso es lo que tú has enseñado A los blancos;</p> <p>Alguien tenía que enfrentarse al demonio, Gritando más o menos como la trompeta de David, Alguien tenía que avivar el séquito Que llevaría a los hijos de Dios a los verdes pastos Por eso nacieron los negros;</p>
---	--

[Figura 51]. Letra de *That's why darkies were born* ¹⁵⁷.

Aunque más allá de la cita a *That's Why Darkies Were Born* que hace Groucho no parece existir una relación argumental con la película, lo cierto es que en ambos casos existe una misma relación causal. En la obra de Henderson y Brown se desprende que los 'negros' nacieron cuando les obligaron a realizar las tareas que ningún blanco quería acometer. Por otra parte y siguiendo esa misma causalidad, Firefly afirma que su padre 'testarudo' (Headstrong) se casó con su madre 'brazofuerte' (Armstrong), lo cual sólo pudo dar como fruto a una persona que es incapaz de rendirse o de dar su brazo a torcer. De esta forma, Groucho utiliza una referencia musical para justificar el carácter innato de su inquebrantable postura. Una referencia que pertenece a una obra estrenada apenas dos años antes que *Duck Soup* lo cual demuestra, además, que los Marx, pese a estar viviendo en California, seguían estando al corriente de la escena teatral neoyorquina.

En este sentido, al igual que sucede en las demás ocasiones que ya hemos comentado, es necesario conocer el referente para comprender el verdadero significado de la secuencia. Así, la versión doblada de *Duck Soup* ignora por completo la referencia a los 'Armstrongs' y a los 'Headstrongs' por cuanto resultarían incomprensibles para los espectadores no norteamericanos. De la misma forma, en los subtítulos de la película encontramos las palabras "cabezota" y "narizota" para referirse a los progenitores de Firefly, quien concluye su razonamiento con una sentencia incuestionable, pero sin referirse en ningún momento a los *darkies*: "Y así nacimos nosotros". De esta forma, aunque el sentido de la secuencia se mantiene, en la versión en castellano de la película ya no queda ni rastro de la canción de Henderson y Brown.

Finalmente, Firefly acaba recapacitando y la situación parece reconducirse, según los deseos de Mrs. Teasdale. El dictador reconoce que ya ni siquiera recuerda

¹⁵⁷ HENDERSON & BROWN: *That's Why Darkies Were Born* (Lyrics). Matrix. URL: http://ntl.matrix.com.br/pfilho/html/lyrics/t/thats_why_darkies_were_born.txt [Último acceso: 21/03/2013].

cuál fue el insulto que le profirió Trentino. Sin embargo, las hostilidades vuelven a comenzar cuando el embajador, extrañado por la mala memoria de Firefly, reconoce que le llamó 'arribista' ("*upstart*"). En ese instante, Firefly se levanta enfurecido del sillón y abofetea a Trentino con un guante. Ofendido, el embajador de Sylvania declara abiertamente la guerra a Freedonia.

Pero antes de continuar nuestro análisis, nos gustaría llamar la atención sobre otro importante fallo de *raccord*, o de continuidad, provocado por un salto en el eje de situación de los personajes. En este sentido, resulta notoria la diferente disposición de Vera Marcal, así como la posición de los brazos de Mrs. Teasdale o la desigual distribución del decorado. Esta peculiaridad denota de nuevo una filmación fragmentada (no sólo en los números musicales), propia del cine pero ajena tanto a la continuidad como a la espacialidad teatral [Figura 52].



[Figura 52]. Nuevo salto del eje visual entre dos fotogramas consecutivos¹⁵⁸.

13.- *Musical Specialities*

Ante la inminencia del conflicto armado, Trentino se reúne con su gabinete de crisis y trama un plan para conseguir la victoria. El embajador de Sylvania pretende que Vera Marcal, con la ayuda de Pinky y Chicolini, le arrebatte a Mrs. Teasdale los planos secretos que Firefly ha trazado para derrotar a su enemigo y que le ha confiado a la viuda. Chicolini y Pinky llegan sigilosamente a la residencia de Mrs. Teasdale y, tras llamar a la puerta, se esconden detrás de un arbusto para despistar al mayordomo e introducirse a escondidas en la vivienda. Sin embargo, y a pesar de que están muy cerca de conseguir su propósito,

¹⁵⁸ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 36.50" y 36.51", respectivamente.

finalmente el mayordomo consigue despistarlos y los dos hermanos fracasan en su intento [Figura 53].

Toda la secuencia resulta entretenida pero no responde al humor habitual de los hermanos Marx porque no encontramos el característico juego de palabras habitual entre Harpo y Chico, ni tampoco ningún elemento sonoro. Además, el hecho de que no consigan entrar en la vivienda denota una incompetencia y una estupidez ajena a la conducta de los Marx. De hecho, Joe Adamson defiende que esta escena reutiliza un material proveniente de la película *Early to Bed*, protagonizada en 1928 por Laurel y Hardy¹⁵⁹. Precisamente, *Early to Bed* había sido producida por Hal Roach y había contado con la colaboración de McCarey como supervisor y como director del material adicional¹⁶⁰.



[Figura 53]. Chicolini y Pinky, agachados tras el arbusto, intentando colarse en la residencia de Mrs. Teasdale¹⁶¹.

Sin embargo, la impronta de McCarey no se limita a la reutilización de un número Hal Roach. En el segundo borrador del guión de la película, fechado el 18 de enero de 1933, esta escena en la que Chicolini y Pinky intentan robar los planos a Mrs. Teasdale no estaba situada en la mansión de la distinguida dama, sino que se desarrollaba en un teatro de ópera en el cual Vera Marcal, presentada como la 'joya' de la ópera, era la primera bailarina con el nombre de Vera Trentino¹⁶². Indudablemente, esta ambientación original hubiese permitido

¹⁵⁹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 239.

¹⁶⁰ "Early to Bed" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0018860/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁶¹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 38.44".

¹⁶² "Gems from the Operas Premier Danseuse Vera Trentino." "Duck Soup (1933) (Cracked Ice)". Secuencia "F". En: UHLIN, Mikael: "Duck Soup - Cracked Ice. Mikael Uhlin's Marxology".

la inclusión de unos contenidos cómicos más acordes con la estética marxiana y con un marcado carácter musical. Sin embargo, la reubicación de esta escena en la residencia Teasdale elimina el contenido musical casi en su totalidad y nos muestra una estética más propia de la comedia Hal Roach. A pesar de todo, los Marx no desecharán esta idea y en su siguiente película titulada, precisamente, *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, 1935) situarán sobre un escenario operístico el desenlace de la acción dramática.

En cualquier caso, Pinky y Chicolini consiguen entrar en la residencia de Mrs. Teasdale gracias a la ayuda de Vera Marcal. Sin embargo, la anfitriona reclama la presencia de Vera y ésta se ve obligada a dejar a sus compinches a solas, no sin antes exigirles que guarden el más absoluto silencio para no ser descubiertos, arruinando de esa forma su misión. Sin embargo, el silencio no es precisamente la cualidad que mejor define a los Marx.

13.1.- *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf?*

Tal y como hemos explicado al comienzo de este capítulo, en los planteamientos cinematográficos de Leo McCarey no parecían tener cabida las intervenciones musicales solistas de Harpo y Chico. Así, en *Duck Soup* no encontramos las famosas *specialities* que habían caracterizado, de forma ininterrumpida, las actuaciones de Harpo y Chico desde la primera película de los Marx. Según Thomas Grochowski, Groucho estaba convencido de que las actuaciones solistas de sus hermanos desagradaban al público aunque lo cierto es que los espectadores respondían bastante bien a estos números por cuanto estaban acostumbrados a la estética de *vaudeville* propia de los Marx¹⁶³.

Aunque la mayoría de autores defienden que fue el propio McCarey quien suprimió estos números¹⁶⁴ lo cierto es que no existe ninguna referencia a ellos en los dos borradores previos del guión que se conservan. Sin embargo, como ya hemos demostrado en nuestros análisis previos, estas *specialities* podían incluirse en diversos momentos de la narración debido a que se presentaban como

The Marx Brothers URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/ds.htm> [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁶³ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 62.

¹⁶⁴ BERGAN, Ronald: *The Life and Times of the Marx Brothers*. Greenwood. Londres, 1992. Pág. 72. GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 61.

números totalmente independientes a ella. En este sentido, es probable que los guiones no concretasen nada sobre estas actuaciones que se incluirían en la película, de forma más o menos improvisada, durante la filmación de la misma. Aunque nos resulta imposible concretar si los Marx llegaron a preparar unos números musicales para *Duck Soup*, lo cierto es que Mrs. Teasdale disponía, al menos aparentemente, de dos pianos de cola en sendas estancias de su residencia, apropiados para una posible interpretación de Chico. Y la escena que nos ocupa a continuación es el único momento de la película en el cual Chico y Harpo coinciden en escena con ese piano.

A pesar de las advertencias de Vera, Harpo no tarda en provocar toda una serie de ruidos que, en una representación realista, deberían delatar inmediatamente la presencia de los intrusos. Sin embargo, esta secuencia no responde a la lógica cinematográfica, sino que se inscribe en la estética fantasiosa de la representación teatral. En primer lugar, Harpo pone en hora un reloj de pared atrasado, haciendo sonar unas ruidosas campanadas que marcan las doce en punto de la noche. Seguidamente, un pato de porcelana situado sobre una mesa llama su atención (el único 'pato', por cierto, que encontramos en *Duck Soup*) y al cogerlo activa un mecanismo, a modo de caja de música, que reproduce mecánicamente la canción *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* [Figura 54].



Who's a-fraid of the big bad wolf, big bad wolf, big bad wolf? Who's a-fraid of the big bad wolf? Tra la la la la

[Figura 54]. *Who's afraid of the big bad wolf?*¹⁶⁵

Lejos de intentar detener una música que podría delatar su presencia en la vivienda de Mrs. Teasdale, poniendo en riesgo su vida en caso de ser descubierto y acusado de conspiración, Harpo se emociona con la música y se pone a bailar sobre esta melodía infantil, acompañándose con unos acordes que rasga directamente sobre las cuerdas del piano [Figura 55].

¹⁶⁵ Transcrito a partir de: CHURCHILL, Frank: *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf*. Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0073945> [Último acceso: 21/03/2013].



[Figura 55]. Harpo baila y se acompaña rasgando las cuerdas del piano al son de *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* ¹⁶⁶.

En realidad, los acordes arpegiados que escuchamos no están producidos por un piano, sino por un arpa, un instrumento que parece no tener cabida en la representación realista de McCarey. En ese momento, Chico decide actuar y pone fin al escándalo sonoro que está provocando su hermano.

Esta secuencia es lo más parecido a una *speciality* que encontramos en *Duck Soup*. De haber tenido un arpa a mano, probablemente Harpo nos hubiese obsequiado con sus habituales paráfrasis sonoras construidas a partir de *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf*, una canción escrita por Franck Churchill y Ann Ronell para el cortometraje animado *Three Little Pigs*¹⁶⁷, estrenado en 1933, el mismo año de *Duck Soup*¹⁶⁸ [Figuras 56]. Según Thomas S. Hischak, aunque en su origen pretendía ser una canción infantil, *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* se convirtió en un referente simbólico en los difíciles años de la crisis económica, por cuanto los norteamericanos llegaron a identificar a la depresión, precisamente, como el "*Big Bad Wolf*"¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 40.21", y 40.25", respectivamente.

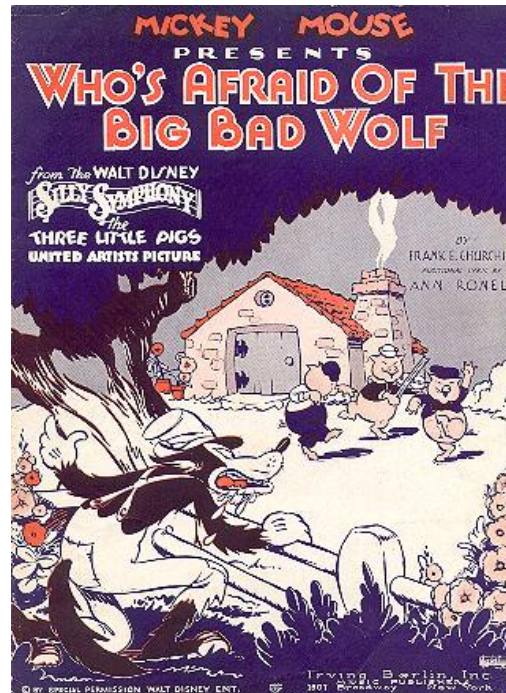
¹⁶⁷ "Los tres cerditos (1933) (Three Little Pigs)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024660/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁶⁸ HISCHEK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 404.

¹⁶⁹ Ídem.



[Figura 56a]. Fotograma de *Three Little Pigs* en el que vemos a dos cerditos interpretando a la flauta y al violín *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* y portada del disco publicado en 1933¹⁷⁰.



[Figura 56b]. Portada de la partitura de la canción de Churchill y Ronell, publicada en 1933¹⁷¹.

Por otro lado, si en las películas anteriores de los Marx las canciones elegidas para las *specialities* solían guardar una estrecha relación con el contenido narrativo del film, *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* no parece ser una excepción. Así, la letra de esta canción describe el famoso cuento infantil conocido como *Los tres cerditos*, en el que mientras uno de estos animales está levantando una robusta casa de ladrillos para defenderse del lobo, sus hermanos prefieren construir las suyas con heno o madera para así acabar pronto y poder disfrutar de la vida tocando sus instrumentos y bailando [Figura 56a]. Sin

¹⁷⁰ Fotograma capturado de: "Who's Afraid Of The Big Bad Wolf" You Tube. Min. 0.27". URL: http://www.youtube.com/watch?v=ShE27Hst_NM [Último acceso: 21/03/2013]. "Who's Afraid Of The Big Bad Wolf" Wikimedia Commons. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Who%27s_Afraid_of_the_Big_Bad_Wolf%3F.tif [Último acceso: 21/03/2013].

¹⁷¹ "Mickey Mouse Presents "Who's Afraid of the Big Bad Wolf" Sheet Music" Disney: Three Little Pigs Collectibles. URL: <http://www.diannevetromile.com/BBW82100A1.jpg> [Último acceso: 21/03/2013].

embargo, cuando el lobo feroz aparece, todos ellos corren a refugiarse en la casa de ladrillos porque es el único lugar en el que pueden estar a salvo.

Al margen de las posibles moralejas de la historia, podemos encontrar un cierto paralelismo entre este cuento y *Duck Soup*. Pinky y Chicolini son dos intrusos que pretenden robar unos planos secretos, custodiados por Mrs. Teasdale. La situación es crítica porque si son descubiertos, tal y como les ha advertido Vera Marcal, serán fusilados sin contemplaciones. En este contexto, la acción de Harpo bailando y rasgando el piano mientras suena *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* resulta una verdadera provocación, así como un menosprecio de su propia existencia. De alguna forma, tal vez inconscientemente, Harpo con su actitud pretende desvelarnos que no tiene ningún miedo a ser descubierto, y que no está nada asustado pese a encontrarse en la misma madriguera del 'lobo'. Pero este comportamiento no está motivado por su gran valentía, sino por su convencimiento, igual que los dos cerditos holgazanes, de que no puede pasarle nada mientras disfruta de la música. Si Firefly ha tomado las riendas de Freedonia y se prepara para la guerra, Chicolini y Harpo parecen más preocupados por divertirse, viviendo día a día.

Sea o no cierta esta hipótesis, la verdad es que cuando *Duck Soup* se estrenó *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf* era una canción tan conocida que resultaría imposible no pensar en los cerditos y el lobo mientras Harpo disfrutaba con ella en la película. Y lo era no sólo a través del cortometraje animado de Disney, sino también a través de su grabación fonográfica¹⁷² y de la publicación de su partitura.

13.2.-Dos pianos, uno de atrezo

Como ya hemos comentado, en *Duck Soup* sólo hay dos escenas en las cuales podemos encontrar un piano. En ambos casos, estas escenas se corresponden con sendas localizaciones en la residencia de Mrs. Teasdale. La primera de ellas discurre en el salón en el cual Firefly y Trentino intentan, sin ningún éxito, resolver sus diferencias, evitando así el conflicto armado. La segunda escena tiene lugar en el *hall* de la vivienda, en el momento en el que Chicolini y Pinky se introducen en la mansión para intentar robar los planos secretos. La presencia de estos instrumentos no sólo pretende demostrar, simbólicamente, la supuesta sensibilidad artística y la condición social de Mrs. Teasdale, sino que, además,

¹⁷² "Disney - Who's Afraid Of The Big Bad Wolf 1933" 78 RPMs.
<http://archive.org/details/Disney-WhosAfraidOfTheBigBadWolf1933>
 22/03/2013].

URL:
 [Último acceso:

resultarían necesarios en el caso de que Chico presentase su habitual *speciality*. Sin embargo, Chico no podría haber tocado en cualquiera de estos dos pianos porque uno de ellos es de atrezzo, es decir, sólo tiene una función ornamental. Una observación atenta de su aspecto exterior nos obliga a concluir que no se tratan del mismo instrumento por cuanto su decoración es completamente diferente. Además, el piano del salón siempre aparece con el teclado cerrado y presenta una angulación entre la caja de resonancia y el teclado infrecuente en estos instrumentos. En este sentido, el cine permite construir, paradójicamente, narraciones realistas a pesar de que los instrumentos sean de atrezzo, algo que en el teatro musical resultaría absurdo e inservible [Figura 57].



[Figura 57]. Los dos pianos de Mrs. Teasdale. A la izquierda el instrumento de atrezzo y en las imágenes superiores el auténtico¹⁷³.

En este sentido, si Chico necesita un piano para su *speciality* y sólo hay un instrumento auténtico en la escena que nos ocupa, la conclusión sería que es aquí donde Chico podría haber interpretado su número solista, en el caso de no haber sido suprimido por Leo McCarey. En este sentido, se conserva una fotografía en la cual podemos ver a Chico tocando este mismo piano a cuatro manos con Groucho, quien se muestra ataviado con el pijama de Firefly [Figura 58].

¹⁷³ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 39.21", 40.25" y 35.42", respectivamente.



[Figura 58]. Chico y Groucho tocando el piano a cuatro manos¹⁷⁴.

Sin embargo, aunque esta fotografía podría pertenecer a uno de los fotogramas de una supuesta *speciality* de Harpo eliminada del montaje final de *Duck Soup*, en realidad sólo demuestra que el piano situado en el vestíbulo de la residencia de Mrs. Teasdale es real. Todos los indicios que hemos encontrado sugieren que los números solistas de Harpo y de Chico nunca se llegaron a filmar. En este sentido, Glenn Mitchell defiende que esta fotografía fue tomada durante uno de los descansos del rodaje¹⁷⁵.

Además, un detalle muy importante confirma esta hipótesis. Chico siempre necesita un público ante quien llevar a cabo su *speciality*, necesita ser observado para que todo el virtuosismo musical que despliega sobre el teclado tenga un sentido. Sin embargo, el *hall* está completamente desierto cuando Harpo y Chico entran en la casa de Mrs. Teasdale. Nadie hubiese escuchado su número. En cualquier caso, sea como fuere, lo cierto es que *Duck Soup* es la primera película de los Marx en la cual Chico y Harpo no presentan su famosas *specialities*.

¹⁷⁴ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

¹⁷⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 103.

14.- Espejos

Mientras Chicolini intenta que Pinky no provoque más ruidos, Mrs. Teasdale llama por teléfono a Firefly, instalado en uno de los dormitorios de la residencia de la distinguida dama, para comunicarle que la responsabilidad de ocultar los planos le impide conciliar el sueño. Chicolini escucha la conversación telefónica y decide actuar, encerrando a Firefly en su baño con el propósito de hacerse pasar por él, consiguiendo así que Mrs. Teasdale le confíe los planos secretos. En ese momento, volvemos a encontrar una referencia musical que, además, confirma nuestras apreciaciones anteriores en torno a *Who's afraid of big bad wolf?*. Cuando Firefly se da cuenta de que ha sido encerrado en el baño golpea la puerta con ímpetu exclamando con voz grave que si no le abren enseguida "soplará y soplará hasta que la puerta caiga abajo". De hecho, le oímos perfectamente 'soplar', aunque la puerta no se derrumbe. Evidentemente, se trata de una alusión directa al argumento de *Three Little Pigs*, el cortometraje animado de Disney cuya música acababa de bailar Harpo [Figura 59].



[Figura 59]. Firefly amenaza con derribar la puerta soplando desde el baño, mientras Chicolini se disfraza untándose con betún un falso bigote¹⁷⁶.

Al hacerse pasar por el 'lobo' Firefly demuestra que es a él a quien hay que tener miedo. En este contexto, la intervención anterior de Harpo se revela ahora con una mayor conexión y coherencia argumental con la película. Un vínculo construido, una vez más, a partir de un elemento musical. En cualquier caso, no deja de resultar paradójico que el 'lobo' no pretenda entrar en la casa de los 'cerditos', sino sólo escapar de su encierro.

La escena que encontramos a continuación se desarrolla a partir de un juego de equívocos, basado en el intercambio de identidades. Al igual que Chicolini, Harpo-Pinky también se disfraza de Firefly, vistiéndose con un pijama blanco con

¹⁷⁶ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 41.37".

gorro y pintándose, además, el falso bigote característico de Groucho. Esta es una de las pocas ocasiones en el cine de los Marx en la que los tres hermanos se desprenden de su vestuario característico e identitario para compartir un mismo disfraz. El pijama blanco, así como el gorro que cubre sus pelucas, permite ocultar sus rasgos identitarios y las alusiones visuales a los estereotipos étnicos que habían construido a lo largo de sus años en el *vaudeville*. Así, Mrs. Teasdale sólo se interesa por la identidad del falso Firefly cuando le escucha hablar con su característico acento italiano, aunque en ningún momento llega a dudar de él. Este hecho supone un cambio trascendental en la carrera de los hermanos Marx. En su trayectoria en el *vaudeville*, así como en sus primeras películas, el contenido sonoro se mostraba como un elemento decisivo en la construcción de los arquetipos étnicos, así como en la configuración de la identidad. Así, cuando Mrs. Teasdale admite que Firefly puede hablar, de repente, con un marcado acento italiano sin dejar de ser él mismo está reconociendo, de forma implícita, que la apariencia visual se ha convertido en el único símbolo identitario reconocible. Lo que equivale a decir que la representación visual realista cinematográfica se ha impuesto sobre la estética sonora propia del *vaudeville*.

Harpo, ataviado también con el pijama de Firefly, entra en el dormitorio de Mrs. Teasdale obligando a Chico a esconderse debajo de la cama para no ser descubierto. Tras una serie de equívocos, Harpo sale de la habitación con la combinación de la caja fuerte en la que se encuentran los planos. En ese momento, el auténtico Firefly consigue escapar del baño en el que estaba encerrado, y los tres hermanos deambulan simultáneamente por la residencia de Mrs. Teasdale, disfrazados de la misma forma hasta el punto que resulta imposible diferenciarlos. Unos instantes después, Harpo llega hasta el vestíbulo y se dispone a abrir, utilizando la combinación que Mrs. Teasdale le ha facilitado, lo que él cree que es la caja fuerte. Sin embargo, el objeto que está manipulando resulta ser un aparato de radio y, en lugar de conseguir su objetivo, sintoniza una emisora en la que suena de una forma estruendosa la marcha *The Stars and Stripes Forever*, de John Philip Sousa [Figura 60].



[Figura 60]. Harpo, disfrazado con el pijama de Firefly, se tapa los oídos para no escuchar *The Stars and Stripes Forever*¹⁷⁷.

El paralelismo con la escena de *Who's Afraid of Big Bad Wolf?* resulta bastante evidente por cuanto en ambos casos Harpo activa un contenido musical de una forma involuntaria. Sin embargo, mientras que la música de *The Three Little Pigs* le resultaba emocionante y bailaba alegremente con ella, en esta ocasión la marcha militar de Sousa le provoca un efecto en un sentido completamente opuesto. Así, Harpo intenta protegerse de la música tapándose las orejas pero, en vista de la ineficacia de este método, opta intentar silenciar la fuente sonora. Primero rocía el aparato con un sifón y después lo oculta en una habitación contigua. Pero *The Stars and Stripes Forever* sigue sonando 'forever'. Seguidamente, Harpo opta por destruir el aparato, lanzándolo contra el suelo, pero incluso hecho pedazos la música continúa sonando hasta que, finalmente, lo arroja por la ventana y cae al vacío [Figura 61].



[Figura 61]. Harpo intenta destruir el aparato de radio con un sifón, lanzándolo al suelo y, por último, arrojándolo por la ventana¹⁷⁸.

Resulta sorprendente que Harpo se muestre tan nervioso con esta música cuando en la escena anterior bailaba muy confiado al son de *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* sin preocuparse por ser descubierto. Si antes no mostraba ningún miedo al 'lobo', en esta ocasión está completamente aterrorizado. Y este cambio de

¹⁷⁷ Ídem. Min. 44.08".

¹⁷⁸ Íbidem. Mins. 44.25", 44.26" y 44.47", respectivamente.

actitud sólo se puede explicar a partir de las diferencias existentes entre ambos contenidos musicales.

John Philip Sousa (1854-1932), que había fallecido el año anterior a la filmación de *Duck Soup*, compuso *The Stars and Stripes Forever* en 1896, en una época en la cual las bandas musicales eran unas "instituciones culturales que jugaron un papel fundamental en la vida norteamericana"(...) ¹⁷⁹. Así, *The Stars and Stripes Forever* es considerada como la marcha nacional de los Estados Unidos, como uno de los símbolos fundamentales del espíritu norteamericano ¹⁸⁰. Es decir, la música de Sousa está asociada indisolublemente a ciertos valores norteamericanos fundamentados en un fervoroso patriotismo. Mientras que *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* se muestra como una canción infantil en torno a la ingenuidad, *The Stars and Stripes Forever* denota, en cambio, una ferviente exaltación patriótica que en el contexto prebélico que vive Freedonia sólo puede ser comprendida desde una perspectiva militar. Y es esto, precisamente, lo que rechaza Harpo. A pesar de que ha demostrado que no tiene miedo del 'lobo', el sentimiento patriótico irracional le produce escalofríos y lucha por evitar su propagación a toda costa.

Así, gracias a la utilización de la música, Harpo nos puede mostrar un contenido que, de otra forma, hubiese sido censurado según los parámetros del código Hays. En este sentido, el hecho de que la música de Sousa siga sonando pese a destrozar el aparato de radio adquiere también una connotación simbólica, reflejando la dificultad de acallar el griterío ensordecedor de las masas enardecidas por el fervor patrio. Decididamente, aunque Freedonia sea un país imaginario, las temáticas y los conflictos que narra son norteamericanos de pleno derecho.

Pero antes de que Harpo se desprenda del aparato de radio, lanzándolo por la ventana, Firefly y Mrs. Dumont escuchan la música ensordecedora y se preguntan sobre su procedencia. En ese momento, Groucho realiza un nuevo juego de palabras, intraducible al castellano, cuando afirma que parece música de 'ratones' ("*mice*"). Sin embargo, Groucho no se refiere a estos roedores, sino a la música que suena habitualmente en el Teatro 'Maestro', pronunciado como "*micetro*".

¹⁷⁹ STEMPEL, Larry: *Showtime. A History of the Broadway Musical*. W. W. Norton & Company, Inc. Nueva York, 2010. Pág. 119.

¹⁸⁰ " In addition, Sousa composed, especially the marches on which his fame rests, and which are still heard as distinctly American in spirit: that is, jaunty rather than stately in character ("The Washington Post," "The Stars and Stripes Forever)". STEMPEL, Larry: *Showtime. A History of the Broadway Musical*. W. W. Norton & Company, Inc. Nueva York, 2010. Pág. 119.

Seguidamente, Firefly decide pasar a la acción y se dispone a averiguar qué es lo que está ocurriendo. Harpo-Pinky, ataviado todavía con un pijama blanco como el del dictador, se siente descubierto y en su huida se estrella contra un gran espejo que se desmorona roto en pedazos. Cuando Firefly se aproxima, Harpo finge ser su reflejo e imita meticulosamente cada uno de los movimientos que el jefe de estado realiza extrañado ante él, dando así lugar a una de las escenas más célebres de toda la película. Pero, al margen del gag visual, esta secuencia se revela como un juego de identidades que lleva a Firefly incluso a dudar de sí mismo. En este sentido, Mills defiende que este número demuestra que la identidad es reproducible, maleable e intercambiable¹⁸¹ y se pregunta cómo es posible demostrar que el que está al otro lado del espejo no es uno mismo¹⁸². Firefly comienza realizando movimientos sencillos, para después ir aumentando de forma progresiva su dificultad, esperando así un error de su oponente. Sin embargo, Harpo reacciona con una gran precisión, imitando cada uno de esos gestos y comprometiendo, por lo tanto, la identidad de Firefly [Figura 62].



[Figura 62]. Firefly comprueba la identidad de su reflejo, con quien comparte un mismo sustrato musical, a pesar del surrealismo de algunas acciones, como la de atravesar el espejo¹⁸³.

Como último recurso, el dictador de Freedonia opta por utilizar la misma estrategia musical que le había permitido desenmascarar a Vera Marcal. Recordemos que, a pesar de las apariencias visuales, la identidad en el *vaudeville* se construye siempre a partir de un contenido sonoro. En este sentido, Firefly se marca unos pasos de baile, que Renata Jackson define como *hop-step* o

¹⁸¹ MILLS, Joseph: "The Faces of Twentieth Century Comedy" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 6.

¹⁸² *Ídem*. Pág. 8.

¹⁸³ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 43.36" y 46.59", respectivamente.

charlestón¹⁸⁴, para comprobar si su reflejo es capaz de imitarlos. Aunque Vera Marcal no habría podido hacerlo, Harpo se mueve imitando sin ninguna dificultad la coreografía propuesta por el dictador de Freedonia. Este hecho demuestra que Firefly y su reflejo comparten un mismo sustrato cultural, es decir, una misma identidad que no puede ser cuestionada pese a que el contenido visual, el falso reflejo, acabe desajustándose, como de hecho así sucede. Firefly recoge un sombrero que se le ha caído a su 'reflejo' y ambos atraviesan el espejo simultáneamente, sin que por ello Firefly llegue a dudar de una imagen reflejada que le ha demostrado compartir una misma identidad musical. Para Renata Jackson, este es un momento involuntariamente sublime y dadaísta¹⁸⁵. Finalmente, Chicolini aparece en escena, generando un segundo reflejo, dando lugar a una situación inverosímil desde el punto de vista de una narración realista. Firefly descubre entonces el engaño y atrapa a Chicolini para llevarlo a juicio, acusándolo de espionaje. Sin embargo, en ningún momento se preocupa por Harpo, lo cual demuestra que se ha ganado su confianza en un sentido identitario.

Esta secuencia muda, definida por Coniam como 'comedia mecánica'¹⁸⁶ y por Adamson como número *thumb*¹⁸⁷, es inédita en la estética habitual de los Marx. De hecho, diversas fuentes defienden que se trata de una reutilización de una vieja escena de *vaudeville* creada, según *Variety*, por los Schwartz Brothers¹⁸⁸, y que había sido posteriormente adaptada en el cortometraje *The Floorwalker*, protagonizado por Charles Chaplin en 1916, así como también en la comedia de Max Linder *Seven Years Bad Luck*, estrenada en 1921¹⁸⁹. Glenn Mitchell, por su parte, encuentra así mismo semejanzas con el cortometraje *Night Owls*, protagonizado en 1930 por Laurel y Hardy¹⁹⁰. En este sentido, tal y como estamos comprobando a lo largo de nuestro análisis, *Duck Soup* reutiliza

¹⁸⁴ JACKSON, Renata: "Who's Your Dada? The Marx Brothers at Paramount." En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 38.

¹⁸⁵ *Ídem*.

¹⁸⁶ CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP> [Última consulta: 11/03/2013].

¹⁸⁷ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 218.

¹⁸⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 102. ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 218.

¹⁸⁹ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 102.

¹⁹⁰ "Night Owls" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.es/title/tt0021182/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 22/03/2013].

materiales procedentes de dos fuentes muy distintas entre sí. Por una parte, la casi totalidad de los contenidos musicales presentados por los Marx están relacionados directamente con el sustrato cultural procedente del *vaudeville*. Por otro lado, la formación cinematográfica de Leo McCarey aportó materiales cuyo origen se remonta a trabajos fílmicos realizados en los años 20. Sin embargo, estas dos tendencias parecen excluirse mutuamente por cuanto el cine de McCarey potencia el contenido visual, mientras que en la estética marxiana lo sonoro es tan importante como aquello que vemos. Definitivamente, el trabajo de McCarey está modificando la esencia misma del lenguaje expresivo de los hermanos Marx.

15.-*Freedonia is going to war*

15.1.-Juicios

La última parte de *Duck Soup* comienza con un elaborado número musical construido a partir de algunas de las melodías más representativas de los diversos estilos musicales habituales en el *vaudeville*. Como vamos a explicar a continuación, las alusiones a este sustrato musical se inscriben en el usual contexto paródico con el que los Marx solían concluir sus películas. En este sentido, Thomas Grochowski defiende que *Freedonia's Going to War* "se burla de las convenciones musicales y, haciendo referencia al rango completo de las formas musicales [norte]americanas, ataca el modo en el que estas formas pueden ser manipuladas con un beneficio político"¹⁹¹.

La escena arranca con la celebración del juicio en el que Chicolini es acusado de espionaje. Un gran plano general en picado nos muestra una sala abarrotada de espectadores, entre los cuales se encuentran representados todos los estamentos sociales de Freedonia. La entrada de Rufus T. Firefly, anunciada solemnemente por un oficial, hace que todos los presentes se pongan de pie, saludando con la mano en la frente, mientras suena de nuevo el himno *Hail, Hail Freedonia*. El juicio da comienzo cuando el fiscal acusa formalmente a Chicolini, advirtiéndole de que si es declarado culpable será fusilado. Sin embargo, el juicio acaba convirtiéndose en una farsa a partir de los juegos de palabras que intercambia el acusado con Firefly quien, a su vez, está asumiendo las labores de juez. En ese

¹⁹¹ "The musical number "Freedonia's Going to War" mocks musical convention and, in making references to a wide range of American musical forms, attacks the way these forms can be manipulated for political gain (...)". GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 69.

momento, un oficial interrumpe la vista para anunciar que las tropas de Sylvania están preparándose para invadir Freedonia. Ante lo desesperado de la situación, Mrs. Teasdale aparece en escena, suplicándole a Firefly que haga un último intento por detener la inminente guerra. Aunque en un principio el dictador se muestra dispuesto a seguir el consejo de la distinguida dama, finalmente concluye que si Trentino rechaza la propuesta de paz ello significaría un gran desprecio para Freedonia que no está dispuesto a tolerar. Así, cuando el embajador se presenta para negociar, Firefly le agrade sin mediar palabra con el único propósito de evitar ese supuesto desprecio. La irresponsable conducta de Firefly no deja opción a Trentino, quien declara abiertamente la guerra a Freedonia.

Por otra parte, toda esta escena, en la que Firefly se va autoconvenciendo de que Trentino le acabará despreciando, está presentada a modo del típico *slow burn* de Hal Roach. Así, Firefly comienza a hablar de forma calmada pero intensifica progresivamente su discurso hasta acabar golpeando la mejilla de Trentino justo en el momento en el que éste aparece. Además, el discurso del dictador está acompañado musicalmente por una marcha de carácter militar extradiagética que acrecienta la intensidad dramática de sus palabras. En cierta forma, Groucho está parodiando tanto el *slow burn* de Hal Roach que McCarey impuso en la película, como los apasionados discursos políticos arengados por músicas patrióticas. Además, esta alocución de Firefly podría estar inspirada en una escena similar de *Of Thee I Sing*, en la que el candidato Wintergreen realiza un discurso análogo, también con música. Sin embargo, la versión doblada de la película, al igual que sucedía en otras ocasiones, elimina por completo este contenido musical, limitando de esta forma el potencial expresivo de esta secuencia.

Freedonia va a la guerra

Firefly asume que la guerra es inminente y transforma su fracaso diplomático en una arenga patriótica, anunciando que Freedonia está en guerra y que todo el mundo tiene que prepararse. De esta forma da comienzo el número musical que encamina la película hacia su desenlace [Figura 63].

Todos los generales, ministros e incluso los taquígrafos responden a la llamada de Firefly, levantándose de sus asientos mientras proclaman cantando que Freedonia va a la guerra. Si durante el juico a Chicolini los personajes se comportaban según el segmento de la población al cual pertenecían, el comienzo de la música propicia que todos canten y se muevan con un mismo ritmo. De esta forma, la música consigue un sentimiento igualitario inexistente en el ámbito

político o social. Es decir, el hecho de que un general de pronto se comporte musicalmente de la misma forma que un ciudadano de clase baja, no responde a la estética realista cinematográfica, sino que sólo se puede explicar desde una perspectiva teatral.



[Figura 63]. Firefly proclama que Freedonia está en guerra, rodeado de trompetas¹⁹².

Sin embargo, la prevalencia de la representación teatral a nivel musical es de nuevo contrarrestada por una puesta en escena marcadamente cinematográfica, condicionada por un montaje muy dinámico de las imágenes. Así, en lugar de mostrarnos la evolución del número desde unos planos de conjunto, McCarey opta por presentar planos cortos de cada uno de los intérpretes, en función de sus intervenciones musicales [Figuras 64].



[Figuras 64a, 64b y 64c]. Tres fotogramas consecutivos que revelan el cuidadoso montaje filmico, construido a partir de las intervenciones solistas o de conjunto de los cantantes¹⁹³.

¹⁹² Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 52.37".

¹⁹³ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 52.41", 52.45" y 52.47", respectivamente.

De esta forma, al igual que sucedía en el número con el que comenzaba la película, esta planificación tan precisa de las imágenes implica una filmación muy fragmentada que sólo adquiere sentido musical cuando se edita en la sala de montaje [Figuras 65].



[Figura 65]. Otros ejemplos del montaje de *Freedonia's Going to War*: los solistas siempre aparecen en un primer plano¹⁹⁴.

15.3.-*American Patrol*

Tras un inicio fulgurante en el que todos los personajes proclaman el comienzo de la guerra cantando, Harpo entra en escena marcando el paso al son de una marcha militar con sus inconfundibles redobles de tambor, dando así comienzo la segunda parte del número musical [Figura 66]. Esta nueva sección, de carácter instrumental, transforma el contenido patriótico inicial en una sátira que ridiculiza la simbología militar, así como la utilización de la música con fines propagandísticos. En primer lugar, la rigurosa marcha militar con la que Harpo se incorpora al número, acaba convirtiéndose en una música circense. Así, la vara de mando con la que marcaba el paso, se transforma en un bastón de *majorette* con el que realiza diversas piruetas hasta que, finalmente, derriba una ostentosa lámpara que cae sobre él.

¹⁹⁴ *Ídem*. Mins. 52.49", 52.50", 52.51", 52.53", 52.54" y 52.58", respectivamente.



[Figura 66]. Harpo entra en escena con su bastón de mando¹⁹⁵.

Además, la presencia de Harpo-Pinky resulta inexplicable desde una perspectiva realista. Si Pinky es un espía al servicio de Trentino no tiene ningún sentido que aparezca en escena al mando de un batallón militar de Freedonia. Pero, como ya hemos comentado, los Marx presentan este número musical desde una estética teatral en la que la cohesión narrativa no es lo más importante, sino que está en un segundo plano, por debajo de una expresión visual dinámica que busca sorprender de forma constante a los espectadores.



[Figura 67]. Los Marx interpretan *American Patrol* sobre los cascos de los soldados¹⁹⁶.

El sentido circense se acentúa cuando los cuatro hermanos utilizan los cascos de los soldados a modo de carrillones, o de *glockenspiel*, para interpretar una conocida marcha militar, mientras los soldados marcan el ritmo en el suelo con sus botas. Pero los Marx, no sólo parodian el contenido patriótico de esta música, sino que, además, ridiculizan una práctica habitual en las representaciones de George M. Cohan, quien utilizaba estas canciones para

¹⁹⁵ *Ibidem*. Min. 53.18".

¹⁹⁶ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 53.34" y 53.38", respectivamente.

potenciar el sentimiento patriótico más ordinario y sensiblero de su audiencia [Figura 67]¹⁹⁷.

Al igual que *Just Wait 'til I get through with it, Freedonia's Going to War* incorpora alusiones musicales reconocibles que acaban configurando el verdadero significado narrativo de cada secuencia. La primera de estas músicas es *American Patrol*, la marcha que los Marx interpretan sobre los cascos de los soldados. Esta obra, escrita por F. W. Meacham en 1885, está caracterizada por un contenido programático que pretende simular, mediante una gradación dinámica, el avance progresivo de un ejército. Así, cada repetición de la frase musical conlleva un incremento de la dinámica, desde el *pianissimo* inicial hasta un *fortissimo* [Figura 68]¹⁹⁸.



[Figura 68]. *American Patrol*, transcrito a partir de la edición de 1912¹⁹⁹.

En este sentido, los Marx no sólo ridiculizan la música de *American Patrol* con una intención simbólica, sino que, además, aprovechan su sentido programático para establecer un contenido narrativo en el número musical que nos ocupa. Es decir, si la marcha de F. W. Meacham comienza con un ejército que se va acercando desde muy lejos, no parece casual que tras la declaración de guerra proclamada por los habitantes de Freedonia, lo primero que escuchamos musicalmente sea un ejército acercándose al campo de batalla. En este sentido, los Marx se muestran como perfectos conocedores del sustrato cultural musical, así como de su significado expresivo y de sus posibilidades dramáticas.

El carácter militar de *American Patrol*, así como su simbología patriótica, están fuera de toda duda. Además, las ediciones de su partitura muestran no sólo los

¹⁹⁷ SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991. Pág. 86.

¹⁹⁸ Se puede apreciar esta circunstancia en la grabación realizada por la New York Military Band en 1909: "American Patrol. 114: Edison Amberol." Cylinder Preservation and Digitization Project. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/mp3s/5000/5500/cusb-cyl5500d.mp3> [Último acceso: 22/03/2013].

¹⁹⁹ MEACHAM, F. W. "American Patrol". URL : http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_a3472_a3472-1/ [Último acceso: 22/03/2013].

colores de la bandera norteamericana, sino también la misma águila que encontrábamos en el logotipo de la NRA al comienzo de *Duck Soup* [Figura 69].



[Figura 69]. Los colores de la bandera norteamericana y el águila patriótica en dos portadas de la partitura de *American Patrol*, correspondientes a las ediciones de 1885 y de 1920, respectivamente²⁰⁰.

La alusión a *American Patrol* concluye también de una forma paródica cuando Harpo corta uno a uno los penachos de los cascos de los soldados, ridiculizando así otro de los símbolos patrióticos. Además, cada uno de estos cortes está puntuado de una forma sonora muy peculiar, con una flauta de émbolo y un golpe de bombo final. Esta puntuación sonora, habitual en la tradición cómica teatral, incrementa todavía más el sentido burlesco del conjunto.

15.4.- *Minnie the Moocher*

El número musical continúa, retomando el contenido vocal e incorporando una música diametralmente opuesta a *American Patrol*. Tras una breve intervención del coro, llamando de nuevo a las armas, los cuatro hermanos Marx se sitúan en

²⁰⁰ "American Patrol, 1885" Wikipedia. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:AmericanPatrol1885.png> [Último acceso: 22/03/2013]. Y "American Patrol" (1914). *Historic American Sheet Music*. Duke University Libraries. URL: <http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/a/a34/a3472/> [Último acceso: 22/03/2013].

el centro del escenario para presentar diversas formulaciones melódicas silábicas a las que el coro, formando por el conjunto de todos los demás personajes, responde a modo de imitación. Así, la 'llamada' de los Marx está construida sobre unas vocalizaciones que aparentemente no presentan ningún significado semántico: "Oh, hi-de, hi-de, hi-de, hi-de, hi-de, hi-de-ho". Aunque la primera 'respuesta' del coro reitera su intervención anterior llamando a las armas, en sus siguientes presentaciones todos los participantes imitan las vocalizaciones silábicas de los solistas [Figura 70].



[Figura 70]. Los cuatro hermanos Marx actuando conjuntamente por primera y única vez en un mismo número musical²⁰¹.

Además, cada una de las 'llamadas' propuestas por los Marx se acompaña de unos movimientos coreográficos, cada vez más complejos, que todos los demás personajes imitan oportunamente. Aunque en la primera ocasión esta respuesta coreográfica, mostrada desde un plano general lateral, es un tanto débil, las siguientes imitaciones consiguen arrastrar a la totalidad de los personajes, a todo el pueblo de Freedonia.

En la segunda 'llamada' los Marx presentan su intervención arrodillados en el suelo, manteniendo los brazos en la misma posición anterior. Y es también así como el coro les responde. La siguiente 'llamada' repite una vez más el mismo contenido silábico y concluye con los Marx levantando las piernas hacia atrás mientras se sujetan en el suelo con los brazos. Es este mismo movimiento el que realiza el coro en su siguiente intervención, mostrada de nuevo desde un plano lateral [Figura 71].

²⁰¹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 53.52".



[Figura 71]. Los Marx levantan las piernas hacia atrás al final de su vocalización, y todos los presentes imitan tanto la parte vocal como este movimiento coreográfico²⁰².

Finalmente, esta sección musical concluye introduciendo un nuevo elemento coreográfico, consistente en un desplazamiento en aspa de los brazos, con las manos cogidas, manteniendo las rodillas en el suelo [Figura 72].



[Figura 72]. La última vocalización introduce un movimiento en aspa de los brazos, imitado oportunamente²⁰³.

En cualquier caso, si las citas musicales de *Freedonia's Going to War* habían comenzado con el fervoroso patriotismo de *American Patrol*, la sección que acabamos de comentar parodia a *Minnie the Moocher*, una de las canciones más emblemáticas de Cab Calloway, procedente del Cotton Club de Nueva York, que reivindica la cultura afroamericana desde el llamado Renacimiento de Harlem [Figura 73].

²⁰² *Ídem*. Mins. 54.05" y 54.08", respectivamente.

²⁰³ *Ibidem*. Mins. 54.11" y 54.18", respectivamente.



[Figura 73]. Estribillo de *Minnie de Moocher*.
Entre corchetes las "respuestas" del coro²⁰⁴

En este sentido, a finales de los años 20 el Cotton Club se había convertido en un referente de la cultura musical afroamericana representada en la figura de Duke Ellington. Durante los cinco años en los que Ellington trabajó en esta sala de Nueva York su música *swing jungle* se popularizó por toda Norteamérica a través de las retransmisiones radiofónicas, pero también gracias a los casi doscientos registros fonográficos que realizó en esas fechas. Pero el Cotton Club no sólo jugó un papel fundamental en la difusión de la música afroamericana, sino que acabó convirtiéndose en una pieza clave en la lucha en contra de la segregación racial a partir del momento en el que permitió la entrada también a los espectadores afroamericanos²⁰⁵.

Cuando en 1931 Duke Ellington decidió marcharse de gira por toda Norteamérica²⁰⁶, Cab Calloway ocupó su lugar en el Cotton Club hasta el regreso de Duke en marzo de 1933²⁰⁷. Calloway alcanzó muy pronto una gran notoriedad gracias a sus músicas y a sus emblemáticas interpretaciones caracterizadas por el 'grito' conocido como *party-shout* ("Hi-dee hi-dee, hi-dee ho!") que podemos encontrar en canciones como *Minnie the Moocher* o *Keep That Hi-De-Ho in Your Soul*²⁰⁸. Sin embargo, otros autores como Thomas Hischak denominan a esta práctica vocal 'scat', una técnica consistente en reemplazar la

²⁰⁴ CALLOWAY, Cab y MILLS, Irving: *Minnie de Moocher*. Gotham Music. 1931. En: Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0069987> [Última consulta: 22/03/2013].

²⁰⁵ ABERJHANI, y WEST, Sandra L.: *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003. Pág. 73.

²⁰⁶ FRANCESCHINA, John Charles: *Duke Ellington's Music for the Theatre*. McFarland & Company, Inc. Publishers. Jefferson, North Carolina, 2001. Pág. 19.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ ABERJHANI, y WEST, Sandra L. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003. Pág. 73. HAMM, Charles: *Music in the New World*. W. W. Norton and Company. Nueva York, 1983. Pág. 519.

letra de una canción por sílabas aisladas, sin ningún contenido semántico²⁰⁹. Alyn Shipton coincide con Hischak y puntualiza que Calloway utilizó por primera vez esta técnica cuando olvidó la letra de *Minnie the Moocher* durante una retransmisión radiofónica desde el Cotton Club²¹⁰. Por otra parte, según Sandra L. West, Calloway y Mills combinaron estilos de la música popular entre los que destaca la influencia del blues, inspirada a partir de canciones como *St. James Infirmary*, *Minnie the Mermaid* o *Willie the Weeper*²¹¹.

Pero las interpretaciones de Calloway presentaban también una enérgica y peculiar coreografía en las que el cantante levantaba los dos brazos al tiempo que flexionaba las rodillas con las piernas abiertas. Y es precisamente esta misma coreografía la que ridiculizan los Marx en *Freedonia's Going to War* [Figura 74].



[Figura 74a]. La orquesta de Cab Calloway en 1936 (fotografía superior)²¹² y *Hi-de-Hon* (izquierda)²¹³.

²⁰⁹ "The energetic African American scat-singing bandleader who flourished for decades in nightclubs and on television (...). HISHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 120.

²¹⁰ "I just started to scat sing the first thing that came into my mind" SHIPTON, Alyn: *Hi-de-ho. The life of Cab Calloway*. P. 65.

²¹¹ ABERJHANI, y WEST, Sandra L. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003 Pág. 221. WINTZ, Cary D. y FINKELMAN, Paul (Eds.): *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Routledge, Nueva York, 2004. Pág. 207.

²¹² "Cab Calloway Orchestra, 1936" Our Mission. River Walk Jazz. URL: <http://riverwalkjazz.org/the-life-times-of-bassist-milt-hinton/> [Último acceso: 22/03/2013].

²¹³ "Honoring Baltimore's own Cab Calloway" *Hi-De-Hon*. Baltimorelx. URL: <http://www.baltimorelx.com/about/> [Último acceso: 22/03/2013].



[Figura 74b]. Obsérvense las similitudes con la coreografía de los Marx en la característica posición de los brazos y la inclinación de las rodillas, llevada al máximo²¹⁴.

Es decir, los hermanos Marx no sólo están utilizando el contenido melódico de *Minnie the Moocher*, interpretado con su característico *scat* o *party-shout*, sino que, además, están ridiculizando la coreografía particular de Cab Calloway, flexionando sus rodillas hasta el suelo. Sin embargo, la utilización de *Minnie the Moocher* por parte de los Marx, al igual que las otras músicas que son citadas en *Freedonia's Going to War*, pretende ir mucho más allá de una mera alusión paródica, tal y como pretendemos demostrar a continuación.

Minnie, the hoochie-koocher

Minnie the Moocher, escrita en 1931 por Cab Calloway e Irving Mills, narra la sórdida historia de una ardiente bailarina *hoochie-koocher* [Figura 75]²¹⁵ que está enamorada de Smoky, un drogadicto que acabará introduciéndola en el mundo de los estupefacientes²¹⁶. En este sentido, Minnie podría ser perfectamente la sinuosa bailarina que Harpo lleva tatuada en el brazo y que le había mostrado a Firefly en una escena anterior, mientras escuchábamos la música de *The Streets of Cairo*.

Folks, here's a story about Minnie the Moocher
She was a red hot hoochie-koocher
She was the roughest, toughest frail
but Minnie had a heart as big as a wha-a-le

Amigos, esta es una historia sobre *Minnie the Moocher*,
una ardiente [bailarina] *hoochie-koocher*
Ella era la más grosera, la mujer más dura
pero Minnie tenía un corazón tan grande como una ballena

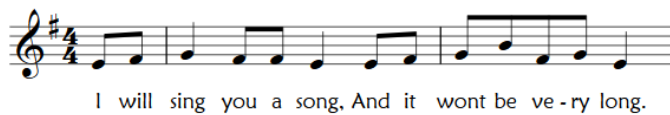
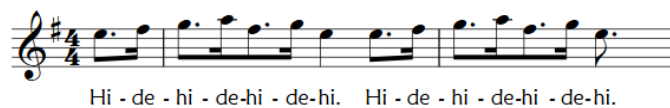
[Figura 75]. Primera estrofa de *Minnie de Moocher*.

²¹⁴ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 54.00".

²¹⁵ "Cooch or Cootch, (earlier Hootchy-Kootchy)": "A pseudo-Oriental female dance common in carnivals and fairs and marked by a sinuous and often suggestive twisting and shaking of the torso and limbs." *Webster's Third New International Dictionary*. Köneman, Colonia, 1993. Pág. 500.

²¹⁶ ABERJHANI, y WEST, Sandra L. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003 Pág. 221.

De hecho, las coincidencias existentes entre *Minnie the Moocher* y *The Streets of Cairo* son tan estrechas que no parecen ser fruto de la casualidad. Ambas obras están ambientadas en un mundo en el que lo exótico y lo sórdido parecen ser indisolubles. Además, si el estribillo de *The Streets of Cairo* terminaba con el verso "Poor little country maid", *Minnie the Moocher* concluye con una alusión muy similar a la fatalidad que envuelve la vida de su protagonista: "Poor Min, Poor Min, Poor Min". Pero la similitud más evidente entre estas dos canciones la encontramos a nivel musical. A pesar de que la obra de Calloway presenta una figuración rítmica cercana al swing, ambas canciones poseen un idéntico comienzo anacrúsico y un mismo fraseo melódico. De hecho, de las 14 notas que conforman el primer antecedente melódico de *Minnie the Moocher*, sólo tres son diferentes con respecto a la canción de James Thornton [Figura 76]. Es decir, Calloway plagió abiertamente *The Streets of Cairo*, de la misma forma que los Marx reutilizan *Minnie the Moocher* en *Duck Soup*.

***The Streets of Cairo***²¹⁷.***Minnie the Moocher***²¹⁸.

[Figura 76]. Comparativa entre *The Streets of Cairo* y *Minnie the Moocher*.

Esta particularidad demuestra hasta qué punto es necesario conocer el sustrato cultural para comprender en última instancia el significado de las nuevas creaciones musicales. Si Cab Calloway utiliza la música de *The Streets of Cairo* no es sólo para describir musicalmente la profesión de bailarina *hoochie-coocher* de Minnie, sino para otorgarle 'veracidad' a esa descripción a partir de la simbología y de los referentes sociomusicales asociados a *The Streets of Cairo* y difundidos en los circuitos de *vaudeville*. De esta forma, *Minnie the Moocher* se convirtió, a su vez, en un referente de la cultura afroamericana de Harlem²¹⁹, así como del mundo sórdido de bajos fondos en el que las insinuantes bailarinas *hoochie-*

²¹⁷ Transcrito a partir de: THORNTON, James: *The Streets of Cairo*. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division. URL: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1255480> [Último acceso: 21/03/2013].

²¹⁸ CALLOWAY, Cab y MILLS, Irving: *Minnie de Moocher*. Gotham Music. 1931. En: Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0069987> [Última consulta: 22/03/2013].

²¹⁹ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 186.

coocheer, salidas de *The Streets of Cairo*, y sus amantes coqueteaban con las drogas.

En este sentido, la mención que los Marx realizan en *Duck Soup* a *Minnie the Moocher*, que a la vez alude a *The Streets of Cairo*, se inscribe en lo que Rubén López Cano denomina una "poética intertextual"²²⁰. Según este autor, el empleo regulado y voluntario de "remisiones a otros géneros o canciones" produce un proceso "semiótico-expresivo complejo". Es decir, el significado expresivo de una obra que incorpora alusiones directas a otras canciones o estilos sólo puede ser determinado a partir de la interacción de todos contenidos involucrados. De esta forma, nunca podremos llegar a comprender la verdadera intención que persiguen los hermanos Marx al incluir *Minnie the Moocher* en el número *Freedonia's Going to War*, si no conocemos previamente que esta canción de Cab Calloway estaba a su vez inspirada en *The Streets of Cairo* y que todos esos significados interactúan en el contexto en el cual se presenta esta música en *Duck Soup*. Veamos cuál puede ser el resultado.

En primer lugar, *The Streets of Cairo* alude a unas sinuosas y exóticas bailarinas orientales de escaso vestuario que se habían dado a conocer en la Exposición Universal celebrada en Chicago en 1893. Por otra parte, *Minnie the Moocher* describe a una de esas ardientes bailarinas cuya vida se trastoca al enamorarse de un toxicómano. En segundo lugar, ambas canciones describen comportamientos y situaciones que en 1933 no se podían mostrar en pantalla debido al restrictivo Código Hays. En este sentido, los Marx recurren a estas músicas para insinuar esos contenidos y burlar así la censura. Un buen ejemplo de ello sería el tatuaje de una bailarina *hoochie-coocheer* que Harpo había enseñado a Firefly mientras escuchábamos las notas de *The Streets of Cairo*. De la misma forma, cuando los Marx utilizan *Minnie the Moocher* en el gran número musical en el que participa toda Freedonia están aludiendo de forma implícita a unos contenidos latentes en la música pero que no se podían mostrar visualmente en la película.

Así, los hermanos Marx defienden un sentido musical desinhibido que forma parte de su estética personal. Como ya hemos demostrado, en las primeras películas de los Marx se utilizaban ciertos números coreográficos, inspirados en los ritmos afroamericanos de moda, para expresar una energía vital que resultaba imposible de vehicular a través del lenguaje hablado, condicionado por unas

²²⁰ LÓPEZ CANO, Rubén: "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Nassarre. Revista aragonesa de musicología. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Págs. 59-76. Versión Online: URL: http://lopezcano.org/Articulos/2005.Mas_alla_intertex.pdf [Último acceso: 23/03/2013].

normas sociales y clasistas. Sin embargo, en 1933 esta energía sexual está castrada y reprimida, de forma que resulta imposible llevar a la pantalla cualquier coreografía que presentase una mínima insinuación sexual, así como cualquier diálogo que oculte un doble sentido erótico.

Así pues, todos estos elementos interactúan para construir la "poética-intertextual" a la cual alude López Cano. Los hermanos Marx recurren a *Minnie the Moocher* para mostrar una energía vital que parte de los ambientes sórdidos y de las bailarinas *hoochie-coocher* de *The Streets of Cairo* y que puede burlar la censura gracias a sus vocalizaciones 'scat', incomprensibles a nivel semántico para los censores pero rebosantes de contenido erótico para quienes conocen los referentes musicales en los cuales se inspiran. Cuando todo el pueblo de Freedonia canta y baila 'libremente' al ritmo de *Minnie the Moocher* en realidad está recuperando esa energía sexual reprimida, está liberándose por fin de la castración impuesta por Hays.

Además, en *Freedonia's Going to War* la canción de Calloway y Mills se presenta inmediatamente después de la parodia instrumental sobre *American Patrol* que ya hemos comentado. Así, frente al contenido patriótico de la marcha militar de F. W. Meacham, los Marx anteponen la celebración de la vida propia de la cultura afroamericana, reflejada en la intertextualidad de *Minnie The Moocher*. Frente a los desfiles militares de ritmo automática, los Marx se expresan libremente a través de unas coreografías que exaltan la expresión popular y la energía sexual simbolizada en las sinuosas danzas orientales que bailaba Minnie. De esta forma, la cultura afroamericana, representada en Cab Calloway, se convierte en un símbolo de libertad frente a la dominación militar blanca, cargada de prejuicios sociales, y reprimida sexualmente. Un símbolo que aglutina una tradición musical y artística procedente también de los *minstrel shows* y del *vaudeville*, y que el cine rechazaba moral y artísticamente.

Por último, queremos llamar la atención sobre una peculiaridad no menos importante. Al utilizar la canción de Calloway y Mills, los Marx demuestran, una vez más, estar al día de las últimas novedades musicales de su tiempo, así como de la cultura afroamericana que emergía en Harlem. Podríamos pensar que los Marx utilizaron esta obra debido a su gran popularidad, ya que el registro fonográfico que Calloway realizó en 1931 junto con The Missouriians²²¹ fue, según Hischak, la primera grabación de música jazz que llegó a vender más de un

²²¹ ABERJHANI, y WES, Sandra L. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003 Pág. 221. WINTZ, Cary D. y FINKELMAN, Paul (Eds.): *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Routledge, Nueva York, 2004. Pág. 207.

millón de copias²²². Sin embargo, el coreógrafo Nicholas Fayard afirmó en una entrevista que los Marx, al igual que otros famosos, eran clientes habituales del Cotton Club²²³. Y si los Marx podían entrar a este selecto club es porque, por primera vez, lo blancos y los negros podían compartir una misma sala como espectadores.

15.5.- *All God's Chillun Got Wings*

Tras la alusión a *Minnie the Moocher*, el número continúa adelante con una nueva referencia musical, perteneciente también a la tradición afroamericana. Las últimas vocalizaciones de la canción de Calloway y Mills enlazan con las notas de *All God's Chillun Got Wings*, un espiritual negro tradicional que describe como los niños *darkies* utilizarán sus humildes pertenencias para llegar hasta el cielo donde les espera Dios. Así, vestirán su traje, calzarán sus zapatos y volarán con sus alas hasta el paraíso, para tocar su arpa ante el creador [Figura 77].

I got-a wings, you got-a wings	Yo tengo alas, tú tienes alas
All o' God's chillun got-a wings	Todos los niños de Dios tienen alas.
When I get to heab'n I'm goin' to put on my wings	Cuando vaya al cielo me pondré mis alas.
I'm goin' to fly all ovah God's Heab'n	Volaré hasta el paraíso de Dios,
Heab'n, Heab'n	El paraíso, el paraíso.
Ev'rybody talkin' 'bout heab'n ain't goin' dere	Todo el mundo habla sobre el paraíso pero
Heab'n, Heab'n	nadie ha estado allí,
I'm goin' to fly all ovah God's Heab'n ²²⁴ .	El paraíso, el paraíso
	Volaré hasta el paraíso de Dios,

[Figura 77]. Letra de *All God's Chillun Got Wings*

Sin embargo, los Marx parodian este entrañable y cándido espiritual, adaptando su letra a la situación prebélica que vive Freedonia. Así, los 'niños' de los Marx en lugar de tener 'alas' con las que volar hasta Dios disponen de 'armas' para combatir con el enemigo [Figura 78].

²²² HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 120.

²²³ "Interview With Fayard Nicholas" Jitterbuzz. URL: <http://www.jitterbuzz.com/nicho.html> [Último acceso: 23/03/2013].

²²⁴ Se puede consultar la letra completa en: "All God's Chillun Got Wings" Lyster URL: http://www.lyrster.com/come-back/all-god-s-chillun-got-wings/www.gospelsonglyrics.org/songs/all_gods_chillun_got_wings.html [Último acceso: 23/03/2013].

Marx	Marx
They got guns, we got guns, All God's Chillun got guns.	Ellos tienen armas, nosotros tenemos armas, todos los niños de Dios tienen armas
Coro	Coro
We're gonna walk over the battlefield, 'cause all God's Chillun got guns.	Caminaremos hacia el campo de batalla Porque todos los niños de Dios tienen armas.

[Figura 78]. Letra de *All God's Chillun Got Guns*

Por otra parte, Eugene O'Neil había estrenado en 1924 una obra teatral titulada, precisamente *All God's Chillun Got Wings*, que abordaba el conflicto racial desde una perspectiva conyugal. Paul Robeson conseguiría su primer gran éxito como actor dramático con esta obra, tres años antes de su consagración con *Show Boat* en 1927²²⁵. En el drama de O'Neil, que ya habíamos comentado cuando abordamos el capítulo correspondiente a los musicales de Broadway, una mujer blanca casada con un afroamericano impide el éxito profesional de su marido debido al resentimiento que despierta en ella el color de su piel²²⁶. De esta forma, el autor de *Strange Interlude*, utilizó el título de un espiritual negro para referirse a un conflicto social latente marcado por una segregación racial que la cultura dominante blanca había impuesto durante décadas, no sólo a los afroamericanos, sino también a la cultura negra en su conjunto.

Si los espectáculos de variedades y los *minstrel shows* habían denigrado y ridiculizado a los afroamericanos mostrándolos a partir de unos falsos estereotipos raciales, esta situación estaba comenzando a revertirse a partir de las propuestas artísticas creadas en Harlem, y de la permisibilidad del Cotton Club hacia sus clientes de cualquier raza. Aunque no es el propósito de este trabajo abordar en profundidad las peculiaridades de este intrincado conflicto social, lo cierto es que los espirituales negros como *All God's Chillun Got Wings* jugaron un papel determinante a nivel identitario. Recordemos que Hall Johnson, un violinista de Harlem, había formado en 1925 un coro para "preservar la integridad de los espirituales negros"²²⁷, ante la 'amenaza' de las nuevas corrientes musicales. Precisamente, unos años después, en 1937, Duke Ellington realizaría una versión *swing* de *All God's Chillun Got Wings*, interpretada vocalmente por Ivie Anderson, que se convertiría en la base del arreglo musical con el que finaliza *A Day At Races*. Abordaremos el estudio de esta obra cuando estudiemos esa película, en la última parte de nuestro trabajo.

²²⁵ HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 631.

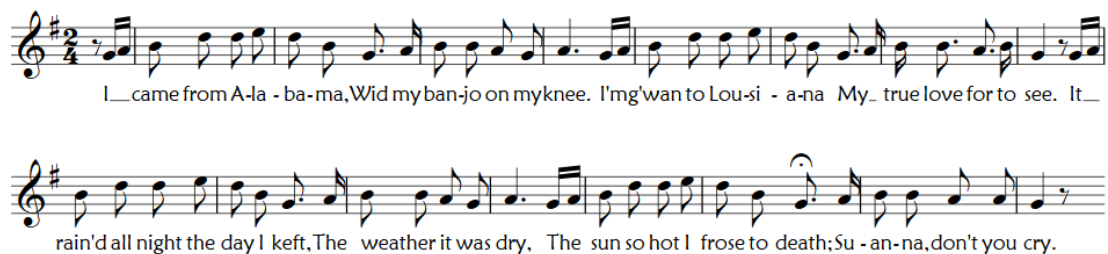
²²⁶ WINTZ, Cary D. y FINKELMAN, Paul (Eds.): *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Routledge. Nueva York, 2005. Pág. 149.

²²⁷ LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997. Pág. 163.

En cualquier caso, no hemos podido precisar cuál fue el propósito narrativo o irónico por el cual los Marx incluyeron su breve alusión a *All God's Chillun Got Wings* en *Duck Soup*. Algunos autores, como Joe Adamson defienden, que esta alusión no figuraba originalmente en el guión de la película, sino que fue en su mayor parte improvisada en el mismo set de rodaje²²⁸. De ser cierta esta afirmación, sólo podríamos hablar de esta nueva referencia a la tradición musical desde un punto de vista un tanto nostálgico, en la defensa que los Marx realizan de los espectáculos teatrales frente a la narración fílmica.

15.6.- *Oh! Susanna*

Freedonia's Going to war continúa, incorporando otras melodías populares pertenecientes a la tradición del *minstrel show* y del *vaudeville*. La siguiente obra parodiada es *Oh! Susanna*, una canción escrita por Stephen Foster en 1847 que describe el entusiasta viaje que realiza el protagonista, desde Alabama hasta Louisiana, con el propósito de consolar a la afligida Susana. *Oh! Susanna* fue difundida por las compañías itinerantes que representaban *minstrel shows*, popularizándose rápidamente por toda Norteamérica y convirtiéndose en un clásico del repertorio de los cuartetos *babershop*²²⁹, así como un referente simbólico para los pioneros que se aventuraban hacia las nuevas tierras del oeste [Figura 79].



I... came from A-la - ba-ma, Wid my ban-jo on myknee. I'mg'wan to Lou-si - a-na My_ true love for to see. It...

rain'd all night the day I keft, The weather it was dry, The sun so hot I frose to death; Su - an-na, don't you cry.

[Figura 79]. Comienzo de *Oh! Susannah*²³⁰.

²²⁸ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 323.

²²⁹ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Págs. 271-272

²³⁰ Transcrito a partir de "Oh! Susanna" *Music of the Original Christy Minstrels, The Oldest Established Band in the United States, as arranged and sung by them with distinguished success at al their Concerts*. Nueva York, (Sin datar). URL: <http://www.celticguitarmusic.com/Oh%20Susanna.pdf> [Último acceso: 23/03/2013]. Esta versión fue censurada posteriormente debido a su contenido racista.

Al igual que sucedía con las citas anteriores, los Marx no sólo interpretan musicalmente un fragmento de esta obra, sino que además la representan de forma visual siguiendo la tradición y la simbología teatral. En primer lugar, dado que es una canción sureña los Marx imitan este acento nasalizando su impostación y utilizando un argot típico del sur. Sin embargo, esta peculiaridad pasa desapercibida en los subtítulos de la película, escritos en inglés normalizado [Figura 80].

Oh Freedonia,
Oh *doncha* cry for me,
Coz I'm comin' round the mountain
With a banjo on my knee.

Hail Freedonia,
Don't you cry for me.
I'll comin' round the mountain
With a banjo on my knee

**El argot sureño de *Oh! Susanna*,
interpretado por los Marx**

Subtítulos originales de la película.

[Figura 80]. Comparativa del texto original con el subtulado.

De hecho, algunas fuentes inciden en que originalmente *Oh! Susanna* se interpretaba ridiculizando el peculiar acento de los *blackface*²³¹. Por otra parte, los cuatro hermanos simulan tocar un banjo colocado sobre sus rodillas, de la misma forma que indican los primeros versos de la canción ("I came from Alabama, wid [with] my banjo on my knee"). Esta postura nos recuerda, a su vez, a uno de los personajes estereotipados *minstrel*, con quien Harpo comparte el sombrero y Chico los pantalones [Figura 81].

Sin embargo, las connotaciones expresivas y simbólicas de *Oh! Susanna* iban mucho más allá del simple viaje descrito en su letra. Así, para Eric Lott, esta canción se inscribe en la tradición esclavista propia del sur. En este sentido, su temática, aparentemente amorosa, esconde un trasfondo nostálgico propio de las familias de esclavos que tras ser separadas contra su voluntad anhelan volver a reencontrarse. Lott afirma que *Oh! Susanna* está construida a partir del *ethos* sentimental provocado por las narraciones, ficticias o no, de familias de esclavos que se han dispersado y que ansían volver a reunirse, incluso bajo el Jim Crow²³². Según Lott otras canciones de Stephen Foster, como *Old Folks at Home* comparten también con *Oh! Susanna* este mismo *ethos* nostálgico. En cualquier

²³¹ "Originally, the song was performed with the blackface mock accent, and a verse that talks about killing black slaves, using rather violent distasteful imagery. Typically, this verse is no longer sung, due to its use of racial slurs and violence." En: "Oh! Susanna, History of an American Folk Song" Folk Music. URL: <http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/OhSusanna.htm> [Último acceso: 23/03/2013].

²³² LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Pres. Nueva York, 2011. Pág. 33.

caso, los Marx se mostraban como buenos conocedores de las obras de Foster, tal y como demuestra el hecho de que Harpo interpretará, precisamente, *Old Folks at Home* en una de las últimas películas de los Marx, *Love Happy*, estrenada en 1949²³³.



Estereotipo de un intérprete minstrel con su inseparable banjo²³⁴.



Los Marx, parodiando *Oh! Susanna*²³⁵.

[Figura 81]. La interpretación de los Marx del estereotipo minstrel.

Lott define a estas obras como 'canciones de plantación' y en ellas encuentra una serie de elementos recurrentes como el amor perdido, las familias separadas, la cercanía de la muerte, diferentes referencias al hogar, o la nostalgia por el pasado²³⁶. Para Lott estas canciones, pensadas y difundidas desde una estética *blackface*, tuvieron unas decisivas consecuencias sociológicas e históricas en la consideración social de los sureños antes y después de la Guerra Civil Norteamericana por cuanto mantenían los estereotipos raciales²³⁷ y mostraban la esclavitud como algo positivo o soportable²³⁸. En este mismo sentido, Wintz defiende que las letras de estas canciones, acompañadas por violines o banjos y diálogos cómicos, ensalzaban el sur y mostraban a unos esclavos que amaban a

²³³ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Págs. 273-274.

²³⁴ "'I Come With Dulcem Strain' Early Negro Minstrelsy" *Yesterday Papers*. URL: <http://john-adcock.blogspot.com.es/2012/05/with-dulcem-strain-early-negro.html> [Último acceso: 23/03/2013].

²³⁵ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 54.49".

²³⁶ LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Págs. 203 y ss.

²³⁷ *Ídem*. Pág. 170.

²³⁸ *Ibidem*. Pág. 207.

su amo, así como la vida en la plantación²³⁹. De esta forma, si los habitantes del norte seguían viendo a los afroamericanos sureños como alegres e ingenuos esclavos ello era debido, en gran parte, a las canciones de Stephen Foster y otros²⁴⁰. De hecho, existen versiones específicamente *coon* de *Oh! Susanna* en las que algunos de sus versos acabaron suprimiéndose debido a sus evidentes connotaciones racistas. En uno de ellos, por ejemplo, el narrador se enorgullece de haber matado a "quinientos negros"²⁴¹.

A pesar de que en la 'representación' que los Marx realizan de *Oh! Susanna* no encontramos ninguno de los elementos característicos de las canciones de plantación descritas por Lott, sí que resulta evidente una cierta connotación *darkie* tanto en la impostación vocal como en el acento idiomático. En cualquier caso, Freedonia está a punto de emprender una guerra cuyo desenlace desconoce pero que probablemente causará muchas bajas así como una cierta nostalgia por el pasado, por las familias desmembradas por el conflicto armado. Tal vez sea este el motivo por el cual los Marx introducen, con un sentido paródico, esta cita musical, haciendo referencia a la tradición teatral. Sin embargo, no hemos podido encontrar ningún documento que confirme o desmienta esta hipótesis.

15.7.- *Turkey in the Straw*

Las alusiones a los estereotipos raciales presentes en *Freedonia's Going to War* no se limitan a *Oh! Susanna*, sino que también están presentes en la última parte de este gran número musical, cuando los Marx hacen una referencia directa a la canción *Turkey in the Straw* [Figura 82].

²³⁹ WINTZ, Cary D. Y FINKELMAN, Paul: *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Pág. 144.

²⁴⁰ LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Pág. 207.

²⁴¹ "And killed five hundred Nigger". "Oh! Susanna" *Music of the Original Christy Minstrels, The Oldest Established Band in the United States, as arranged and sung by them with distinguished success at all their Concerts*. Nueva York, (Sin datar). URL: <http://www.celticguitarmusic.com/Oh%20Susanna.pdf> [Último acceso: 23/03/2013].

The image displays two systems of musical notation for the introduction and the beginning of the second stanza of 'Zip Coon'. The first system consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system also consists of two staves, featuring a marcato accompaniment with a forte (*sf*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

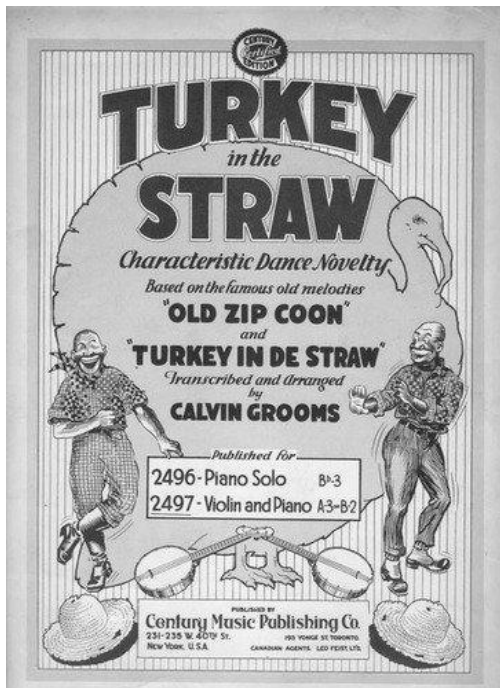
[Figura 82]. Dos fragmentos de *Zip Coon*: Introducción y comienzo de la segunda estrofa.

Turkey in the Straw fue una de las primeras canciones del *minstrel show* norteamericano. Sus orígenes está relacionados con *Natchez Under the Hill*, una vieja melodía para violín en la cual se inspira directamente. En 1834 se publicó una primera versión con letra con el título de *Zip Coon* y, posteriormente, pasaría a ser conocida con su nombre definitivo, *Turkey in the Straw*²⁴². En este sentido, en la portada de una partitura de la obra, publicada en 1927, nos recuerdan que *Turkey in the Straw* estaba 'basada' en una antigua melodía denominada *Old Zip Coon*. Además, en esta edición impresa podemos encontrar la iconografía típica de los estereotipos raciales *coon*: dos afroamericanos ingenuos y felices, con una gran sonrisa, vestidos con sendas camisas de cuadros, pantalones a rayas y zapatos muy grandes. Y al igual que en *Oh! Susanna*, no faltan los banjos, situados en el suelo junto a dos sombreros de paja [Figura 83].

El término *Zip Coon* poseía una connotación peyorativa y racista, propia de los espectáculos *minstrel*. Literalmente su significado equivale a "negrata de ciudad" y se aplicaba a aquellos afroamericanos que vivían en ciudades y que pretendían adquirir la consideración de 'dandy' vistiendo a la última moda. De hecho, el estereotipo urbano del *Zip Coon* era el *alter ego* del *Jim Crow* rural. Según

²⁴² "Turkey In the Straw was one of the earliest American minstrel songs. It was a fiddle tune named *Natchez Under the Hill* before it was published with words in 1834 as *Old Zip Coon*. It was very popular during Andrew Jackson's presidency." BONI, Margaret Bradford (ed.): *The Fireside Book of Favorite American Songs*. Simon and Shuster. New York, 1952. En: DAVIS, John Renfro: *Folk Music of England, Scotland, Ireland, Wales & America*. URL: <http://www.contemplator.com/america/turkeyis.html> [Último acceso: 23/03/2013].

Cullen, las referencias más antiguas a este personaje se remontan a 1828, fecha en la que George Washington Dixon presentó su personaje *Zip Coon* a los espectadores del Bowery [Figura 84]²⁴³.



[Figura 83]. Portada de la partitura *Turkey in the Straw* "Based on the famous old melodies *Old Zip Coon* (...)", publicada en 1927.²⁴⁴.

Por otra parte, como ya habíamos explicado, los estereotipos 'coon' visuales presentaban también una vertiente musical que Jansen denomina '*coon songs*'. Según este autor, las canciones 'coon' ridiculizaban, caricaturizaban, parodiaban, satirizaban y, en líneas generales, se burlaban de los grupos étnicos²⁴⁵. La primera canción considerada *blackface* publicada en partitura fue *Coal Black Rose*, cuya edición vio la luz en torno al año 1829. El ascenso del *blackface minstrelsy* a mediados del siglo XIX popularizó tanto al torpe y rural *Jim Crow* como al dandy *Zip Coon*²⁴⁶. Así, las canciones 'coon' se acabaron convirtiendo en un género específico en la última década del siglo XIX, gozando de un gran popularidad durante los siguientes veinte años.

²⁴³ CULLEN, Frank; *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 770.

²⁴⁴ "Vintage 1927 Turkey In The Straw Sheet Music Black Americana Century Music" Ebay. URL: http://www.ebay.com/itm/VINTAGE-1927-TURKEY-IN-THE-STRAW-SHEET-MUSIC-BLACK-AMERICANA-CENTURY-MUSIC-/121074294668?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item1c30971f8c [Último acceso: 23/03/2013].

²⁴⁵ JASEN, David A.: *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge. Nueva York, 2003. Pág. 89.

²⁴⁶ *Ídem*.

[Figura 84a]. Estereotipo Jim Crow²⁴⁷.[Figura 84b]. Estereotipo Zip Coon²⁴⁸.

Aunque, afortunadamente, los estereotipos raciales fueron desapareciendo con el tiempo, resulta innegable que responden a un modelo social determinado y que forman parte de la cultura norteamericana. En este sentido, cuando los Marx interpretan su versión de *Turkey in the Straw*, la vieja canción *Zip Coon*, lo hacen mostrándonos algunos de los elementos característicos propios de estos clichés étnicos. Si observamos la forma de bailar de Harpo mientras sus hermanos, situados en un corro en torno a él, le aplauden para animarle, o los movimientos que realiza con un banjo en su mano, podemos encontrar evidentes similitudes con las caricaturas Jim Crow. Es decir, Harpo está parodiando a la parodia que los afroamericanos realizan de sí mismos, a partir de esa visión estereotipada. De hecho, Harpo encarna dos de las características propias del *Zip Coon*: su absoluta carencia de formación y su habilidad para desenvolverse en cualquier situación [Figuras 85 y 86]. Así, en la simbología *Zip Coon* lo importante no son los conocimientos, sino la astucia ante la vida que es la que permite progresar y ascender socialmente²⁴⁹.

²⁴⁷ "Jim Crow" Part 12: A Fishy Tale. Darkie Day. URL: <http://www.darkieday.com/2011/11/part-12-fishy-tale.html> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁴⁸ "Zip Coon (1834)" New York: Thos. Birch. En: *Music for the Nation: American Sheet Music*. The Library of Congress. URL: <http://memory.loc.gov/music/sm2/sm1834/360000/360780/001.jpg> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁴⁹ "A theme related to social climbing is that of an ignorant person who poses as one who is knowledgeable, or who considers his ignorance a positive attribute, or who denigrates book learning in favor of a pragmatic slyness". HAMBERLIN, Larry: *Tin Pan Opera. Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Pág. 214. CULLEN,



[Figura 85a]. Harpo imitando los movimientos Jim Crow²⁵⁰.



[Figura 85b]. Estereotipo Jim Crow²⁵¹.



[Figura 86a]. Portada de la partitura *Dandy Jim from Caroline*, con retratos de Dan Emmett y otros miembros de los Virginia Minstrels (1844)²⁵².



[Figura 86b]. Los Marx con el banjo característico de los minstrel shows²⁵³.

Frank: Vaudeville, *Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006. Pág. 770.

²⁵⁰ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 55.13".

²⁵¹ "Jim Crow" Part 12: A Fishy Tale. Darkie Day. URL: <http://www.darkieday.com/2011/11/part-12-fishy-tale.html> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁵² "Sheet music cover for Dandy Jim from Caroline featuring Dan Emmett -center- and the other Virginia Minstrels, 1844" Breve historia del Tap Minstrel Show. *Enciclopedia de la danza*. URL: <http://www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-breve-historia-tap-click02minstrel.htm> [Último acceso: 23/03/2013].

De esta forma, el banjo que se había introducido con *Oh! Susanna*, con un sentido diegético, se revela ahora como un instrumento estereotipado propio de la estética 'coon'. En cualquier caso, los Marx, y todo el pueblo de Freedonia, parecen ajenos a las connotaciones racistas de *Turkey in the Straw* y bailan y disfrutan al ritmo de esta música hasta que una nueva fanfarria, a cargo de las trompetas, interrumpe la diversión recordándoles que tienen que ir a la guerra. De esta forma se establece un eficaz contraste dramático entre la felicidad alcanzada con las músicas procedentes de la tradición cultural y el deber patriótico representado en la música con la que se marcha a la guerra. Así, la diversión deja paso al deber patriótico y volvemos a escuchar la misma música con la que había comenzado *Freedonia's Going to War*, mientras los Marx avanzan lentamente hacia la cámara, cantando *sotto voce*, como si quisieran imitar el efecto sonoro de *American Patrol*. Sin embargo, el avance de la guerra se interrumpe bruscamente porque Harpo retoma la música de *Turkey in the Straw* 'tocándola' en un violín, un instrumento que, al igual que el banjo, tiene unas claras connotaciones 'coon' [Figura 87].



[Figura 87]. Harpo interrumpe el discurso musical retomando la melodía de *Turkey in the Straw* ²⁵⁴.

A partir de los significados establecidos previamente, podemos comprender esta interrupción de Harpo desde un sentido antibelicista. Mientras que sus hermanos proclaman que están preparados para la guerra, él prefiere seguir divirtiéndose con la música popular e ignorar cualquier otra responsabilidad. Sin embargo, el semblante de Harpo se muestra serio mientras toca el violín desde las más inverosímiles posiciones: sobre la cabeza, detrás de su espalda y sobre su muslo izquierdo [Figura 88].

²⁵³ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 55.09".

²⁵⁴ *Ídem*. Min. 55.30".



[Figuras 88a, 88b y 88c]. Harpo interpreta *Turkey in the Straw* desde diferentes posiciones: sobre la cabeza, de espaldas y sobre su pierna izquierda²⁵⁵.

Pero esta intervención de Harpo también puede explicarse desde otro punto de vista, no excluyente con el anterior. Si, al igual que en otras ocasiones, buscamos una relación temática o narrativa con la letra de la canción que se está interpretando, enseguida comprenderemos cuál es el sentido de este número violinístico un tanto acrobático. La primera estrofa de *Turkey in the Straw* describe a una persona que "tocaba con gran destreza el violín" y que no podía interpretar ninguna música "que no fuera *Old Zip Coon*" [Figura 89].

<p>There once was a man with a double chin Who performed with skill on the violin, And he played in time and he played in tune, But he wouldn't play anything but Old Zip Coon.</p>	<p>Había una vez un hombre con papada que tocaba con gran destreza el violín y tocaba a <i>tempo</i> y tocaba afinado, Pero no podía tocar nada que no fuese Old Zip Coon</p>
--	--

[Figura 89]. Comienzo de *Turkey in the Straw*.

De esta forma, las diferentes posiciones en las cuales Harpo toca el violín pretenderían simbolizar las destrezas musicales del protagonista de la canción, mientras que el regreso de esta pieza, tras el canto de guerra de sus hermanos, respondería a la imposibilidad de tocar nada que no fuera *Turkey in the Straw*. Es decir, los Marx no sólo utilizan el material musical de la tradición teatral, sino que además lo ponen en escena 'representándolo' de acuerdo con esa tradición, utilizando una combinación de los estereotipos raciales Jim Crow y Zip Coon. En este sentido, lo más importante de esta justificación es que de ella se deduce que Harpo se muestra como un perfecto conocedor tanto de la estética 'coon' como de los significados expresivos y textuales de esta música.

²⁵⁵ *Ibidem*. Mins. 55.31", 55.33" y 55.34", respectivamente.

15.8.- Banderas

Seguidamente, una nueva fanfarria premonitoria nos devuelve, definitivamente, a la realidad y todos los personajes asumen que tienen que despedirse de sus familias porque se marchan orgullosos a la guerra. *Freedonia's Going to War* llega a su fin con la que sería la última intervención musical solista de Zeppo en el cine. Zeppo-Roland canta apenado, imaginando el llanto de Freedonia si su jefe de estado muere en la contienda. De esta forma, Zeppo está parodiando dos de los elementos clave de las canciones de plantación descritas anteriormente: la nostalgia y el llanto por el desmembramiento familiar, y la presencia siempre cercana de la muerte. Así, el posible llanto de Freedonia se equipara a la tristeza de Susanna, separada de sus seres queridos. Es decir, los significados expresivos interactúan con la tradición potenciando su sentido dramático o estableciendo referentes sobre los que realizar las habituales parodias de los Marx. Aunque ya no estamos ante una estética íntegramente 'coon' estos referentes han traspasado el ámbito de los estereotipos raciales, y se han instalado en las nuevas propuestas musicales y culturales del cine de los Marx.

Finalmente el número concluye con una intervención patriótica del coro que alaba la valentía y el arrojo de Firefly. Así, los ciudadanos de Freedonia se muestran convencidos de que su líder les llevará hasta la victoria final: "Con él encabezando el camino, nuestros espíritus no se quedarán atrás, hasta el día del juicio. Nos concentraremos alrededor de la bandera". Y mientras interpretan estos versos, todo el pueblo de Freedonia se reúne en torno a su bandera, en una secuencia visual que se presenta acelerada de una forma artificial. Una gran bandera de Freedonia, a modo de telón, cerrará definitivamente este número musical dando paso, sin solución de continuidad, a la siguiente escena también con un marcado sentido paródico.

16.- Banjos

Antes de continuar con nuestro análisis de *Duck Soup*, nos gustaría llamar la atención sobre una peculiaridad musical relacionada de forma directa con el número que acabamos de describir. Gerald Bordman afirma que las interpolaciones de canciones populares norteamericanas eran muy frecuentes en el teatro musical, y que en algunas ocasiones éstas se combinaban con los números de las operetas de Gilbert y Sullivan²⁵⁶. Sin embargo, la combinación de

²⁵⁶ "Reviews mention frequent interpolations of popular American songs. And, of course, minstrels and variety houses had a field day with satirical pieces". BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª Ed.). Pág. 49.

diferentes melodías populares era ya una práctica común a mediados del siglo XIX. En este sentido, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos se conservan algunas grabaciones fonográficas, realizadas a comienzos del siglo XX, que nos pueden ofrecer nuevos datos que nos permitan una lectura más amplia de *Freedonia's Going To War*. Así, el 2 de junio de 1905, el famoso banjista Vess L. Ossman (1868-1923) realizó una grabación fonográfica a modo de *medley* o popurrí que incluía fragmentos de conocidas melodías populares como *Dixie's Land*, *Arkansas Traveler* y *My Love, She's but a Lassie Yet*, y que finalizaba con las notas de *Turkey in the Straw*²⁵⁷. Esta práctica de unificar diversas melodías populares a modo de *medley* no era algo anecdótico, sino que parecía ser muy del agrado del público, a tenor del número de grabaciones que se conservan. El propio Vess L. Ossman nos ofrece otros ejemplos de ello como el registro que había realizado para Victor Recordings, el 11 de marzo de 1902, titulado *A Medley of Old Timers*, en el que podemos escuchar también las melodías de *Dixie's Land* y de *Turkey in the Straw*, entre otras²⁵⁸.

Pero el recurso del *medley* no era exclusivo de los intérpretes solistas, sino que también lo podemos encontrar en agrupaciones orquestales e incluso en cuartetos vocales *barbershop*. El 14 de junio de 1916, la Victor Light Opera Company registró un popurrí que incluía *Oh! Susanna*, *Old Dog Tray*, *Nelly Bly*, *Come where my love lies dreaming*, *Hard times* y *Camptown races*²⁵⁹. Unos años después, el Criterion Quartet realizó, el 17 de octubre de 1922, una grabación fonográfica en la que podemos reconocer las siguientes obras: *Old folks at home*, *Old black Joe*, *I've gwine back to Dixie*, *Carry me back to old Virginny* y *Massa's in de cold, cold ground*²⁶⁰.

Esta tendencia a combinar diferentes melodías populares está documentada desde el siglo XIX. Así, Karen Linn refiere que Charles Plummer, uno de los más destacados banjistas del momento, ganó un premio musical, a mediados de ese siglo, interpretando en su banjo un *medley* con los cinco estilos musicales que

²⁵⁷ Se puede escuchar este registro fonográfico en: OSSMAN, Vess L. (intérprete): "Turkey in the straw medley" National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/8144/> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁵⁸ OSSMAN, Vess L. (intérprete): "Matrix [Pre-matrix B-] 1358. A medley of old timers / Vess L. Ossman" Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000000840/Pre-matrix_B-1358-A_medley_of_old_timers [Último acceso: 23/03/2013].

²⁵⁹ Victor Light Opera Company (intérpretes): "Songs of the past, no. 16". National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4572/> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁶⁰ Criterion Quartet (intérpretes): "Medley of Foster songs". National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/9034/> [Último acceso: 23/03/2013].

exigían las bases del concurso para participar. En concreto, Plummer interpretó, sin interrupciones, un vals, una *schottische*, una polka, un *reel* y una *jiga*²⁶¹. Además, el dominio del repertorio popular resultaba imprescindible para conseguir triunfar en el *vaudeville* como intérprete de banjo. En este sentido, una guía publicada en 1913 con el título de *Cómo introducirse en el Vaudeville (How to Enter Vaudeville)* aconsejaba a estos músicos que incluyesen en sus interpretaciones "algunas melodías características del sur" porque "siempre eran bien recibidas por el público"²⁶².

Es decir, cuando los Marx interpretan *Freedonia's Going to War* citando algunas de las melodías sureñas más conocidas y utilizando un banjo para representarlas en escena, están continuando una tradición musical que se remonta a mismos los orígenes del *vaudeville*. Lejos de ser una invención propia, el *medley* que nos proponen podría haberse presentado de la misma forma unas décadas antes sobre cualquier teatro de *variedades*. En este sentido, los Marx no hacen sino continuar una tradición, reivindicando una cultura popular y una práctica musical que el cine acabaría ignorando.

Pero, la relación de *Freedonia's Going to War* con los espectáculos tradicionales norteamericanos no se limita a este episodio anecdótico, sino que está enraizada, una vez más, en la propia estructura formal de los *minstrel shows*. Recordemos que estos espectáculos se caracterizaban por una presentación en tres partes, denominadas *Walk around*, *Olio* y *Afterpiece*. Si aplicamos esta estructura al conjunto del número *Freedonia's Going to War* encontraremos ciertas coincidencias que no pueden ser fruto de la casualidad. En primer lugar, el *Walk around* estaría representado por la farsa del juicio a Chicolini. Así, Firefly asumiría de este modo las funciones del *End men*, dando la réplica a las ocurrencias de su hermano Chico y situándose justo en el centro del escenario. Por otra parte, todas las alusiones a melodías tradicionales como *All God's Chillun Got Wings*, *Oh! Susanna* o *Turkey in the Straw*, entre otras, formarían parte del *After piece*, la tercera sección de los *minstrel shows*. Recordemos que E. P. Christy definía a esta última parte como una sátira "ambientada en una plantación sureña", conformada por un "popurrí de canciones y danzas entrelazadas con pequeños diálogos"²⁶³. Aunque en esta ocasión no encontramos

²⁶¹ LINN, Karen: *That Half-Barbaric Twang: The Banjo In American Popular Culture*. Board of Trustees. University of Illinois, 1994. Pág. 3.

²⁶² Citado en: LINN, Karen: *That Half-Barbaric Twang: The Banjo In American Popular Culture*. Board of Trustees. University of Illinois, 1994. Pág. 19.

²⁶³ "A third part (...) it was a "one-act skit... almost invariably ... set on Southern plantations" and packed with a potpourri of song and dances interlaced with bits of dialogue." CHRISTY, E. P.: Citado en: JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Massachusetts, 2003. Págs. 28 y 29.

ninguna parte hablada dentro del número musical, resulta innegable la coincidencia con la ambientación sureña, a partir de las referencias visuales que hemos descrito, así como la conformación satírica del número a modo de popurrí o *medley* musical.

En cualquier caso, es muy probable que exista una relación directa entre los *medleys* interpretados por los banjistas, u otras agrupaciones instrumentales, y el *after piece* con el que finalizaban los *minstrel shows*. El hecho de que en ambos casos se utilice un repertorio muy similar, principalmente sureño, nos lleva a pensar que tal vez estos popurrís instrumentales se generalizaron a partir de las representaciones con las que finalizaban los *minstrel shows*, o viceversa. Es decir, al público habituado a los *minstrel shows* le resultaría muy difícil no pensar en el *after piece* de estos espectáculos al escuchar a Vess Ossman interpretando un popurrí de melodías sureñas en su banjo. O, lo que es lo mismo, esos espectadores probablemente reconocerían, en la puesta en escena de *Freedonia's Going to War* por parte de los Marx, la vieja y familiar fórmula del *After Piece*.

Por último, Karen Linn defiende que las grabaciones fonográficas de los banjistas Vess Ossman y Fred van Eps facilitaron la asimilación por parte de la clase media de la una música popular que no destacaba precisamente por su elegancia o refinamiento²⁶⁴. De alguna forma, estos registros sonoros difundieron y 'suavizaron' un repertorio musical de orígenes 'coon,' limitado hasta entonces a las clases bajas. Y es esto también, precisamente, lo que consiguen los Marx al incluir estas melodías en sus películas, anteponiendo el sentido paródico y la diversión por encima de cualquier connotación racista, pero reivindicando, a la vez, las raíces populares de la cultura norteamericana.

17.- Paul Revere

La siguiente escena de *Duck Soup* está construida en torno a un acontecimiento histórico fundamental en la historia de los Estados Unidos que se presenta sin solución de continuidad con el número anterior, *Freedonia's Going to War*. Tras la llamada a la guerra, todo el pueblo de Freedonia se había reunido en torno a su bandera, aclamando a su líder. Ahora, esa bandera se ha convertido en el telón de un escenario teatral que al alzarse nos muestra a los cuatro hermanos Marx en una pose característica de un *tableau vivant*, un número muy apreciado en el *vaudeville* como ya hemos explicado en los capítulos previos [Figura 90].

²⁶⁴ LINN, Karen: *That Half-Barbaric Twang: The Banjo In American Popular Culture*. Board of Trustees. University of Illinois, 1994. Pág. 19.

Aunque no hemos podido determinar cuál es el modelo pictórico en el cual se inspiran para construir este *tableau*, lo cierto es que los referentes visuales, así como la posterior narración fílmica, sitúan esta escena en la Guerra de Independencia de los Estados Unidos que tuvo lugar entre 1775 y 1783²⁶⁵. Si, como habíamos explicado al principio de nuestro análisis, la acción de *Duck Soup* estaba ambientada en un país imaginario para evitar la censura, lo cierto es que tanto el número *Freedonia's Going to War* como la escena que nos ocupa utilizan referentes culturales e históricos que son indudablemente norteamericanos. En primer lugar, los uniformes que visten los cuatro hermanos se corresponden con los utilizados por las tropas norteamericanas en su guerra contra los ingleses, lo cual nos sitúa de lleno en el siglo XVIII, una época muy alejada del presente de Freedonia en el cual ya existen, como hemos visto, vehículos a motor [Figura 91].



[Figura 90]. La bandera de Freedonia replégandose como un telón, dando paso al *tableau vivant* ²⁶⁶.



[Figura 91]. Recreación de los uniformes de la Guerra de Independencia Norteamericana²⁶⁷.

Por otra parte, Harpo está caracterizado como Paul Revere, un personaje clave en el comienzo de la guerra²⁶⁸. Así, en 1773 Revere, orfebre de profesión, había participado en el llamado Motín del Té, acaecido en Boston, y durante la Guerra

²⁶⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 100.

²⁶⁶ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.05".

²⁶⁷ "American Revolutionary War" Revolutionary War. URL: <http://www.sonofthesouth.net/revolutionary-war/> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁶⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 100.

de independencia desempeñaría una labor fundamental transmitiendo mensajes del ejército norteamericano. El 18 de abril de 1775, Revere realizó una cabalgada nocturna, inmortalizada en un poema de Henry Wadsworth Longfellow²⁶⁹, para advertir a los habitantes de Concord (Massachussets) de la llegada de los soldados británicos, dando así comienzo la Guerra de la Independencia. Y es esta cabalgada nocturna la que van a parodiar los Marx en la siguiente escena de *Duck Soup*, una escena con la que, supuestamente, comienza la guerra de Freedonia con Sylvania.

17.1.- Una cabalgada nocturna

La escena comienza cuando Groucho, que ha dejado atrás su papel de Rufus T. Firefly para convertirse en un simple soldado vigía, advierte de que le avisarán con una señal luminosa cuando el enemigo se acerque. Según un código preestablecido, si los británicos se aproximan por tierra se colgará un farol desde lo alto de un campanario, y dos si lo hacen por mar. En realidad, Groucho se está refiriendo a los primeros versos del poema de Henry Wadsworth Longfellow, que describen este mismo código secreto [Figura 92].

He said to his friend, "If the British march
By land or sea from the town to-night,
Hang a lantern aloft in the belfry arch
Of the North Church tower as a signal light,--
One if by land, and two if by sea;
And I on the opposite shore will be,
Ready to ride and spread the alarm
Through every Middlesex village and farm,
For the country folk to be up and to arm."

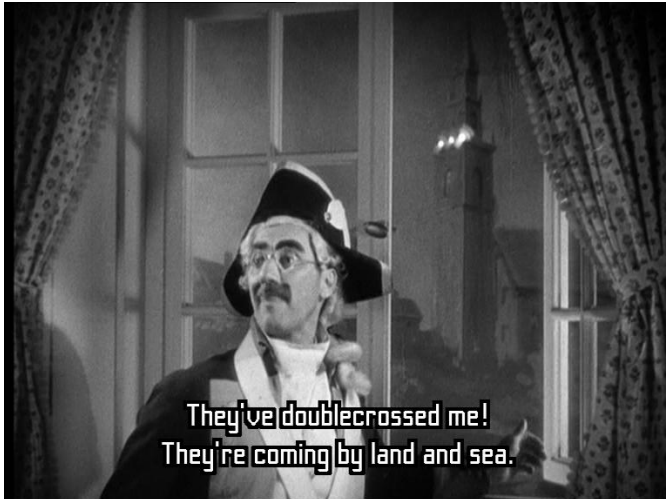
Él dijo a su amigo, "Si los británicos marchan
por tierra o mar, desde la ciudad esta noche
cuelga un farol en lo alto del arco del campanario
de la torre de la iglesia del norte como señal luminosa
Un si llegan por tierra, y dos si lo hacen por mar;
Y yo estaré en la orilla opuesta,
preparado para cabalgar y extender la alarma
por cada aldea y granja de Middlesex
para que la gente esté despierta y armada."

[Figura 92]. Segunda estrofa del poema *Paul Revere's Ride* ²⁷⁰.

Sin embargo, la referencia al poema de Longfellow se convierte en paródica cuando son tres los faroles que le muestran a Groucho desde lo alto del campanario, y que él interpreta anunciando que los británicos se acercan tanto por tierra como por mar [Figura 93]. Por supuesto, esta parodia sólo puede ser comprendida por aquellos espectadores que conozcan previamente el poema de Longfellow.

²⁶⁹ "Paul Revere" Estudios Sociales. Pearson. URL: <http://www.estudiossocialesf.com/bio/revere.html> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁷⁰ LONGFELLOW, Henry Wadsworth: *Paul Revere's Ride*. The EServer Poetry Collection. URL: <http://poetry.eserver.org/paul-revere.html> [Último acceso: 23/03/2013].



[Figura 93]. Groucho, sorprendido por la presencia de tres faroles²⁷¹.

Pero esta no es la única parodia que realiza Groucho en su papel de soldado norteamericano. Tras decodificar el mensaje luminoso, ordena a Harpo-Revere que cabalgue a través de pueblos y ciudades, despertando a todos los ciudadanos para que estén preparados con el fin de repeler al ejército enemigo. Sin embargo, la última parte de su arenga resulta tan enigmática como intraducible [Figura 94].

Ride through every village and town, wake every citizen.	Cabalga por cada aldea y ciudad, despertando a todos los ciudadanos
Tell them the enemy comes from afar, with a hey nonny nonny and a ha-cha-cha-cha	Diles que el enemigo llega desde lejos, con "a hey nonny nonny and a ha-cha-cha-cha"
Be off, my lad!	imárchate, muchacho!

[Figura 94]. La peculiar arenga de Groucho a Harpo-Revere.

En realidad, Groucho está parodiando *Trumpeter, Blow Your Horn*, un número escrito por George e Ira Gershwin para *Of Thee I Sing*, el musical que los Marx habían pretendido llevar a la gran pantalla antes de regresar con la Paramount para realizar *Duck Soup*²⁷². En este número vocal, el coro solicita que un trompetista toque su dorada 'trompa' (sic) para anunciar el nacimiento del hijo del presidente de los Estados Unidos [Figura 95].

²⁷¹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.16".

²⁷² SNIDER, Eric D.: "What's the Big Deal?: *Duck Soup* (1933)" Seattle Pi. URL: <http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/What-s-the-Big-Deal-Duck-Soup-1933-1037060.php#ixzz2J744ae9a> [Último acceso: 23/03/2013].



ALL:

Oh, trumpeter, trumpeter, blow your golden horn!
 Oh, trumpeter, trumpeter, blow your golden horn!
 A White House baby will very soon be born!
 A White House baby will very soon be born!
 Blow your horn!

FLUNKIES:

With a hey-nonny-nonny and a ha-cha-cha!
 With a hey-nonny-nonny and a ha-cha-cha!

[Figura 95]. Groucho, parodiando *Trumpeter, Blow Your Horn*²⁷³, cuya letra podemos ver a la izquierda²⁷⁴.

Aunque la referencia a la obra de Gershwin por parte de Groucho no parece guardar ninguna relación dramática con la cabalgada de Paul Revere, lo cierto es que sí que existe una conexión puntual que permite la inclusión narrativa de esta cita. Si en *Trumpeter, Blow Your Horn* un trompetista anunciaba un determinado hecho, en *Duck Soup* Harpo-Revere toca una corneta mientras cabalga para avisar a los ciudadanos de la invasión británica. Una corneta que, por cierto, recuerda a la que escuchábamos en la película de David W. Griffith *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), que había sido reestrenada en 1930 [Figura 96]²⁷⁵.

Por otra parte, desconocemos si la alusión de Groucho a *Of Thee I Sing* persigue una finalidad reivindicativa frente a las imposiciones fílmicas de la Paramount y de McCarey, o si, por el contrario, se trata únicamente de una de sus habituales referencias paródicas, con un fin en sí misma. En cualquier caso, la alusión a *Trumpeter, Blow Your Horn* denota que los Marx seguían teniendo en mente el musical de los Gershwin.

²⁷³ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.24".

²⁷⁴ "Trumpeter, Blow Your Horn" No More Lyrics. URL: http://www.nomorelyrics.net/of_thee_i_sing_soundtrack-lyrics/146737-trumpeter_blow_your_golden_horn-lyrics.html [Último acceso: 23/03/2013].

²⁷⁵ "El nacimiento de una nación. (*The Birth of a Nation*). Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0004972/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf [Último acceso: 23/03/2013].



[Figura 96]. Harpo-Revere, avisando con su corneta de la llegada de los ingleses²⁷⁶.

17.1.- Una caballería ligera

Seguidamente, Harpo-Revere comienza su cabalgada al ritmo de la Obertura de *Caballería ligera*, la opereta escrita por el compositor austrohúngaro Franz von Suppé, que había sido estrenada en Viena en 1866. La obertura de Suppé, presentada de forma extradiegética, mantiene una estrecha relación con la narración fílmica, por cuanto la 'caballería ligera' era un cuerpo del ejército cuyas misiones se caracterizaban por su velocidad de asalto y no por la fuerza bruta. Además, el ritmo de la música otorga un gran dinamismo a las imágenes, a la vez que se identifica simbólicamente con el trote del caballo de Harpo [Figura 97].



[Figura 97]. Obertura de *Caballería Ligera*, de Franz von Suppé²⁷⁷.

²⁷⁶ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.32".

²⁷⁷ Transcrito a partir de: SUPPÉ, Franz Von: *Leichte Kavallerie*. IMSLP. URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP18865-PMLP44579-Suppe_CavalryOv.pdf [Último acceso: 23/03/2013].

Por otra parte, la planificación visual de toda la secuencia está construida a partir de la iconografía existente referida a la cabalgada de Paul Revere, tal y como podemos apreciar al comparar algunos fotogramas de la película con las representaciones pictóricas que muestran al héroe norteamericano cabalgando al trote [Figura 98].



[Figura 98a]. Harpo-Revere cabalgando al trote para cumplir su misión²⁷⁸.



[Figura 98b]. Paul Revere avisando de la llegada de los británicos²⁷⁹.

17.3.- *Ain't she sweet? Good Night Sweetheart*

Sin embargo, tal y como era de esperar, los Marx no tardan en ridiculizar la misión patriótica de Revere, siguiendo su costumbre habitual de incluir al final de sus películas una sátira sobre una obra o un hecho muy relevante. Recordemos que las parodias de acontecimientos históricos eran una práctica muy frecuente en el *vaudeville*. Harpo olvida por completo su cometido, haciendo un alto en el camino cuando contempla, a través de una ventana, a una hermosa joven que se está desnudando para darse un baño [Figura 99].

Justo en ese instante la música de Suppé ralentiza el *tempo*, de la misma forma que el caballo de Harpo detiene su paso paulatinamente, y comienza a sonar una nueva melodía, asociada a la mujer de la ventana. En esta ocasión se trata del estribillo de *Ain't She Sweet?*, una canción escrita por Jack Yellen y Milton Ager en 1927 y que ya habíamos comentado en nuestro anterior análisis de *Monkey Business* [Figura 100]. En realidad, esta obra se mencionaba por error en un guión editado a posteriori a partir de los diálogos de esa película. Como ya

²⁷⁸ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.35".

²⁷⁹ "Images of Paul Revere's Ride" The Paul Revere House. URL: <http://www.paulreverehouse.org/ride/images.html> [Último acceso: 23/03/2013].

habíamos explicado, la obra que Chico interpretaba en esa película era, en realidad, *When I Take My Sugar to Tea*.



[Figura 99]. La joven que detiene la misión de Harpo-Revere. Obsérvese el anacronismo: luz eléctrica y teléfono en pleno siglo XVIII²⁸⁰.

La utilización de la canción de Yellen y Ager en *Duck Soup* no es casual, sino que se inscribe en la estética expresiva característica de los hermanos Marx, ayudando a establecer el significado concreto de la secuencia en la que se inscribe. Si relacionamos el comportamiento de Harpo, cuando detiene su caballo para 'visitar' a la joven, con el contenido de *Ain't She Sweet?* encontraremos algunas coincidencias narrativas que nos permitirán comprender de una forma más correcta toda la secuencia.

[Moderato]

Ain't she sweet, see her com - ing down the street Now I
ask you ver - y con - fi - den - tial - ly ain't she sweet?

[Figura 100]. Comienzo del estribillo de *Ain't She Sweet?*²⁸¹.

Según Hischak, *Ain't She Sweet?*, compuesta como un charlestón, es una de esas canciones despreocupadas de ingenuo amor ñoño que reflejaba la era de la

²⁸⁰ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 56.45".

²⁸¹ Transcrito a partir de "Ain't She Sweet?" Warner Bros., 1927. En: Online Sheet Music. URL: <http://www.onlinesheetmusic.com/aint-she-sweet-p277980.aspx> [Último acceso: 23/03/2013].

frivolidad y que se había popularizado gracias a los *nightclubs* y a los teatros de *vaudeville*²⁸². Su letra describe la admiración que profesa un joven hacia una atractiva mujer que ha visto caminando por la calle, una admiración que le impide conciliar el sueño por las noches. Dejando de lado que en esta ocasión la joven no camina por la calle, sino que se encuentra en su domicilio, la admiración instantánea que siente Harpo por ella no está muy lejos de la descrita en la canción de Yellen y Ager [Figura 101].

There she is! There she is!
There's what keeps me up at night
Oh, gee whiz! Oh, gee whiz!
There's why I can't eat a bite
Those flaming eyes! That flaming youth!
Oh, mister oh, sister, tell me the truth...

Ain't she sweet?
See her walking down the street
Now I ask you very confidentially
Ain't she sweet?²⁸³

Ahí está ella! Ahí está ella!
Ahí está quien me mantiene despierto toda la noche
Oh, iqué prodigio! Oh, iqué prodigio!
Ella es la causa de por qué no puedo dar bocado
Esos ojos encendidos! Qué juventud
Oh, señor, oh hermana, decidme la verdad...

¿Verdad que es dulce?
Miradla caminando calle abajo
Ahora os pregunto en confianza
¿Verdad que es dulce?

[Figura 101]. Estribillo de *Ain't She Sweet?*

Si en las anteriores películas de los Marx, al igual que en el acompañamiento musical de las canciones ilustradas, estas coincidencias narrativas eran la norma, a comienzos de los años 30 esta técnica expresiva adquirirá una nueva consideración. En una época marcada por el código moral Hays, las referencias directas a las canciones populares permitirá mostrar de una forma *quasi* impúdica, todo aquello que en las imágenes estaba vetado. En este sentido, aunque el código prohibía expresamente los bailes como el charlestón, debido a su carácter sexual, no parecía existir ningún problema en incluir melodías instrumentales pertenecientes a canciones populares que originalmente estaban escritas o se bailaban con esos ritmos. Así, aunque en la versión de *Ain't She Sweet* que escuchamos en *Duck Soup* el ritmo de charlestón está suavizado hasta casi pasar desapercibido, la referencia a este baile, y a la letra de la canción, resultaba evidente para aquellos espectadores que unos años antes habían bailado esta obra. En este sentido, el significado expresivo que la música ofrece al conjunto de la escena permite mostrar una sexualidad latente que las imágenes no pueden ni siquiera insinuar. Además, en esta ocasión, también hay un claro intento de sincronizar el ritmo fílmico con el *tempo* de la música. De la misma forma que la obertura de *Caballería ligera* se detenía de forma gradual a la vez

²⁸² "Ain't She Sweet? (1927) is one of those carefree and naively silly love songs from the 1920s that captures the era's frivolity." HISHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 7.

²⁸³ "Ain't She Sweet?" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/aintshesweet.shtml> [Último acceso: 23/03/2013].

que el caballo de Harpo, *Ain't She Sweet* se acelera cuando nuestro protagonista comienza a subir las escaleras, de forma apresurada, para encontrarse con la joven y aliviar así sus deseos carnales.

Pero *Ain't She Sweet* no es la única melodía que podemos escuchar durante esta escena. En un determinado momento la música se interrumpe y es reemplazada por el estribillo de otra canción mucho más ingenua y que aparentemente no contiene ninguna connotación erótica. En esta ocasión se trata de *Good Night Sweetheart*, una canción escrita en 1931 por Noble, Campbell y Connelly con un tranquilo ritmo de *fox trot* que, según Hischak, se solía interpretar cómo el último número de los bailes²⁸⁴. *Good Night Sweetheart* se había presentado al público mediante una grabación fonográfica de Rudy Valle, y había sido incluida en un show de Broadway titulado *Earl Carroll's Vanities of 1931* [Figura 102]²⁸⁵.

[Moderato]

Good-night Sweet-heart, Till we meet to - mor - row Good Night Sweet-heart, Sleep will ban-ish sor - row.

Tears and part-ing maymake us for- lorn_ But with the dawn, a new day is born_ so I'll say

[Figura 102]. Comienzo del estribillo de *Good Night Sweetheart*²⁸⁶.

De esta forma, y al igual que sucedía con *Minnie the Moocher*, los Marx demuestran que no sólo utilizan melodías populares pertenecientes a la tradición cultural del *vaudeville*, sino que también incorporan los últimos éxitos del panorama musical. Sin embargo, los Marx no sólo utilizan *Good Night Sweetheart* en la película debido a su éxito comercial, sino que, una vez más, su propósito es definir con la ayuda de la música el verdadero sentido de la secuencia. Aunque en un primer momento la letra de *Good Night Sweetheart* no parece guardar ninguna relación con la atracción sexual que Harpo siente hacia la joven que ha encontrado, una lectura más atenta nos permitirá concretar su verdadero significado. Así, tal y como su título indica, esta obra pretende ser una canción de despedida de dos amantes, que se dan las buenas noches antes de separarse para irse a dormir [Figura 103].

²⁸⁴ "Goodnight, Sweetheart (1931) is the fox trot standard that for years was traditionally played as the last number at a dance." HISC Hak, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 123.

²⁸⁵ HISC Hak, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 123.

²⁸⁶ Transcrito a partir de: "Good Night Sweetheart. The Song Favorite of the King and Queen of England." Jcholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/2307> [Último acceso: 23/03/2013].

Good night, sweetheart, till we meet tomorrow.
 Good night, sweetheart, sleep will banish sorrow.
 Tears and parting may make us forlorn,
 But with the dawn, a new day is born.

Buenas noches, amor, nos volveremos a ver mañana.
 Buenas noches, amor, el sueño te aliviará las penas.
 Las lágrimas y la separación pueden entristecernos
 pero el amanecer traerá un nuevo día.

So I'll say good night, sweetheart,
 though I'm not beside you,
 Good night, sweetheart,
 still me love will guide you,

Así que diré buenas noches, amor,
 aunque no esté a tu lado,
 buenas noches, mi amor,
 aún así mi amor me guiará hacia ti.

Dreams unfold you in each one I'll hold you.
 Good night, sweetheart, good night.

Los sueños te envolverán cada vez que te abrace,
 Buenas noches, amor, buenas noches.

[Figura 103]. Estribillo de *Good Night Sweetheart* ²⁸⁷.

Evidentemente, Harpo no se está despidiendo de la joven, sino que, al contrario, se dispone a pasar la noche con ella. En realidad, *Good Night Sweetheart* sólo comienza a sonar cuando Harpo, tras haber visto a la joven preparándose para darse un baño, sale del edificio a toda prisa como si hubiese recapacitado y quisiera marcharse a cumplir su misión, reencontrándose con su yegua. En ese momento, antes de regresar a la vivienda, Harpo-Revere le coloca a su animal una bolsa con forraje para que coma durante la noche y no se sienta abandonada mientras él está con su amante ocasional. Es decir, Harpo está dándole las 'buenas noches' a su yegua, preocupándose de que no le falte de nada, como si su verdadera intención fuese no despertar sus celos. En este sentido, la letra de *Good Night Sweetheart* describe perfecta e irónicamente la situación planteada de forma narrativa. De hecho, el código Hays no hubiese permitido mostrar esta 'infidelidad' de Harpo tan abiertamente si, en lugar de una yegua, su verdadero amor hubiese sido otra persona. Recordemos que, como ya había demostrado en *Horse Feathers* silbándole *Everyone Says I Love You* a su yegua y ofreciéndole un ramo de flores, Harpo siente un amor especial hacia los animales [Figura 104]. De alguna forma, Harpo confirma la sentencia que proclama Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* cuando afirma que "la pareja humana está hecha de tal manera que su amor es a priori de peor clase de la que puede ser (...) el amor entre una persona y un perro (...)"²⁸⁸. Así, según Kundera, el único amor verdadero es el que siente Teresa hacia su perro Karenin.

²⁸⁷ "Good Night Sweetheart. The Song Favorite of the King and Queen of England." Jcholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/2307> [Último acceso: 23/03/2013].

²⁸⁸ KUNDERA, Milan: *La insoportable levedad del ser*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1984. Pág. 303.



[Figura 104a].
Anacronismos del vestuario.



[Figura 104b]
Harpo se despide de su amada²⁸⁹.

En cualquier caso, la precisión con la que se acompaña esta secuencia mediante el uso de canciones denota un uso muy preciso del material musical, buscando siempre una estrecha relación significativa entre el argumento fílmico y el contenido narrativo de estas canciones. En este sentido, si *Ain't She Sweet* nos revelaba la irrefrenable atracción sexual que sentía Harpo por la joven, *Good Night Sweetheart* nos confirma que esa atracción es sólo pasajera y que el verdadero amor de nuestro protagonista es su yegua.

Sin embargo, y a pesar de la condescendencia de la joven, Harpo no puede consumir sus intenciones debido a la inesperada e inoportuna llegada del marido. De esta forma, McCarey se muestra respetuoso con el código Hays, evitando enseñar más allá de lo permitido. De hecho, ni siquiera vemos tocarse a estos amantes ocasionales. Así, McCarey utiliza un plano exterior en el que nos muestra al marido entrando en el edificio para eliminar el momento en el que Harpo y la chica han compartido, supuestamente, la cama. Acto seguido, la joven ayuda a Harpo a esconderse y se muestra como una defensora de la causa revolucionaria cuando sale al encuentro de su marido, con un rifle en las manos, proclamando "Freedonia's going to war".

Sorprendentemente, el marido no es otro que el vendedor de limonada al que Harpo y Chico habían humillado en una escena anterior de la película. Así, en un guiño muy marxiano, la ambientación dieciochesca de la cabalgata de Paul Revere se entremezcla con el presente de Freedonia, en una vivienda que, además, dispone de luz eléctrica y de otras comodidades propias del siglo XX.

²⁸⁹ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 56.58" y 57.05".



[Figura 106]. Harpo, compartiendo bañera con un señor casado²⁹¹.



[Figura 107]. Un nuevo alto en el camino. Una joven reclama la presencia de Harpo-Revere desde su ventana²⁹².

17.4.- *The Old Gray Mare*

Finalmente, Harpo huye de forma apresurada de la vivienda, acompañado por una breve música orquestal extradiegética, y reemprende la marcha. Acto seguido Harpo-Revere llega a otra vivienda, menos 'anacrónica', a cuya ventana se asoma otra joven que le saluda de forma afectuosa y que parece estar esperándolo. Definitivamente, la misión patriótica ha pasado a un segundo plano y ahora Harpo sólo parece interesado en las jóvenes que va encontrando a su paso [Figura 107]. En ese momento, comienza a sonar de forma instrumental *One Hour With You*, una canción escrita por Richard A. Whiting y Oscar Straus [Figura 108].

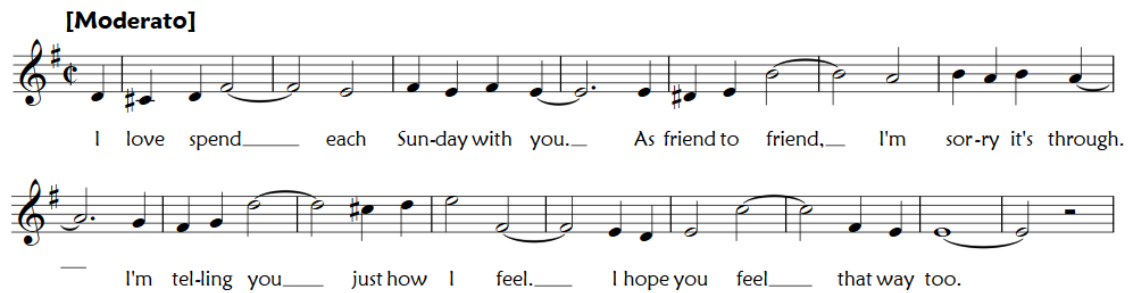
One Hour With You pertenecía a una comedia musical cinematográfica del mismo título que había sido estrenada en 1932, protagonizada por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. Además, esta película, producida también por la Paramount, había sido realizada por Ernst Lubitsch, el primer candidato considerado para dirigir *Duck Soup*²⁹³.

²⁹¹ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 57.50".

²⁹² Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 57.59".

²⁹³ "Una hora contigo. (One Hour With You, 1932). Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023303/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 24/03/2013].

[Moderato]



I love spend each Sun-day with you. As friend to friend, I'm sor-ry it's through.

I'm tel-ling you just how I feel. I hope you feel that way too.

[Figura 108]. Estribillo de *One Hour With You* ²⁹⁴.

Richard Whiting (1891-1938) había trabajado para la escena musical escribiendo partituras para los *George White's Scandals* y también para el cine. La película *One Hour With You*, nominada al óscar al mejor musical en 1932²⁹⁵, era en realidad un remake de *Los peligros del Flirt* (*The Marriage Circle*), una película muda dirigida por el propio Lubitsch en 1924. En la versión de 1932, la trama argumental está construida en torno al galán interpretado por Maurice Chevalier, quien a pesar de estar casado con MacDonald, se siente fuertemente atraído por Mitzi Olivier, el personaje a quien da vida Genevieve Tobin²⁹⁶. Algunos autores señalan que la canción *One Hour With You* es tanto una celebración del amor conyugal, como un estudio de lo frágil que es la lealtad amorosa²⁹⁷. En este sentido, no es casual que tanto la fidelidad matrimonial como la atracción por las jóvenes casadas sean dos temáticas muy presentes en la cabalgada de Harpo-Revere. Sin embargo, el desenlace de esta escena nos presenta esa lealtad desde un punto de vista completamente inesperado.

Harpo entra en la vivienda, dispuesto a culminar sus deseos carnales. De hecho, en un primer momento, comprendemos que se ha desnudado y que está en la cama con la joven que tan amorosamente le ha recibido. O al menos eso es lo que se deduce cuando vemos en el suelo, justo al lado de la cama, las botas de Harpo-Revere y los zapatos de su nueva amante ocasional en un plano corto, presentado mediante un travelling lateral. Pero este movimiento de cámara sólo

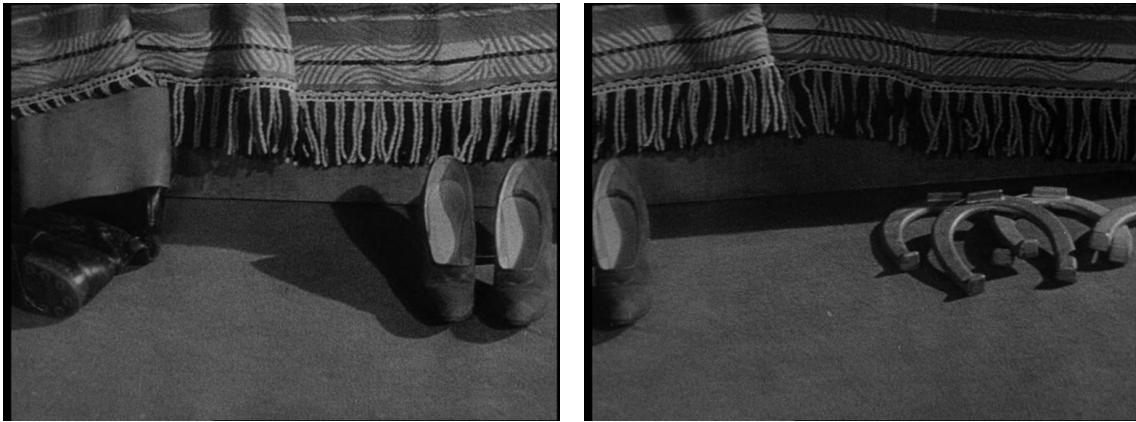
²⁹⁴ Transcrito a partir de: "One Hour With You" Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0018815> [Último acceso: 24/03/2013].

²⁹⁵ "Awards for One Hour With You" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023303/awards?ref_=tt_awd [Último acceso: 24/03/2013].

²⁹⁶ HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical, Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. Nueva York, 2008. Pág. 553.

²⁹⁷ " While *One Hour With You* is a celebration of conjugal love, it is also a cynical examination of the fragility of devotion. Temptation is everywhere, and whether one indulges or stays true, we are most often guilty until proven innocent." En: RICH, Jamie S.: "Lubitsch Musicals: One Hour With You - Eclipse Series 8". Criterion Confessions. URL: http://www.criterionconfessions.com/2008_02_01_archive.html [Último acceso: 24/03/2013].

se detiene cuando, de forma inesperada, nos muestra al lado de los zapatos de la joven las cuatro herraduras de su yegua [Figura 109].



[Figura 109]. Las botas de Harpo, los zapatos de la joven y las herraduras de la yegua²⁹⁸.

El siguiente plano nos presenta un desenlace completamente imprevisto. Harpo está durmiendo con su yegua, mientras que en la cama de al lado la joven descansa sin compañía [Figura 110].



[Figura 110]. Un desenlace sorprendente. Harpo duerme con su yegua²⁹⁹.

Aunque este típico desenlace wow, propio de Harpo, puede responder a un intento de burlar la censura, lo cierto es que permite establecer otros tipos de significados. Si el código Hays no permitía visualizar a nuestro protagonista durmiendo en la cama con una amante ocasional, ni tampoco autorizaba a presentar su ropa tirada en el suelo a modo de indicio erótico, en ningún momento prohibía mostrar unas herraduras de un cuadrúpedo al lado de la

²⁹⁸ Fotogramas capturados de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Mins. 58.14" y 58.18", respectivamente.

²⁹⁹ *Ídem*. Min. 58.23".

cama, o una escena en la que alguien yacía junto a su yegua. En este sentido, los Marx no sólo están ridiculizando de este modo el famoso código moral, sino que, además, subvierten esta escena amorosa hasta el límite de lo absurdo, gracias a una nueva cita musical. Así, justo en el momento en el que la cámara nos muestra los zapatos de la joven, una nueva melodía comienza a sonar, cuyo significado no podía pasar desapercibido para la gran mayoría del público norteamericano. Se trata de una canción popular titulada *The Old Gray Mare* (*La vieja yegua gris*) [Figura 111].

Oh the old gray mare, she ain't what she used to be, Ain't what she used to be,

Ain't what she used to be the old gray mare, She ain't what she used to be, man-y long years a - go.

[Figura 111]. *The Old Gray Mare*³⁰⁰.

Si relacionamos la letra de *The Old Gray Mare* con las imágenes que hemos descrito, encontraremos el verdadero significado que los Marx quieren otorgar a esta secuencia. En este sentido, la interacción del ingenuo contenido narrativo de *The Old Gray Mare* con las imágenes de la película nos aporta un significado sexual del cual adolece la canción original. Si asumimos que Harpo está durmiendo con su yegua, después de haber tenido un posible encuentro sexual con ella, y escuchamos, o recordamos, la letra de esta canción, el significado de la escena parece obvio: "la vieja yegua gris no es lo que solía ser muchos años atrás". Es decir, las imágenes que vemos manipulan el sentido original de la canción, revelándonos ahora que Harpo no ha quedado del todo satisfecho con su encuentro sexual. Aún así, resulta evidente que, como diría Kundera, Harpo prefiere el amor de su yegua antes que a la joven que duerme en la cama de al lado. De esta forma, mediante la utilización de las canciones populares, los Marx consiguen burlar el restrictivo código Hays, insinuando de forma musical todo lo que antes mostraban abiertamente y que ahora ni siquiera se podía sugerir visual o textualmente.

Finalmente, la misión de Harpo concluye con un fundido a negro que da paso a la escena bélica con la que finaliza la película. Es decir, Harpo-Revere duerme

³⁰⁰ Transcrito a partir de: "The Old Gray Mare" Sheet Music digital. URL: <http://www.sheetmusicdigital.com/aboutpdf/filesyoudownload.asp?ID=DL10000278> [Último acceso: 24/03/2013].

con su yegua en la casa de su amante y, por lo tanto, no ha llegado a completar la misión que le habían encomendado. Así, esta ausencia de un desenlace narrativo, más propia de un final marxiano *wow* que de un argumento realista cinematográfico, manifiesta la prevalencia de una estética teatral encaminada más hacia la consecución de unos sorprendentes giros cómicos puntuales que hacia la cohesión narrativa. Paradójicamente, el auténtico Paul Revere tampoco llegó nunca a consumir su misión porque "fue capturado por los británicos antes de llegar a Concord"³⁰¹.

18.- Guerras

Duck Soup finaliza con el enfrentamiento bélico entre Freedonia y Sylvania, narrado desde un acuartelamiento en el que Firefly y sus generales intentan contrarrestar el avance de las tropas enemigas. Sin embargo, lejos de ser una escena bélica al uso, la acción discurre alternando las explosiones producidas por la artillería de Sylvania y los habituales *sketches* cómicos de los hermanos Marx, contruidos en su mayoría con un sentido paródico. En este sentido, las referencias a diversos elementos de la cultura popular se superponen, creando toda una compleja red de significados cuya única finalidad parece ser la diversión. Un buen ejemplo de ello es un *sketch* en el cual Firefly, en mitad del asedio, pregunta por su [violín] Stradivarius advirtiéndolo al enemigo que, literalmente, "no podrán tocar el violín" con él³⁰². En ese momento, Groucho abre el estuche del instrumento y extrae de él una metralleta con la que dispara a sus propios soldados por error [Figura 112]. De esta forma, los Marx están parodiando, en realidad, una escena típica de las películas de gánsteres, muy de moda a comienzos de los años 30. Además, el término inglés "*fiddle*" no sólo puede traducirse como 'tocar el violín', sino que, en un determinado contexto, también puede entenderse como "hacer trampas". De esta forma, el contenido musical se entremezcla con la referencia visual al género cinematográfico de gánsteres y con las diversas acepciones idiomáticas de una determinada palabra. Así, la interacción de estos elementos crea una compleja red de significados, indescifrable para quienes no conocen los referentes.

Por otra parte, toda esta secuencia final de *Duck Soup* está repleta de elementos visuales y narrativos absurdos. El más llamativo de ellos corresponde a Firefly, quien aparece cada vez con un uniforme diferente, pertenecientes todos ellos a las diversas contiendas militares norteamericanas. Harpo, por su parte, se pasea

³⁰¹ "Paul Revere" Estudios Sociales. Pearson. URL: <http://www.estudiossocialesf.com/bio/revere.html> [Último acceso: 23/03/2013].

³⁰² "I'll show them they can't fiddle with old Firefly"

por el campo de batalla, entre las bombas, mostrando un gran cartel que anima a los jóvenes a convertirse en soldados, mientras que Chicolini conserva su trabajo de ministro de guerra, pese a haber sido juzgado por traición. Poco después, Firefly baja una cortina para que no entren más obuses por la ventana.



[Figura 112]. Groucho abre la funda de su Stradivarius³⁰³.

La situación se vuelve desesperada. El enemigo avanza y Freedonia se está quedando sin municiones. Incapaz de controlar a las tropas de Sylvania, Firefly solicita ayuda exterior y toda una multitud acude al rescate. Sin embargo, no son militares quienes llegan en ayuda de Freedonia, sino bomberos, policías en motocicleta, atletas, piragüistas, nadadores, monos, elefantes, y delfines. Evidentemente, nos encontramos ante una nueva parodia, inspirada probablemente en los musicales patrióticos, en los cuales, como habíamos comentado en los capítulos anteriores, el ejército norteamericano llegaba en el último momento para salvar a unos inocentes en apuros. De la misma forma, la edificación en la que Firefly y los suyos se defienden de la agresión de Sylvania nos recuerda a la cabaña en la cual los protagonistas de *The Birth of a Nation* se protegían, en la última parte de la película, del ataque de los soldados afroamericanos.

Los soldados de Sylvania lanzan el ataque final, intentado entrar en la vivienda donde los Marx y Mrs. Teasdale resisten a duras penas. Inesperadamente, el embajador Trentino se encuentra entre estos soldados y los Marx aprovechan la circunstancia para capturarlo y dar así por finalizada la guerra. Para celebrar la victoria, Mrs. Teasdale canta a *capella*, y con sus brazos levantados, el *Himno de Freedonia* esperando que los Marx se unan a ella. Sin embargo, Firefly, Chicholini, Pinky y Zeppo parecen estar hastiados de esta música así como del sentimiento patriótico, y acaban acribillando con manzanas a la distinguida dama

³⁰³ Fotograma capturado de: McCarey, Leo (dir.): *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures Iberia. Madrid, 2003. Min. 59.48".

[Figura 113]. En ese instante una orquesta extradiegética continúa con el himno, de forma instrumental, mientras la pantalla funde a negro dando así por finalizada la película. Pero todavía escucharemos una última vez *Hail, Hail Freedonia*, en el arreglo orquestal que recordaba las instrumentaciones de Philip Sousa, durante los créditos finales de *Duck Soup* en los que podemos ver el nombre de los actores y de los personajes que han interpretado.



[Figura 113]. Mrs. Teasdale canta *Hail, Hail Freedonia*, mientras que los Marx se disponen a lanzarle manzanas para que se calle³⁰⁴.

19.- *Keep On Doing What You're Doing*

Antes de concluir nuestro análisis musical de *Duck Soup* nos gustaría referirnos a una canción que no aparece en la película pero cuya composición está estrechamente relacionada con ella. Como ya habíamos explicado al principio de este capítulo, el director Leo McCarey impuso sus criterios artísticos suprimiendo las interpretaciones musicales solistas de Chico y Harpo, e imponiendo una estética cómica visual mucho más cercana a las producciones de Hal Roach que al humor marxiano. Pero McCarey no sólo eliminó las *specialities* musicales, sino que también descartó un romance amoroso entre Vera Marcal y Bob Roland, para evitar situaciones embarazosas que comprometían la moral exigida por Hays³⁰⁵. Recordemos que Marcal había sido presentada como una bailarina de dudosa reputación y, además, su vestuario se movía justo en el límite de lo permitido por la moral haysiana. Así, una relación amorosa entre Vera y Bob, el respetable secretario de Firefly, no parecía ser un ejemplo a seguir y era susceptible de desencadenar situaciones moralmente comprometidas.

³⁰⁴ Ídem. Min. 1.05.26".

³⁰⁵ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 222.

En cualquier caso, Zeppo había asumido con naturalidad el papel de galán en todas las anteriores películas de los Marx y ese era también, inicialmente, el rol que debía desempeñar en *Duck Soup*. Sin embargo, la supresión de su relación amorosa con Vera Marcal le obligó a desempeñar un papel muy secundario en el film, anulado por el protagonismo absoluto de Groucho, Chico y Harpo. Si bien estos últimos siempre se mantuvieron fieles a sus respectivos arquetipos étnicos, Zeppo, por el contrario, nunca había encontrado un personaje paradigmático que le permitiera compartir el escenario en igualdad de condiciones artísticas con sus hermanos. En este sentido, la imposibilidad de representar el papel de galán en *Duck Soup*, así como sus cada vez más irrelevantes intervenciones, tal vez contribuyeron a que Zeppo tomase la decisión de abandonar el cine de forma prematura.

Lamentablemente, en los dos borradores del guión que se conservan no encontramos el texto correspondiente a este romance amoroso, y ni siquiera podemos determinar en qué escenas de la película se desarrollaba. Sin embargo, sí que ha perdurado la canción de amor que Kalmar y Ruby escribieron para que Bob y Vera expresasen sus sentimientos amorosos: *Keep On Doing What You're Doing*. Si bien esta obra nunca llegó a ser interpretada en *Duck Soup*, sí que sería reutilizada al año siguiente en la película *Hips, Hips Hooray*, dirigida en 1934 por Mark Sandrich a partir de un guión de, precisamente, Kalmar y Ruby³⁰⁶. *Hips, Hips Hooray* estaba protagonizada por los cómicos Wheeler y Woolsey, junto a una vieja conocida de los Marx, Thelma Todd [Figura 114]³⁰⁷.


Aunque no pretendemos realizar un análisis de esta canción de Kalmar y Ruby fuera de su contexto original, lo cierto es que su existencia nos permite constatar las apreciaciones que habíamos mostrado en capítulos anteriores. En primer lugar, las historias amorosas en el cine de los Marx están acompañadas por una canción 'romántica', interpretada a dúo por sus protagonistas. Por otra parte, estas obras presentan unas características musicales que difieren en estructura y en su puesta en escena con respecto a los grandes números corales, inspirados más en la comedia musical. Si *His Excellency is Due* o *Freedonia's Going to War* se caracterizaban por un cierto sentido narrativo y no presentaban una estructura musical determinada, no sucede lo mismo con *Keep On Doing What You're*

³⁰⁶ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 103.

³⁰⁷ "Hips, Hips Hooray (1934)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0025254/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 24/03/2013]. Puede escucharse la interpretación de esta canción en esta película en: "Keep On Doing What You're Doing (1934)" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hCGD2a5iE3M> [Último acceso: 24/03/2013].

Doing, una canción no-narrativa, escrita siguiendo la estructura de 'balada norteamericana' descrita por Allen Forte³⁰⁸.

Moderato



Just keep on do-in'what you're do-in', Al-though it's lead-ding me to ru-in, Just keep on do-in'what you're do-in'cause I love what you're do-in'to me. Just keep on do-in'what you're do-in', Al-though I know there's troub-le brew-in'. Just keep on do-in'what you're do-in'cause I love what you're do-in'to me.

[Figura 114]. Primera parte del estribillo (BB) de *Keep on doing what you're doing* ³⁰⁹.

Como podemos comprobar en el siguiente esquema, *Keep On Doing What You're Doing*, está escrita respetando la estructura bipartita de la balada norteamericana. Tras una introducción de cuatro compases, la obra presenta una estrofa conformada por un periodo de ocho compases (A) presentado dos veces, escrito en el tono de mi bemol mayor. Seguidamente, encontramos un estribillo ('chorus'), dividido en cuatro secciones igualmente periódicas. La primera de ellas introduce un nuevo material temático (B) que tras su repetición da paso a la tercera sección (C), denominada 'puente' ('bridge'), escrita en la bemol mayor, la subdominante del tono principal. Finalmente, el estribillo concluye con la reaparición de su primera sección (B). Por otra parte, existe una clara diferenciación compositiva entre las dos grandes secciones de la obra: mientras que la estrofa presenta su material temático a modo de lo que Forte denomina periodo 'contrastante' ("contrasting period"), el estribillo, en cambio, está conformado por cuatro periodos 'análogos' ("parallel period") [Figura 115].

³⁰⁸ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

³⁰⁹ Transcrito a partir de: "Keep On Doin' What You're Doin'." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/6581> [Último acceso: 24/03/2013].

[Figura 115]. *Keep on doing what you're doing. Secciones estructurales y plan tonal*³¹⁰

Sección	Intro.	Estrofa		Estribillo (Chorus)			
Subsección	Intro.	A Periodo 1	A Periodo 1	B Periodo 2	B Periodo 2	C (Bridge) Periodo 2	B
Fraseo	2 + 2	4 + 4 (a + a')+(b + b) Ant. - Cons.	4 + 4 (a + a')+(b + b) Ant. - Cons.	4 + 4 (c + d)+(c' + d') Ant. - Cons.	4 + 4 (c + d)+(c' + d') Ant. - Cons.	4 + 4 (e + f)+(e' + f') Ant. - Cons.	4 + 4 (c + d)+(c' + d') Ant. - Cons.
Armonía	I Mib M.	(I - VI ⁷) - (II - I) Mib M	(I - VI ⁷) - (II - I) Mib M	(I - V) (II - I) Mib M	(I - V) (II - I) Mib M	(V - I) (VI ⁷ - II ⁷) Lab M.	(I - V) (II - I) Mib M
Versos	-	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24
Compases	1 - 4	5 - 12	13 - 20	21 - 28	29 - 36	36 - 44	45 - 52

Como ya habíamos comentado, Forte defiende que esta distribución formal facilita tanto la interpretación como la percepción y la memorización de la música³¹¹. Sin embargo, creemos que, además, esta previsibilidad formal tendió a crear una estandarización estructural que se acabó explotando desde un punto de vista comercial. Es decir, mientras que los números como *Freedonia's Going to War* no podían comercializarse fuera de su marco fílmico, las canciones románticas se incluían en la películas con la finalidad de ser popularizadas para lograr, de ese modo, unas sustanciales ventas de su partitura y de su grabación fonográfica. Pero para que esta canción llegase a ser 'popularizada' no bastaba con que tuviera un carácter melódico mucho más *cantabile* o 'pegadizo', sino que, además, era necesario que el autor se circunscribiera a la previsible estructura de 'balada', manteniendo así unas características musicales propias un tanto estandarizadas.

Por último, nos gustaría incidir en un detalle no menos importante, relacionado con la letra de *Keep On Doing What You're Doing* y el papel de la censura. En un principio podríamos pensar que el contenido 'moral' de esta canción no vulneraba ninguno de los preceptos básicos del código Hays o, de lo contrario, no se hubiese podido incluir en una película estrenada apenas un año después de *Duck Soup*. Sin embargo, aunque la letra de esta obra presenta un carácter un tanto ingenuo en boca de los 'anónimos' protagonistas de *Hips, Hips Hooray*, no sucedería lo mismo si fuese interpretada por una bailarina de reputación dudosa y el secretario de un jefe de estado. Así, algunos versos como "Me has convertido

³¹⁰ Analizado a partir de: "Keep On Doin' What You're Doin'." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/6581> [Último acceso: 24/03/2013].

³¹¹ FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950.* Princeton University Press. New Jersey, 1995. Págs. 36-41.

en tu esclavo/a" ("You've made me your slave") o "sigue haciendo lo que estás haciendo, aunque me lleve a la perdición" ("Just keep on doin' what you're doin'"), tal vez hubiesen resultado inapropiados, según la moral haysiana, entre Bob y Vera³¹².

20.- Un callejón sin salida

En definitiva, *Los Angeles Times* estaba en lo cierto cuando aseguraba que *Duck Soup* presentaba "los mismos trucos [de siempre] una y otra vez"³¹³. A lo largo de nuestro análisis, no sólo hemos encontrado números musicales inspirados directamente en películas anteriores de los Marx (como sucede con *Just Wait 'til I get through with it*, escrito a partir de *Hooray for Captain Spaulding* de *Animal Crackers*), sino que, además, las referencias al sustrato cultural del *vaudeville* siguen siendo constantes, tanto a nivel textual como musical. Pero, esta reutilización de contenidos musicales no implica necesariamente una reiteración carente de objetivo, como parece defender la crítica de *Los Angeles Times*, sino que resulta imprescindible tanto para la conformación de la peculiar estética de los Marx, así como para la concreción del significado expresivo de cada secuencia.

Sin embargo, en el mundo teatral esta reiteración raramente se percibiría como tal, debido a que las representaciones en vivo no se producen de forma simultánea en todo el país, como sí sucede en el caso del cine. En este sentido, la llegada del cine sonoro había supuesto un replanteamiento integral del lenguaje fílmico, y los constantes avances tecnológicos propiciaron una vertiginosa renovación de las posibilidades creativas y expresivas. Así, en un mundo que comenzaba a estar dominado económica y artísticamente por el cine, desde su centro neurálgico en California, la reiteración de contenidos procedentes de etapas teatrales anteriores sólo podía ser considerada como algo caduco y sin futuro. Es decir, mientras que la industria cinematográfica potenciaba la renovación constante de contenidos y medios expresivos, la tradición teatral, y especialmente la relativa al *vaudeville*, repetía durante años de gira los mismos números, los mismos gags perfeccionados con el tiempo, pero para nuevos espectadores cada noche. En este sentido, desde la óptica de los hermanos Marx, presentar "los mismos trucos una y otra vez" era parte de su trabajo diario. Sin embargo, cuando los Marx se trasladan a California y filman tres películas en tres

³¹² Se puede consultar la letra completa de esta obra en: "Keep On Doin' What You're Doin'." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/6581> [Último acceso: 24/03/2013].

³¹³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2000. Pág. 287.

años, sus gags y sus músicas se repiten por todo el país, proyectándose de forma simultánea, contraviniendo así el principio general de experimentación inherente al cine sonoro, y agotando su fórmula en un tiempo muy breve.

No obstante, y aquí reside la verdadera encrucijada, los Marx necesitan de unas precisas referencias musicales para 'comunicar' con el público, para que sus gags puedan ser comprendidos, tal y como hemos explicado a lo largo de nuestro análisis de *Duck Soup*. Las ironías de *Firefly* sólo pueden ser comprendidas por aquel sector del público que conoce *The Sailor's Hornpipe*, *The Highland Fling*, *Dixie's Land* o *Pop! Goes the Weasel*, entre otras. Son las mismas músicas que escuchamos 'una y otra vez' en el cine de los Marx, pero que están asociadas de tal forma a los estereotipos étnicos propios del *vaudeville*, y a unos códigos expresivos tan concretos, que resultan imprescindibles en la configuración tanto del lenguaje marxiano como de la identidad personal. Además, si tenemos en cuenta que mientras que el cine imponía su propia estética los espectáculos de variedades agonizaban, el hecho de utilizar 'una y otra vez' sus códigos expresivos, su sistema de referencias significativas, es también una forma de reivindicar un pasado que había resultado trascendental en la configuración de la cultura norteamericana moderna. Y si el cine pretende superar, e incluso anular, esa tradición, no resulta extraño que los Marx se lo tomen como una afrenta personal y reivindiquen esa cultura, esa identidad cuestionada por los planteamientos visuales y cinematográficos de McCarey.

Así, es gracias a la música como Groucho establece su propia identidad. Y es gracias al baile, como Groucho desenmascara a la espía Vera Marcal, quien, a pesar de pretender ser una bailarina, no sabe imitar la coreografía de Groucho. Pero es también gracias a *Dixie's Land* que los asistentes a la recepción de *Firefly* dejan de comportarse en función del 'realismo cinematográfico' y son, por unos instantes, personajes del fantasioso *vaudeville*. Así, cuando los invitados reconocen esta música abandonan de inmediato su seriedad diplomática, renuncian al papel que están representando, y todos se unen con un gesto común, con una misma reacción, subvirtiendo el realismo fílmico y conquistando una vez más la fascinante 'irrealidad' teatral.

Por otra parte, las restricciones impuestas por el código Hays comenzaban a propiciar nuevas interconexiones expresivas, con el propósito de burlarlo, en las cuales un contenido, no susceptible de ser censurado, traspasaba la frontera de la moralidad exigida al interactuar con otros elementos, igualmente no reprobables. En este sentido, un ejemplo paradigmático es la secuencia en la cual Harpo duerme con su yegua mientras escuchamos la inocente *The Old Gray Mare*. Ninguno de los dos elementos es censurable por separado, pero al

solaparse dan lugar a una significación sexual zoofílica que subvierte sarcásticamente las imposiciones morales del código.

De la misma forma, *Keep On Doing What You're Doing* no deja de ser una ñoña canción de amor, a no ser que las peculiaridades propias de los personajes que originalmente iban a interpretarla, como es el caso de Vera Marca y Bob Roland, trasciendan el significado original, propiciando así una segunda lectura no exenta de intencionalidad. Precisamente, es por este motivo que no resulta posible analizar la música presentada en el cine de los hermanos Marx sin inscribirla en su contexto significativo, dentro de la tradición cultural del *vaudeville*. Pero también es imprescindible valorar los cambios estéticos y expresivos forzados por el código Hays, así como la nueva red de significación construida para burlar, en la medida de lo posible, ese código.

Finalmente, si bien los recursos expresivos del *vaudeville* podían adaptarse a estas nuevas imposiciones morales sin perder del todo su esencia, no sucede lo mismo ante la cada vez más presente estética cinematográfica. *Duck Soup* es un buen ejemplo de ello. Leo McCarey fue el primer director que impuso sus criterios expresivos, obligando a los Marx a ser lo que nunca habían sido, unos cómicos Hal Roach. Además, presentó los números musicales mediante un montaje muy ágil pero que dejaba en un segundo lugar la continuidad musical y espacial. Y, lo más importante, mutiló las *specialities* de Harpo y Chico, así como la relación amorosa entre Bob y Vera, impidiendo así que cantasen su amor con *Keep On Doing What You're Doing*. Esta canción, además, tal vez hubiese cuestionado la caracterización narrativa del personaje de Zeppo. Así, mientras que en una representación teatral marxiana, un personaje 'serio' puede desinhibirse completamente en un número musical, para regresar acto seguido a su seriedad inicial, no sucede lo mismo en la representación 'realista' cinematográfica. Si McCarey quería que Bob Roland representase correctamente su papel de secretario de Firefly, tal vez no debería dejarse seducir por una 'vulgar' bailarina y cantar su amor hacia ella. En cualquier caso, estas transiciones sí que están presentes en los personajes que interpretan sus hermanos. Chicolini canta a pleno pulmón *Freedonia's Going to War* cuando un instante antes estaba siendo juzgado por traición, y Harpo puede ponerse, igualmente, al mando de un batallón en el número musical, aunque antes haya trabajado como espía de Sylvania.

Precisamente, es este tipo de representación *vaudevillesque*, asociada a la comedia anárquica de los Marx, la que está en juego. Tal y como ya habíamos adelantado, en los años 30, la difícil época de la depresión económica, la comedia 'amable' y elegante se acabará imponiendo al carácter sarcástico y anárquico del humor marxiano. En este sentido, los Marx se debatirán entre dos

vertientes opuestas. Por un lado, su lenguaje expresivo no es comprensible sin el decodificador del sustrato cultural del *vaudeville* y, por otra parte, el cine se encaminaba hacia la búsqueda de un pretendido sentido artístico, arrinconando a la cultura popular, en el cual no tenía cabida la estética expresiva de los Marx. Este es el verdadero callejón sin salida al cual se enfrentaban nuestros cómicos. Tras *Duck Soup* no sólo finalizó el contrato con la Paramount, sino también una forma de entender la comedia por la que ninguna productora cinematográfica estaba dispuesta a apostar. En este sentido, los Marx parecían estar acabados, sin ideas, ante el inmenso reto que se presentaba ante ellos.

X.- Epílogo (I): *A Night at the Opera*, 1935

1.- Introducción. Los hermanos Marx después de *Duck Soup*

En 1934 los hermanos Marx afrontaron uno de los momentos más decisivos de su trayectoria artística. Los malos resultados comerciales obtenidos con *Duck Soup*, y la negativa de la Paramount a seguir produciendo sus películas, les habían llevado a un callejón sin salida. La situación de los Marx reflejaba, de una forma bastante precisa, el final de una época cuyos protagonistas no parecían tener cabida en las nuevas aspiraciones artísticas del cine norteamericano. Mientras que en los primeros años del cine sonoro los cómicos procedentes del *vaudeville* habían encontrado en las producciones cinematográficas un medio apropiado para dar a conocer su trabajo y para sobrevivir, apenas diez años después las pretensiones estéticas y económicas del cine habían acabado con el *vaudeville* y con sus artistas. De hecho, según afirma Robert B. Weide, los Marx pensaban que su carrera como cómicos había terminado y que no podrían volver a hacer películas¹.

En este escenario, si los hermanos Marx aspiraban a sobrevivir no podían seguir perpetuando sus viejas rutinas, basadas en unos códigos expresivos y estéticos que ya no reflejaban la actualidad de la vida norteamericana. Además, estos códigos resultaban incomprensibles para las nuevas generaciones cuyo sustrato cultural provenía en su mayor parte de las salas cinematográficas. A mediados de los años 30 los gustos del público estaban cambiando e Irving Thalberg entendió perfectamente este cambio². El joven y prodigioso productor de la Metro Goldwyn Mayer contrató a los Marx sabiendo perfectamente qué hacer con ellos para conseguir un gran éxito de taquilla. Así, Thalberg transformaría el estilo anarquista de los Marx, dulcificándolo hasta el punto de hacerlo atractivo a las damas, y les aportó una narración sólida en la que introducir sus gags. Según el propio Thalberg reconocía, se sentía capaz de hacer una película con los Marx "que provocaría la mitad de las carcajadas de las Paramount, pero que sería más efectiva porque el público tendría más simpatía" hacia ellos³. En este mismo sentido, Simon Louvish defiende que Thalberg dotó a los Marx "de un sabor

¹ "Remarks on Marx". Min. 8.00" - 8.17". WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004.

² *Ídem*. Min. 9.08".

³ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 285.

angélico, sin destruir felizmente su fuerza destructiva"⁴. Es decir, mientras que en sus anteriores películas los Marx ejercían libremente su anarquismo contra cualquier institución o personaje, a partir de *A Night at the Opera* esa energía destructora se dirigirá únicamente contra los villanos, posicionándose a favor de los débiles, consiguiendo de esta forma la admiración del público femenino.

[Thalberg] sugirió que podía doblar las ganancias con la mitad de bromas si incorporaba un argumento más creíble. Quería incorporar también un romance con la finalidad de interesar a las mujeres. (El cinismo antisocial y a veces mujeriego, a veces misógino, propio de los payasos de la Depresión como W. C. Fields o los hermanos Marx apenas gozaba de la simpatía de las mujeres)⁵.

Esta 'dulcificación' del anarquismo cómico marxiano se inscribe dentro de una tendencia general, característica de la segunda mitad de los años 30. Como ya habíamos explicado al abordar la evolución de la comedia en esos años, al final de esta década se generó una cierta desconfianza hacia el pensamiento crítico, desprestigiado desde los sectores más radicales de la derecha norteamericana. El comienzo de la Segunda Guerra Mundial y el renacer del sentimiento patriótico, reflejado en la prensa y la radio pero también a través de una música propagandística, propiciará la casi desaparición de la conciencia social que había caracterizado los espectáculos de Broadway a principios de los años 30. Además, la bonanza económica que vivió Norteamérica tras el final de esta guerra contribuyó a que el entretenimiento intrascendente prevaleciese sobre la sátira.

Aunque *A Night at the Opera* se filmó antes de la desaparición de la comedia anárquica, lo cierto es que la copia que conocemos actualmente de la película es, en realidad, una versión censurada del original. Y esta censura estuvo motivada, precisamente, por la 'responsabilidad' patriótica, así como por la pérdida del espíritu crítico. En este sentido, el descubrimiento que realizó Racz Tamas, entre los años 2007 y 2008, de una copia de la primera versión del film en Hungría nos revela cuáles fueron las escenas mutiladas debido a sus connotaciones políticas⁶. Tal y como explica Mikael Uhlin, estas escenas están relacionadas con la ambientación geográfica de la primera parte de la película, así como sobre la

⁴ LOUVISH, Simon: *Monkey Business. La vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. 3ª edición. Pág. 296.

⁵ "He went on to suggest he could do twice the gross with half the jokes, if he could incorporate a more believable story. He also wanted to add a romance to interest women. (The antisocial cynicism and sometimes womanizing, sometimes misogynous nature of Depression clowns like W. C. Fields and the Marx Brothers hardly endeared them to most women)". GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997. Pág. 72.

⁶ UHLIN, Mikael: "A Night at the Opera" *The Marx Brothers Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/opera.htm> [Último acceso. 31/05/2013].

procedencia italiana de Chico. Así, se evitó mencionar en todo momento que *A Night at the Opera* comenzaba en Italia, un país gobernado por el dictador Benito Mussolini, aliado de la Alemania Nazi. Glenn Mitchell, sitúa esta mutilación a mediados de los años 40⁷, cuando *A Night at the Opera* fue reestrenada en 1948⁸. Por su parte, Morrie Ryskind se mostraba convencido, en una conversación mantenida con Groucho en 1974, de que faltaban algunas escenas de la película⁹.

Pero esta censura, motivada por cuestiones políticas, también afectó al contenido musical de la *A Night at the Opera*. De hecho, la primera escena de la película, en la que los personajes aparecían cantando, fue suprimida en su totalidad, según defiende Racz Tamas. Esta mutilación fue debida a que la obra musical se interpretaba en unas calles italianas que no estaba permitido mostrar en esos años. De la misma forma, el fin de la comedia anárquica y de la estética procedente del *vaudeville*, propició que los contenidos musicales, tan estrechamente ligados a los espectáculos de variedades, fueran pasando poco a poco a un discreto segundo plano, arrinconados por la palabra, o relegados exclusivamente al género de la comedia musical filmica.

2.- La pérdida de la identidad

Una noche en la ópera (*A Night at the Opera*, 1935) y *Un día en las carreras* (*A Day at Races*, 1937), las dos películas que Thalberg produjo para los hermanos Marx, antes de su prematuro e inesperado fallecimiento, se convirtieron en los mayores éxitos de taquilla de los Marx¹⁰. Así, la efectividad del método Thalberg quedaba fuera de toda duda. Sin embargo, el precio que los Marx pagaron por ello tal vez fue demasiado alto por cuanto tuvieron que renunciar a una parte importante de su estilo personal. Thalberg no sólo 'suavizó' el carácter de los Marx, sino que cambió radicalmente el tipo de películas que hacían, modificando también los contenidos musicales y las referencias al sustrato cultural del *vaudeville*.

⁷ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 213.

⁸ "Una noche en la ópera" *A Night at the Opera*. Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf [Último acceso. 31/05/2013]

⁹ CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Tusquets. Barcelona, 2006. Pág. 341.

¹⁰ "Remarks on Marx". Min. 11.46" En: WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004.

En la fórmula Thalberg, Groucho ya no es un personaje anárquico que lanza sus dardos envenenados contra todo el mundo, sino que pretende hacer justicia, ayudando a Harpo y a Chico a desenmascarar a los villanos. Si en las películas anteriores Groucho había interpretado a personajes relevantes con un gran poder (el explorador Spaulding, el rector Wagstaff o el dictador Rufus T. Firefly), ahora no es más que un intermediario que busca fortuna como agente teatral. Es decir, en *A Night at the Opera* Groucho tiene algo que nunca había caracterizado sus interpretaciones: un propósito. Además, Mathew Coniam asegura que por primera vez Groucho utiliza un doble para los momentos más físicos o *slapstick* de la película, como por ejemplo cuando le empujan escaleras abajo¹¹.

Harpo, por su parte, conserva los rasgos de su personaje pero se muestra menos incisivo y más débil, tal y como podemos apreciar desde las primeras escenas de la película en las que Lassparri le golpea despiadadamente. Según Coniam, Harpo se convirtió así en la representación del *pathos*¹². De esta forma, Thalberg consigue que el público empatice con él, al contrario de lo que sucedía, por ejemplo, en *Duck Soup*. De la misma forma, Coniam considera que el personaje de Chico sufre un empobrecimiento, así como una cierta infatilización en determinados momentos de la película¹³. Además, un detalle en el que nadie parece haber reparado, Chico abandona por primera vez su sombrero italiano característico en cuanto desembarca en Nueva York y lo sustituye por otro más neutral. Así, el personaje interpretado por Chico renuncia a uno de sus elementos étnicos más importantes, tal vez con el propósito de pasar desapercibido, dado que llega a Estados Unidos como un inmigrante ilegal.

Por otra parte, los Marx abandonan completamente la estética Hal Roach que Leo McCarey había impuesto en *Duck Soup*, la última película que rodaron para la Paramount. De esta forma, en *A Night at the Opera* los hermanos Marx sufren un conflicto identitario que resolverán adaptando sus personajes arquetípicos a las nuevas necesidades de la comedia cinematográfica de mediados de los años 30. De la misma forma, el historiador Robert Osborne afirma que los Marx dejaron de ser neoyorquinos para convertirse en Hollywoodienses de pleno derecho¹⁴. A pesar de todo, los Marx no parecían mostrarse demasiado preocupados por la pérdida de parte de sus raíces artísticas. De hecho, según

¹¹ CONIAM, Matthew: *A Night at the Opera: Annotated guide*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA> [Último acceso. 31/05/2013]

¹² *Ídem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ "Remarks on Marx". Min. 11.25". En: WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004.

defiende el escritor Larry Gelbart, Groucho sólo comenzó a considerar seriamente su trabajo en el cine a partir de *A Night at the Opera*¹⁵.

En este sentido, el gran éxito obtenido por esta película ha favorecido de forma decisiva su estudio, creando un falso paradigma que no define la riqueza del lenguaje expresivo marxiano, ni refleja correctamente las importantes funciones de la música dentro de este lenguaje. De forma paradójica, el éxito de *A Night at the Opera* contribuyó de manera significativa al desconocimiento de las raíces de la estética artística de los hermanos Marx. Así, las apreciaciones que realizamos anteriormente sobre *A Night at the Opera* en nuestro trabajo previo a la presente investigación, a partir de las ideas de Michael Grover-Friedlander y Lawrence Kramer, resultan inexactas por cuanto no tenían en cuenta la trayectoria completa de los Marx, desde sus inicios en los teatros de *vaudeville*. Por este motivo, creemos que es necesario revisar nuestras conclusiones de entonces, complementándolas con el trabajo realizado hasta ahora sobre sus primeras cinco películas.

En cualquier caso, tal y como hemos expuesto en la introducción general, el *corpus* de nuestra investigación se limita a las películas que hemos analizado hasta ahora de forma que, en esta ocasión, sólo pretendemos actualizar nuestras conclusiones, demostrando el importante cambio expresivo que supuso el trabajo de los Marx para la Metro Goldwyn Mayer, incidiendo en la forma en la que esos cambios afectaron a la consideración musical. Queda, pues, para otra ocasión, la continuación de nuestro trabajo de análisis para las últimas películas realizadas por los hermanos Marx.

3.- Una noche en la ópera

3.1.- Una fórmula 'desastrosa'

La realización de *A Night at the Opera* es impecable. Cada detalle está cuidado con la máxima precisión y el contenido visual se presenta con todo el *glamour* propio de la Metro Goldwyn Mayer. Además, ya no encontramos un guión irregular y apresurado, ni una falta de rigor en la presentación de cada una de las escenas, ni tampoco los habituales fallos de *raccord* presentes en sus anteriores películas. Como ya hemos comentado, en los años 30 el cine aspiraba a ser un producto de gran calidad, y *A Night at the Opera* lo es, sin ninguna duda.

¹⁵ *Ídem*. Min. 13.18".

Este rigor en el trabajo, propició que los números musicales se presentasen de una forma suntuosa, como era la norma en los musicales de la Metro, en contraste con el carácter más expresionista de los producidos por la Warner. Pero estas escenas musicales resultan limitadas en relación a la profusión con la que aparecían en las películas anteriores. De hecho, en *A Night at the Opera* sólo encontramos tres números musicales, además de las *specialities* de Chico y Harpo.

Por otra parte, los medios de producción cambiaron sustancialmente con el fin de mejorar la grabación sonora de la música y su edición. Si en la primeras películas de los Marx las limitaciones técnicas impedían cualquier tipo de edición o montaje sonoro, en *A Night at the Opera* todos los números musicales están filmados mediante la técnica del *playback*. Este proceso mejora sustancialmente la grabación en directo pero, por el contrario, dificulta la sincronía entre música e imagen, como podemos comprobar en la interpretación pianística de Chico. En este mismo sentido, Kitty Carlisle, la actriz protagonista, retrasó tres días la filmación porque se negó a filmar sus números vocales con el *playback* de otra cantante, como ella misma reconoce¹⁶. Es decir, el *playback* permitía, como ya lo había hecho Hitchcock en 1929 con la versión sonora de *Blackmail*, reemplazar aquellas voces que no eran demasiado aptas para el cine sonoro o que no estaban dotadas para los números vocales. Finalmente, Carlisle, tras hablar con su agente, consiguió filmar todas las escenas con su propia voz.

Por otra parte, la música extradiegética, casi inexistente en la trayectoria anterior de los Marx, tiene un gran peso dramático en *A Night at the Opera*. Es una música 'falsa' por cuanto no está justificada diegéticamente pero, y esto es lo más importante para el sistema de producción cinematográfico, contribuye a facilitar la comprensión de las escenas, y a puntuar, o anticipar, aquellos movimientos que resultan difíciles de captar visualmente. Es decir, la nueva consideración artística del cine motivó, gracias a los avances tecnológicos en la grabación, edición y reproducción del sonido, unos importantes cambios expresivos que se suman a los planteamientos fílmicos de Thalberg, en la modificación de la estética marxiana.

De esta forma, aunque la mayoría de las fuentes consultadas defienden sin ambages el éxito de la "fórmula Thalberg", responsabilizándola de la recuperación y del triunfo de los Marx, otros autores como Mathew Coniam

¹⁶ *Ibidem*. 16.26"- 18.17".

discrepan abiertamente, definiendo la contribución de Thalberg como algo "catastrófico"¹⁷.

3.2.- Sinopsis

Gottlieb (Siegfried Rumann) es un empresario operístico que se ha desplazado hasta Italia con la intención de contratar al famoso tenor Lassparri, interpretado por Walter King. Lassparri acepta la oferta del empresario y aprovecha su flamante contrato para intentar conseguir los favores amorosos de Rosa, una joven corista a quien da vida Kitty Carlisle. Sin embargo, Rosa rechaza sus proposiciones porque, en realidad, está enamorada de Ricardo (Allan Jones), un joven y prometedor tenor que sólo es contratado para papeles secundarios.

La compañía operística embarca hacia Nueva York mientras que Ricardo, tras una emotiva despedida de Rosa, interpretando conjuntamente la canción *Alone*, se resigna a quedarse en Italia. Así, el joven tenor consigue introducirse como polizón en el barco y llega de incógnito a Norteamérica. Unos días después, Ricardo se reencuentra con Rosa, motivando el desprecio de Lassparri hacia la joven intérprete que es despedida de inmediato. Mientras Lassparri triunfa con su interpretación de Manrico en la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, Ricardo y Rosa están desahuciados, sin ninguna posibilidad de volver a trabajar en el mundo operístico. Sin embargo, una 'indisposición' de Lassparri le impide continuar cantando y Gottlieb, completamente desesperado, acepta que Ricardo y Rosa interpreten la parte final de la obra de Verdi. Los dos cantantes no desaprovechan esta oportunidad y le muestran al público sus grandes condiciones vocales, consiguiendo un rotundo éxito. Cuando Lassparri vuelve al escenario es abucheado por los espectadores quienes reclaman un *encore* a Rosa y Ricardo. Así, la película concluye con un éxito que augura una prometedora carrera en los escenarios operísticos de la joven pareja, mientras que el orgulloso Lassparri es condenado al ostracismo.

Sobre esta narración lineal 'seria' se introducen los números cómicos y los gags de los hermanos Marx. Es decir, si nos limitamos únicamente al argumento que acabamos de describir, *A Night at the Opera* se debería considerar como una película dramática construida a partir de la vieja fórmula en la que un chico conocía y perdía a una chica, hasta que conseguía recuperarla tras una serie de

¹⁷ "Thalberg reinvention at its most disastrous" CONIAM, Matthew: *A Night at the Opera: Annotated guide*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA> [Último acceso. 31/05/2013].

peripecias. Tal y como habíamos explicado en el capítulo dedicado a los musicales de Broadway, esta fórmula provenía de la opereta de Gilbert y Sullivan *H. M. S. Pinafore*, estrenada en Londres en 1878 y que había conseguido un importantísimo éxito en los Estados Unidos, dando lugar a numerosas versiones y adaptaciones. Además, Kaufman y Ryskind subvierten, como también habíamos anticipado, otro de los preceptos victorianos satirizados en las obras de Gilbert y Sullivan: Lassparri aprovecha su fama, su contrato para cantar en Nueva York, para pretender los favores sexuales de Rosa. Según la norma victoriana, Rosa, una joven y desconocida corista, no debería de rechazar a ningún pretendiente que perteneciese a una clase social superior a la suya. Y Lassparri lo es. De esta forma, el rechazo de la joven hacia su pretendiente, y a favor del amor que siente hacia Ricardo, subvierte las convenciones habituales en el teatro, y en la sociedad, victoriana. Así, Kaufman y Ryskind se muestran como dignos continuadores del tándem británico.

En este sentido, la llamada 'fórmula Thalberg' no es un invento original, sino que reutiliza algunos elementos dramáticos provenientes de la escena teatral norteamericana, influenciada por las operetas inglesas, así como por los musicales llamados 'cenicienta'. Thalberg adecua los personajes arquetípicos de los Marx a las nuevas necesidades expresivas del cine pero, a la vez, recupera algunos de los elementos característicos de la comedia marxiana. Así, la primera escena, tras el desembarco en Nueva York, discurre en la típica habitación con dos puertas de acceso que da lugar a una serie de equívocos, y que ya habíamos encontrado en las películas anteriores. Por otra parte, Thalberg también recupera a la viuda adinerada, interpretada por Margaret Dumont, así como la habitual canción de amor, asociada a los jóvenes amantes protagonistas, que McCarey había eliminado en *Duck Soup*. Por último, el joven productor de la metro ofreció a los Marx la posibilidad de pulir todos los números de la película realizado una gira teatral, previa a la filmación de la película, al igual que en los viejos tiempos.

En este sentido, *A Night at the Opera* es reconocible como una película Marx, a pesar de que transforme el carácter arquetípico de los personajes de Groucho, Harpo y Chico. Pero, por otro lado, también se presenta como un film Metro Goldwyn Mayer, con una cuidada estética y planificación visual y narrativa, al tiempo que con una multiplicidad de escenarios, a veces incluso simultáneos, imposibles de conseguir desde un escenario teatral.

Por otra parte, en algunos momentos de *A Night at the Opera* Groucho reutiliza expresiones provenientes de sus películas anteriores, buscando la complicidad del público. Así, Groucho rememora a Rufus T. Firefly, y su enfrentamiento con Trentino en *Duck Soup*, cuando pronuncia frases como "esto significa la guerra". De esta forma, se establece una complicidad con los espectadores, rememorando

escenas fílmicas anteriores, en la búsqueda de una nueva identidad que reemplaza el contenido arquetípico de los personajes creados por los Marx. Es decir, si en sus orígenes Groucho imitaba al estereotipo alemán mediante sus gestos y su indumentaria, ahora necesita que el público le reconozca como él mismo, al margen de su procedencia étnica. De la misma forma, Chico ya no necesita el sombrero italiano para representar su papel porque los espectadores ya han asimilado quien es gracias a sus anteriores películas. Esta peculiaridad no es algo baladí, sino que implica un cambio sustancial en la estética marxiana. Si en su etapa en el *vaudeville* el público necesitaba conocer el sustrato cultural para comprender su humor, ahora sólo son necesarios los referentes fílmicos. Así, las referencias al mundo del *vaudeville* y a la cultura popular contemporánea cada vez son más excepcionales en el cine marxiano, tal y como Mathew Coniam reconoce.

He notado que en los guiones de los Marx el número de referencias ocultas a la cultura contemporánea y a temas actuales parece haber decrecido film tras film¹⁸.

4.- Las músicas de *A Night at the Opera*

A pesar de que los números musicales de *A Night at the Opera* son escasos, en relación a las películas anteriores de los Marx, el departamento musical encargado de la producción de la película contaba con más de diez miembros. Así, según la ficha técnica que podemos encontrar en IMDB, la música original, es decir, la considerada como extradiegética, fue escrita por Herbert Stothart. Por otra parte, la película contaba con seis orquestadores y dos instructores vocales, encargados de preparar a los cantantes. Además, la edición sonora contaba con cuatro especialistas en grabación, edición y mezcla del sonido. Sin embargo, la función encomendada a estos profesionales no era la de escribir músicas originales (de hecho sólo hay un compositor), sino la de adaptar los fragmentos operísticos seleccionados, así como cuidar al máximo la grabación y la edición de los contenidos sonoros. Es decir, la concepción musical de *A Night at the Opera* responde a unos criterios cinematográficos, completamente alejados de los orígenes teatrales de la música utilizada por los Marx.

En primer lugar, y al margen de la consideración técnica, la música extradiegética adquiere en *A Night at the Opera* un protagonismo desconocido en los

¹⁸ "I have already noted that the number of obscure references to contemporaneous culture and current affairs in the Marx screenplays seems to be decreasing from film to film". CONIAM, Mathew: *A Night at the Opera: Annotated guide*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA> [Último acceso. 31/05/2013].

anteriores trabajos de los Marx, en los que esta música brillaba por su ausencia. La música extradiegética se inscribe en el film con la única función de facilitar a los espectadores la comprensión de las escenas que se presentan en la pantalla. En este sentido, es una música plenamente cinematográfica que no tenía cabida en los espectáculos teatrales de la época.

Por otra parte, los números musicales de *A Night at the Opera* se presentan fragmentados o son interrumpidos por la presencia de diálogos superpuestos, circunstancia que encontraremos mucho más acusada en *A Day at the Races*. En este sentido, la música no parece tener una finalidad en sí misma, no está pensada para ser escuchada, sino que se utiliza en función del desarrollo narrativo de la película, bajo una óptica muy cinematográfica. De la misma forma, Glenn Mitchell defiende que lo que les interesa a los Marx de la música operística no es su contenido musical, sino su potencialidad como objeto de parodia¹⁹. En cualquier caso, veamos a grandes rasgos cómo son las músicas de *A Night at the Opera* y cuáles son las diferencias más significativas que encontramos con sus trabajos anteriores.

4.1.- Obertura

La obertura de *A Night at the Opera* conserva la estructura habitual, presentando algunas de las melodías que encontraremos a lo largo de la película. Así, una fanfarria inicial, construida utilizando material de la canción *Alone*, da paso a un primer tema extraído del aria *Vesti la giubba* de *Pagliacci*, la ópera escrita por el compositor napolitano Ruggero Leoncavallo que gozaba de una gran popularidad en Norteamérica. Seguidamente, la música adquiere un carácter mucho más vivo con la introducción del estribillo de *Così, Cosa*, elaborado de una forma muy dinámica, que da paso a la sección final de esta obertura, que presenta el estribillo de *Alone*, la canción con la que Rosa y Ricardo se declararán mutuamente su amor.

Así, esta introducción musical no sólo presenta una cuidada y simétrica estructuración formal, sino que, además, revela los tres elementos dramáticos más importantes de la película. Si el aria de Leoncavallo se asocia a los escenarios operísticos en los que discurre el film y la canción *Alone* simboliza la relación amorosa entre los protagonistas, *Così, cosa* se relaciona con el mundo de la inmigración italiana, tan presente en Norteamérica.

¹⁹ "I would argue that opera is an essential part of their world of associations, and only superficially competes with their own musicality." MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Batsford. London, 1996. Pág. 165.

Pero lo que más nos llama la atención de esta música es la gran calidad con la que ha sido grabada, una calidad que permite distinguir los diferentes planos orquestales sin grandes dificultades, cosa que no sucedía hasta ahora. Esta particularidad es fruto de los cuidados medios de producción de la Metro Goldwyn Mayer descritos anteriormente.

Culto vs. popular

Tras esta obertura, la película comenzaba con una escena musical que finalmente se desechó y que tampoco figura en la copia de 1935 descubierta en Hungría por Racz Tamas. En esta secuencia, descrita en el guión original de la película publicado en 1972, los habitantes de Milán cantaban el aria *Vesti la giubba* en diversas localizaciones de la ciudad²⁰. Desde una tienda a un cuartel, pasando por un exclusivo distrito residencial y la catedral, para finalizar en el hotel en el cual Mrs. Claypool (Margaret Dumont) está esperando a Otis B. Driftwood (Groucho Marx) para cenar con él. El guión detalla cada una de estas localizaciones, en las que encontramos desde barrenderos, tenderos, niños, capitanes, violinistas callejeros, chóferes e incluso arzobispos. Todos ellos canturrean o silban el aria de Leoncavallo, realizando sus tareas u ocupaciones de forma sincrónica con la música tal y como refleja el guión²¹. En este sentido no podemos evitar la comparación con el gran número musical con el que concluye la película *La calle 42* (*42th Street*, 1933) en la encontramos una coreografía multitudinaria, igualmente sincronizada con las imágenes.

Para Mathew Coniam esta secuencia se eliminó probablemente en la copia correspondiente al reestreno de la película en 1948, debido a las implicaciones políticas derivadas de ambientar la acción en una ciudad italiana como Milán en esas fechas²². En cualquier caso, esta secuencia, en la que están representados todos los segmentos de la población, confirmaría de una forma muy precisa las hipótesis defendidas por Lawrence Kramer, referidas al conflicto clasista presente en la película y que mostraremos al final del presente capítulo. Si a lo largo de *A Night at the Opera* son los empresarios quienes controlan el medio operístico, en

²⁰ KAUFMAN, George S. y RYSKIND, Morrie (guionistas): *A Night at the Opera*. The Viking Press. Nueva York, 1972. Págs. 3-5.

²¹ "A STREET CLEANER is seen, brushing in the exact tempo of the music, toward the curbing." (...) "Outside the gate a STREET VIOLINIST is playing –shabbily dressed– synchronizing with the orchestral music." KAUFMAN, George S. y RYSKIND, Morrie (guionistas): *A Night at the Opera*. The Viking Press. Nueva York, 1972. Págs. 4 y 5.

²² Coniam, sitúa el reestreno en 1949, mientras que IMDB lo hace en 1948. "Relases dates for *A Night at the Opera*". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/releaseinfo?ref=tt_ov_inf [Último acceso. 31/05/2013].

esta primera escena la ópera pertenecía al pueblo, fuese cual fuese su clase social. Así, de alguna forma, todavía podríamos encontrar en *A Night at the Opera* el recuerdo de lo que habíamos presentado como una "cultura común", propia de los años centrales del siglo XIX en Norteamérica, en la que tanto los barrenderos como los arzobispos comparten una misma música, unas mismas inquietudes. Sin embargo, la supresión de esta secuencia, al margen de su contenido político o no, impide que *A Night at the Opera* comience desde esta perspectiva, imposibilitando esa igualdad de todas las clases sociales mediante la música.

Es decir, en *A Night at the Opera* encontramos unos planteamientos sociológicos, presentados a través de contenidos musicales, mucho más evidentes que en las anteriores películas de los hermanos Marx. Si hasta ahora, la música operística y las canciones populares convivían y parecían retroalimentarse mutuamente, en esta película, como vamos a demostrar, se presenta un conflicto entre el mundo operístico asociado finalmente a los empresarios y a los divos y, por otro lado, la cultura popular representada en los inmigrantes y en las clases bajas. Y este conflicto sólo podía ser debido a la fractura entre lo culto y lo popular, entre las aspiraciones culturales del cine (asociado a la música 'culto' centroeuropea) y la cultura popular, procedente del *vaudeville*, denigrada cada vez de una forma más clara por el cine.

4.2.- Canciones

Alone

Uno de los elementos musicales más característicos de las películas de los hermanos Marx es la canción romántica que interpreta la joven pareja de amantes para declararse su mutuo amor. Si en *The Cocoanuts* (1929) esta canción se titulaba *When My Dreams Come True*, y en *Animal Crackers* (1930) *Why Am I So Romantic?*, en esta ocasión Ricardo y Rosa manifiestan su casto amor haysiano mediante la canción *Alone* [Figura 1].

Alone fue compuesta para la película por Arthur Freed (1894-1973) y Nacio Herb Brown (1896-1964), los autores de la archiconocida *Singin' in the Rain*. Brown había sido contratado por la MGM en 1928, en los albores del cine sonoro, y escribiría diversas músicas para la serie de películas conocidas con el título de *Broadway Melody* (1929, 1936 y 1937)²³. Arthur Freed, por su parte, era un viejo

²³ "Nacio Herb Brown" *Songwriters Hall of Fame*.
<http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C79> [Último acceso. 31/05/2013].

conocido de los Marx dado que había trabajado anteriormente con ellos durante sus giras en los teatros de *vaudeville*, como cantante y compositor²⁴.

[Figura 1]. *Alone*. Comienzo del estribillo²⁵.

Alone mantiene una consideración comercial, lo cual se refleja tanto en los fotogramas de la película que acompañan a la publicación de su partitura en 1935, como en sus propias características musicales²⁶. En este sentido, la canción de Freed y Brown se mantiene dentro de los parámetros habituales de la 'balada norteamericana' descrita por Allen Forte. Aunque en esta ocasión, tras la introducción de cuatro compases y los dos de "vamp", la estrofa sólo presenta uno de los dos periodos habituales (A). De esta forma, la duración de la obra se reduce, facilitando así su introducción en la película. Además, el estribillo (*chorus*) se desarrolla de una forma peculiar por cuanto su última parte está construida combinando el material melódico de los dos periodos precedentes: BCBcb. Mientras que los tres primeros elementos tienen ocho compases, el último cuerpo se construye combinando el antecedente de 'C' con el consecuente de 'B'.

Por otra parte, y al igual que en otras ocasiones, esta canción romántica se convertirá en el *Leitmotiv* de los amantes, siendo interpretada en determinados momentos clave de la película para simbolizar este amor. Sin embargo, lo más sorprendente es la utilización que se hace de esta música la primera vez que aparece. Rosa se despide cantando la estrofa y el estribillo de *Alone* desde el barco mientras que Ricardo retoma el estribillo completo desde el puerto. Pero, en ese momento, mientras canta su amado, Rosa se dirige hacia el empresario

²⁴ "Arthur Freed" *Songwriters Hall of Fame*. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/index.php/exhibits/bio/C63> [Último acceso. 31/05/2013].

²⁵ BROWN, Nacio Herb y FREED, Arthur: "Alone". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M [Último acceso. 31/05/2013].

²⁶ Nacio Herb BROWN, Nacio Herb y FREED, Arthur: "Alone". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M [Último acceso. 31/05/2013].

Gottlieb para preguntarle si acaso no valora la calidad de la voz del joven tenor. De esta forma, mediante la canción de Freed y Brown no sólo se pretende mostrar el amor de la pareja, sino que, además, se intenta reivindicar la calidad de Ricardo como cantante, con vistas a conseguir un contrato con el empresario que le permita marcharse con ella a Nueva York. Así, la intervención hablada de Rosa nos distrae del contenido expresivo de la letra de la canción para centrar nuestra atención en la calidad del sonido y en su importancia para el desarrollo argumental de la película. Y esta nueva consideración no es casual, sino que se encuadra en la lógica del lenguaje cinematográfico, en el cual la música se entiende como un medio para potenciar la narración y no como un fin en sí misma. De esta forma, nos encontramos ante un contenido inédito hasta ahora en el cine de los hermanos Marx.

De la misma forma, la música de *Alone* adquiere una connotación extradiegética cuando la pareja se reencuentra en Nueva York. Rosa comienza a cantar esta obra acompañándose al piano y, en ese momento, Ricardo continúa la interpretación entrando, de forma inesperada, por la ventana. Sin embargo, cuando unos instantes después Rodolfo Lassparri descubre a su rival junto a Rosa y se enfrenta a él, *Alone* sigue sonando instrumentalmente, de una forma extradiegética. En este sentido, la música nos confirma que, en realidad, los dos tenores no están enfrentados por cuestiones laborales, sino por el amor de Rosa. Así, la utilización de la canción de Freed y Brown responde, una vez más, a las convenciones cinematográficas, ayudando a establecer el significado de la secuencia, en detrimento del contenido musical en sí mismo.

Santa Lucía

En este mismo sentido, la música también se utiliza con una pretensión funcional en la cena que tiene lugar en el barco, durante la última noche de travesía. En este caso, su finalidad no es otra que la de describir, y diferenciar, las clases sociales a las cuales pertenecen los tripulantes. Mientras que los pasajeros de primera clase se entretienen en un lujoso salón con música *swing* y con ritmos caribeños como la rumba, en la cubierta de tercera clase la música que escuchamos mantiene un sentido popular, pretendidamente italiano.

De esta forma, las dos escenas contrastan sustancialmente entre sí, y la música está presentada como un elemento más de esa diferenciación, de ese decorado, social. Además, el carácter decorativo de la música en primera clase está potenciado por el hecho de que en ningún momento veamos a los músicos de la orquesta que ameniza la velada. Es decir, el lenguaje fílmico no necesita

visualizar la música, sino que utiliza su componente sonoro a modo de un invisible hilo musical no más importante que el atrezo o los decorados. En este sentido, ninguno de los aburridos pasajeros parece escuchar la música porque, al margen de alguna alusión puntual, no dejan de hablar durante toda la cena.

Sin embargo, la música tiene una consideración bien diferente en la cubierta de la tercera clase donde los pasajeros tocan, cantan y bailan la canción napolitana *Santa Lucía* mientras comen espagueti. De alguna forma, este acusado contraste incide en un cambio en la consideración de la música a nivel social. Mientras que los inmigrantes entienden la música como una celebración de la vida, los pasajeros de primera clase, al contrario, muestran una actitud alejada de cualquier implicación emocional con la música. Lo que equivaldría a decir que en el mundo moderno la música tendría la misma finalidad que un abrigo de visón.

Así, la música se utiliza a modo de cliché, asociando la modernidad del *swing* y de la rumba, pero también la carencia emocional, a los pasajeros adinerados, mientras que la canción napolitana, y la celebración de la vida, representa a los inmigrantes. De esta forma, las música que acompañan a esta escena no se han introducido en la película con el objetivo de que sean escuchadas atentamente por los espectadores, sino para buscar un contraste expresivo entre la diferente consideración social de los pasajeros. Por otra parte, los clichés musicales no son nuevos en el cine de los Marx. Recordemos, por ejemplo, cómo Harpo pedía un whisky escocés en *Horse Feathers* silbando y bailando la melodía escocesa *The Highland*. Sin embargo, en *A Night at the Opera* ya no existe una relación directa entre el texto de la canción y la situación narrativa de la película. Ya no es necesario conocer la letra de *Santa Lucía* para comprender el significado de la secuencia. Y este sustancial cambio se debe a la prevalencia del lenguaje fílmico sobre el sustrato cultural procedente del *vaudeville*.

Por otra parte, el doblaje de esta secuencia permite comprobar un importante avance tecnológico en el tratamiento sonoro. *A Night at the Opera* es la primera película de los Marx en la que se pueden doblar los diálogos sin modificar el contenido musical asociado a ellos. No sólo lo podemos comprobar en esta escena, sino también en otros momentos de la película como por ejemplo la despedida de Rosa y Ricardo en el puerto, que habíamos comentado previamente. Este hecho se debe a que los avances tecnológicos ya permitían grabar todos los elementos sonoros en diferentes pistas de sonido, permitiendo así realizar el doblaje, modificando sólo la banda correspondiente a los diálogos. Por primera vez la versión doblada no adolece de la pérdida de la música que suena por debajo de los diálogos.

Così, cosa

Tras la cena, Ricardo se muestra exultante y se anima a interpretar *Così, Cosa*, una animada canción, escrita en compás de 6/8 por Bronislaw Kaper y Walter Jurmann, que pretende incidir en la procedencia italiana de los pasajeros de tercera clase, a pesar de estar cantada en inglés²⁷. En esta ocasión, la música sí que es el centro de atención y toda la secuencia está planificada visualmente con un gran despliegue de medios. Tras la interpretación vocal de Ricardo, el número presenta una elaborada secuencia coreográfica, propia de la suntuosidad de la Metro Goldwyn Mayer [Figura 2].

The image shows a musical score for the song 'Così, Cosa'. It consists of three staves of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff includes tempo markings *rit.* and *a tempo*. The lyrics are: 'Co-si co - sa! It's a won-derful word tra la - la - la When an - y one asks you how you are, It's pro-per to say Co-si Co - sa! Co-si Co - Sa! If a la-dy should ask you if you care, You don't hae to start a love af - fair say Co-si Co - sa does it mean "yes"'. The lyrics are written in a mix of Spanish and English.

[Figura 2]. *Così, Cosa*, comienzo del estribillo²⁸.

Merece la pena detenerse en esta coreografía, creada por Chester Hale y claramente influenciada por el trabajo de Busby Berkeley, para mostrar toda su complejidad visual. La secuencia comienza con una panorámica de 360° desde el centro mismo del improvisado escenario que nos introduce directamente en el número, como si fuéramos un bailarín más [Figura 3a]. Acto seguido, una pareja sube a una plataforma y comienza un baile pseudo-folclórico que es mostrado desde un plano *quasi* cenital [Figura 3b]. A continuación todos los pasajeros se unen a este baile, situándose en dos círculos concéntricos alrededor de esta pareja [Figura 3c].

²⁷ KAPER, Bronislau, JURMANN, Walter y WASHINGTON, Ned: "Così, Cosa". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M [Último acceso. 31/05/2013].

²⁸ KAPER, Bronislau, JURMANN, Walter y WASHINGTON, Ned: "Così, Cosa". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M [Último acceso. 31/05/2013].



[Figura 3a] Plano panorámico de conjunto.



[Figura 3b] Comienzo del baile.



[Figura 3c] Disposición en círculo²⁹.

Seguidamente se inserta un *travelling* lateral, con la cámara situada apenas unos centímetros por encima del suelo [Figura 4a], para volver a un plano general, opuesto al anterior [Figura 4b]. A continuación, la cámara nos muestra un plano medio de una pareja, en la que el chico pretende conseguir los favores, no sólo coreográficos, de una joven [Figura 4c]. A pesar de la negativa inicial, finalmente la chica accede y baila con él. Así, el número introduce un contenido narrativo, personalizado en la joven pareja.



[Figura 4a] Bailarines en plano medio.



[Figura 4b] Plano general opuesto.



[Figura 4c] El cortejo³⁰.

Posteriormente, volvemos a los planos generales [Figura 5a], hasta que nos presentan un nuevo plano corto, desde el mismo centro del grupo de baile, que nos permite incluso contemplar la ropa interior de una de las bailarinas [Figura 5b]. Finalmente, volvemos al plano *quasi* cenital para así poder admirar correctamente las evoluciones de los bailarines en círculos concéntricos que giran en direcciones opuestas y con los que concluye, de forma apoteósica el número [Figura 5c].

²⁹ WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004. mm. 42.48", 43.06" y 43.14", respectivamente.

³⁰ *Ídem*. Min. 43.16", 43.22" y 43.32", respectivamente.



[Figura 5a]
Plano general.



[Figura 5b]
Detalle ropa interior.



[Figura 5c]
Baile en círculos.

A pesar de que se trata de un suntuoso número musical, hay demasiados elementos que nos llaman poderosamente la atención. En primer lugar, esta precisión coreográfica implica un gran trabajo previo de preparación, así como una filmación fragmentada con varias cámaras, utilizando la técnica del *playback*. De esta forma, se elimina por completo la ilusión de que se trata de baile improvisado después de la cena. Por otra parte, el vestuario del cuerpo de baile no responde en absoluto a la condición social paupérrima de los inmigrantes, sino que pretende mostrarnos unos ostentosos trajes típicos pseudo-folclóricos, según la supuesta procedencia geográfica de los pasajeros. Y, por otra parte, la calidad de la música que escuchamos nítidamente, no responde a la música popular italiana, ni tampoco a los instrumentos diegéticos que vemos en pantalla.

Es decir, mientras que la música es utilizada a modo de cliché para describir a los pasajeros, la suntuosa puesta en escena contradice de una forma evidente los orígenes humildes que nos pretenden mostrar. En cierta forma, nos encontramos ante una escena 'irreal' más propia de un parque temático que de un barco que traslada a inmigrantes desahuciados al nuevo mundo. En este sentido, la estética idealizada, propia de los musicales de la Metro Goldwyn Mayer, se antepone al realismo de la escena. Pero esta representación 'irreal' no tiene como objetivo recuperar las puestas en escena 'fantasiosas' de los Marx en el *vaudeville*, sino que su propósito es crear un producto atractivo a nivel visual que consiga entretener al público, haciéndole olvidar, tal vez, la difícil situación económica que atravesaba Norteamérica en esos años. Así, el contenido musical ya no es tan importante como el potencial coreográfico visual de aquello que escuchamos.

5.- Un cortejo carnavalesco

Para Lawrence Kramer, uno de los máximos exponentes de la llamada *New Musicology*, la escena que acabamos de describir no sólo representa una celebración de la vida, sino también un ritual de cortejo sexual. Tras haber satisfecho su apetito, Ricardo traslada el "placer oral de satisfacer su hambre hacia el placer oral de cantar, provocando una danza de todos los pasajeros"³¹. Ese baile presenta unos movimientos que "transforman el pulso azaroso del barco empujando sus cuerpos hambrientos a la coreografía de una ceremonia ritual de cortejo"³². Seguidamente, y refiriéndose a la pareja que la película nos mostraba en un plano medio, Kramer defiende que la "conmovedora fuerza que da inicio a este ritual es el deseo masculino y su objeto aparece enseguida ante nuestra visión"³³. Así, la negativa inicial de la joven formaría parte del ritual del cortejo, y el chico estaría convencido de que ella finalmente aceptaría sus peticiones. Justo en ese momento la cámara se centra en el remolino de las faldas de una mujer, cuyo fotograma hemos mostrado [Figura 5b], que baila enseñándonos no sólo sus piernas, sino también su ropa interior en un primer plano lleno de carnalidad. De esta forma, "la contemplación/ubicación de los genitales femeninos señala el límite de la representación fálica y provoca tanto el terror como el deseo masculino"³⁴.

En este sentido, la interpretación que Lawrence Kramer realiza de esta secuencia, se inscribe en un conflicto mucho amplio entre la energía popular y las imposiciones culturales de la clase dominante, en el que la sexualidad, y la carnalidad de la cultura popular (el sentido carnavalesco), ocupa un papel determinante. Sin embargo, la interpretación de Kramer no tiene en cuenta los antecedentes musicales presentes en el cine de los hermanos Marx, unos antecedentes que confirman plenamente sus teorías. En este sentido, recordemos una vez más que, por ejemplo, en *The Cocoanuts* (1929) Polly Potter liberaba su energía vital, y su sexualidad reprimida, bailando de forma desenfrenada un charlestón, escrito por Irving Berlin, sin que nadie censurase o detuviese su coreografía. De alguna forma, la energía vital, la sexualidad, a la que se refiere Kramer ha estado presente en el cine de los Marx desde su primera película. Sin embargo, la carnalidad exhibida por Polly Potter queda ahora reducida a la ropa interior de una bailarina desconocida. Así, el código Hays no sólo ha censurado el contenido visual, sino que, además, ha castrado esa energía, ocultándola.

³¹ KRAMER, Lawrence: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press. Los Angeles, 2002. Págs. 140-141.

³² *Ídem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

Volveremos a incidir en esta perspectiva después de comentar las *specialities* de Chico y Harpo y cuando analicemos el gran número final con el que concluye la película.

6.- *Specialities*

I Do Is Dream of You

Como ya hemos anticipado al comienzo de este capítulo, Irving Thalberg recuperó las *specialities* de Harpo y Chico, tras haber sido suprimidas por Leo McCarey en *Duck Soup*. Sin embargo, al igual que sucede en el resto de números musicales de la película, encontramos algunas diferencias significativas que es necesario comentar.

En primer lugar, los números musicales de Chico y Harpo están introducidos en la película de una forma un tanto forzada. Si hasta ahora Chico realizaba sus paráfrasis musicales en instrumentos que 'adornaban' las mansiones de los personajes interpretados por Margaret Dumont, en esta ocasión, y de forma un tanto incomprensible, encontramos un piano de cola en la cubierta de la tercera clase del barco, junto al arpa con la que Harpo presentará también su número.

La planificación visual de la película focaliza nuestra atención en Chico de una forma admirable. Tras los planos generales de la coreografía que acabamos de describir, la cámara se centra en el mayor de los hermanos Marx, sentado al piano, acompañando con unos acordes el final del número musical anterior. De esta forma, se mantiene una continuidad temporal y espacial con la secuencia coreográfica, evitando así la discontinuidad que hubiese provocado la inclusión de su interpretación después de haber concluido la música de *Così, cosa* desde un plano general.

En esta ocasión, Chico elige para su intervención pianística el estribillo de *All I Do Is Dream of You*, una canción escrita por Arthur Freed y Nacio Herb Brown, los mismos autores de *Alone*. *All I Do Is Dream of You* ya había aparecido en dos películas anteriores de la Metro Goldwyn Mayer: *Así ama la mujer* (*Sadie McKee*, 1934) y *No más mujeres* (*No More Ladys*, 1935) [Figura 6]. Chico interpreta dos veces el estribillo, desplegando su destreza sobre el teclado, y presentando la última repetición con un *tempo* algo más alto, según su práctica habitual. Sin embargo, tal y como reconoce Matthew Coniam, en esta ocasión no encontramos el virtuosismo característico de Chico, sino que más bien se trata de una versión facilitada de la canción de Freed y Brown. Por otra parte, tanto Chico como Harpo presentan sus *specialities* mediante la utilización de un

playback sonoro, tal y como podemos apreciar al contemplar los numerosos desajustes sincrónicos de la escena. Unos desajustes que sólo serían problemáticos desde el punto de vista musical, pero que no desmerecen, en absoluto, las acrobacias visuales de Chico.

[Figura 6]. *All I Do Is Dream of You*. Comienzo del estribillo³⁵.

A pesar de todo, y al igual que en otras ocasiones, la elección musical de Chico no es casual, sino que está motivada por la relación entre el argumento de *A Night at the Opera* y el contenido de la canción de Freed y Brown. Aunque Chico y Harpo no perseguían ningún propósito al introducirse como polizones en la embarcación, es evidente que Ricardo lo había hecho porque está enamorado de Rosa y no quiere abandonarla. En este sentido, no deja de pensar en ella en ningún momento, tal y como describe la letra de la canción *All I Do Is Dream of You* que interpreta Chico al piano [Figura 7].

De la misma forma, también es posible encontrar una afinidad argumental entre *Sadie McKee*, la película dirigida por Clarence Brown en la que aparecía por primera vez *All I Do Is Dream of You*, y el film que nos ocupa. Sadie, la protagonista de origen humilde de la película de Brown, se debate entre su amor hacia Tommy y la proposición de matrimonio de Michael Alderson, un prestigioso abogado³⁶. Al igual que Rosa, Sadie debe elegir entre un provechoso matrimonio a nivel económico o seguir, en cambio, los pasos del hombre al que de verdad ama. Así, estos paralelismos justifican la buena elección musical de Chico, pero también constatan la reiteración de un argumento amoroso muy presente tanto en el cine como en los musicales de Broadway, tal y como vimos en su momento.

³⁵ Transcrito a partir de: FREED, Arthur y BROWN, Nacio Herb: "All I Do Is Dream Of You". *Famous Songs from Famous Films*. Robbins Music Corporation. Nueva York, 1934. Págs. 8-9.

³⁶ "Plot summary of *Sadie McKee*, 1934". *Internet Movie Data Base*. URL: http://www.imdb.com/title/tt0025740/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [Último acceso: 31/05/2013]

All I do is dream of you
The whole night through
With the dawn, I still go on
And dream of you
You're every thought
You're everything
You're every song I ever sing
Summer, winter, autumn and spring.

Todo lo que hago es soñar contigo
durante toda la noche
con el amanecer, todavía sigo
soñando contigo
Estás en cada pensamiento
estás en cada cosa
estás en cada canción que he cantado
Verano, invierno, otoño y primavera.

And were there more
Than twenty-four hours a day,
They'd be spent in sweet content
just dreaming away

Y eras más
que veinticuatro horas al día,
gastadas en una dulce satisfacción
siempre soñando

When skies are grey
When skies are blue
Morning, noon and nighttime too
All I do the whole day through
Is dream of you

Cuando el cielo era gris
cuando el cielo era azul
Por la mañana, a mediodía y también por la noche
todo lo que hago durante el día
es soñar contigo

[Figura 7]. Estribillo de *All I Do Is Dream of You* ³⁷

Pero lo más significativo de la interpretación de Chico no reside en la música, sino en sus jóvenes espectadores, unos niños situados alrededor del teclado. Para Coniam, este es el principio de la infantilización, de la castración que sufre el personaje de Chico. Una castración muy relacionada con las tesis defendidas por Lawrence Kramer. Los niños que se ríen de los gestos de Chico, de sus piruetas sobre el teclado, no están interesados por la música en sí, sino por el sentido acrobático de los movimientos de sus manos, tal y como demuestra su colocación sobre el escenario. De esta forma, el contenido paródico que presenta el mayor de los Marx a partir de Sadie McKee pasa a un discreto segundo plano, siendo imposible de captar para sus jóvenes espectadores. Es decir, el contenido visual desplaza la atención de lo musical de forma que sería completamente irrelevante si Chico hubiese tocado cualquier otra obra, sin ninguna relación argumental con la película que nos ocupa. Así, la música ya no se revela como algo fundamental en sí mismo, sino como un elemento más en la construcción de la escena, como un medio y no como un propósito. Lo que equivale a decir que la vieja técnica de acompañar películas utilizando canciones populares cuyo contenido hacía referencia a la narración fílmica, la técnica procedente de las canciones ilustradas, ya no era aplicable al nuevo lenguaje cinematográfico. La imposición de ese lenguaje dominado por el contenido visual y dialogado, así

³⁷ Transcrito a partir de: FREED, Arthur y BROWN, Nacio Herb: "All I Do Is Dream Of You". *Famous Songs from Famous Films*. Robbins Music Corporation. Nueva York, 1934. Págs. 8-9.

como las aspiraciones artísticas del cine condenaron al ostracismo a la tradición musical popular. En este sentido, la clase dominante no sólo arrebató la energía vital al pueblo, sino que también le priva de un lenguaje, de un código significativo, basado en el sustrato popular musical proveniente del *vaudeville*.

Alone

La actuación musical de Harpo arranca, inesperadamente, desde el piano. De alguna forma, la extraña música que interpreta sobre el teclado parece corroborar nuestras apreciaciones anteriores. Así, Harpo comienza parodiando el número que acaba de interpretar Chico, demostrando que puede conseguir que su público infantil se ría tanto con él, o incluso más, que con las acrobacias de su hermano aunque la música que interpreta no tenga ningún sentido armónico. De hecho, Harpo llega a 'tocar', significativamente, con la tapa del piano cerrada, desatando de la misma forma las risas de sus jóvenes espectadores. Mientras que con la interpretación de Chico intuimos que el contenido visual está desplazando al musical, con Harpo confirmamos plenamente esta hipótesis.

Por otra parte, Harpo parece, además, estar ridiculizando la música contemporánea, demostrando que los gestos que realiza el intérprete son incluso más importantes que la propia música a la hora de conseguir que el público disfrute con una interpretación. En este sentido, Harpo demuestra la validez de las tesis defendidas por Alessandro Baricco en su ensayo *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* cuando afirma que "el ideal de la fidelidad a una obra debería ser sustituido por el valor de la interpretación"³⁸. Para Baricco, los 'intérpretes' son los únicos que pueden salvar a la música contemporánea del abismo que se ha creado entre esta música y el público, una música que no habla el mismo lenguaje que sus potenciales espectadores. De alguna forma, Harpo consigue deleitar a su público infantil gracias a su 'interpretación' visual, y a pesar de la falta de coherencia de la música que interpreta.

Sin embargo, la algarabía y las risas cesan bruscamente cuando Harpo interpreta su *speciality* al arpa, construida a partir del estribillo de *Alone* y, por lo tanto, relacionada directamente con el argumento fílmico. Desde el mismo instante en el que Harpo comienza a tocar, todos los presentes mantienen un respetuoso silencio y escuchan la música de una forma muy atenta y concentrada, tal y como revela su expresión. En este sentido, Harpo conserva uno de los rasgos más importantes de sus números solistas. Así, en cuanto comienza a tocar, Harpo

³⁸ BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela. Madrid, 1999. Pág. 35.

deja de ser un payaso y se convierte en un músico, tal y como habíamos observado desde su primera película.

Por otra parte, la intervención musical de Harpo presenta la misma estructura musical que habíamos encontrado en sus anteriores películas. En primer lugar, Harpo interpreta el contenido melódico de la primera parte del estribillo (BC), acompañándose a sí mismo. Seguidamente realiza *quasi* una improvisación sobre la parte final que enlaza con la repetición del mismo. En esta *reprise* una orquesta extradiegética asume el diseño melódico del primer periodo (B) mientras que Harpo se limita a realizar un acompañamiento acórdico del mismo. El segundo periodo (C), en cambio, está presentado por Harpo, quien lo silba. Por último, la orquesta asume el regreso del primer periodo (B), mientras que Harpo realiza un acompañamiento que introduce un nuevo diseño rítmico, que enriquece el contenido melódico del conjunto, para abordar la parte final en la que el intérprete y la orquesta intercambian los papeles. Finalmente, Harpo presenta la habitual cadencia virtuosística, con sus habituales rasgados y *glisandos*.

Una observación atenta de este número nos indica que las alternancias entre Harpo y la orquesta se corresponden, a grandes rasgos, con la interpretación que Rosa y Ricardo habían hecho de esta obra en la primera parte de la película. Si Harpo asume el primer estribillo (tal y como había hecho Rosa), la orquesta se hace cargo de su repetición (asumiendo el papel de Ricardo) para, finalmente, concluir la canción conjuntamente, de la misma forma que la joven pareja. En este sentido, la conformación estructural de la *speciality* de Harpo, es deudora de la presentación vocal a dúo de las canciones románticas.

Por último, la grabación musical presenta una excelente calidad sonora. Así, podemos escuchar con una gran claridad las intervenciones orquestales acompañando *sotto voce* la interpretación de Harpo, algo que no sucedía en las anteriores películas de los Marx en las que el sonido orquestal se presentaba de una forma confusa y, a veces, indescifrable.

7.- Enfrentamientos

Tras la *speciality* de Harpo los polizones son descubiertos y el capitán ordena a su tripulación que los capture. Este hecho no es casual, sino que responde al enfrentamiento clasista que propone Lawrence Kramer, tal y como habíamos defendido en nuestro trabajo de investigación anterior. Según este musicólogo la clase dominante quería arrebatar la energía vital propia de la cultura popular y para ello intenta silenciar su música. Kramer defiende que el poder está

representado, a nivel simbólico, en la voz del tenor Lasparri y que esa voz tiene la misma connotación sexual que un falo³⁹. En este sentido, Lasparri hace valer su poder, y esto no lo menciona Kramer, cuando es él mismo quien delata a los polizones ante el capitán. De esta forma, el presuntuoso tenor exhibe sus atributos musicales y sexuales, silenciando la energía popular que podría amenazar su poder, motivando así el arresto de Chico y de Harpo.

Sin embargo, Kramer tampoco considera en esta ocasión los antecedentes musicales presentes en las anteriores películas de los Marx, unos antecedentes que nos permiten establecer un significado, no excluyente con sus tesis, más cercano a la trayectoria marxiana. Así, el carácter identitario o sociológico de la música queda en evidencia cuando Lassparri escucha las melodías provenientes de la cubierta de tercera clase y deduce que esa música sólo puede estar interpretada por unos polizones. En cierta forma, el comportamiento de Lassparri nos recuerda al gag con el que daba comienzo *Monkey Business*, cuando un oficial aseguraba al capitán del barco que había cuatro polizones a bordo porque los había escuchado cantar *Sweet Adeline* (en el estilo *Barbershop*). Sin embargo, si en aquella ocasión el oficial demostraba con su afirmación ser un perfecto conocedor del sustrato musical, procedente de la cultura popular, ahora Lassparri deduce que se trata de música de polizones sólo porque no es la música que él interpreta en los grandes teatros de ópera. No es música 'cult', no pertenece a su 'cultura'. Es decir, si *Monkey Business* revelaba la todavía existencia de una cultura compartida que aglutinaba, e igualaba, a las distintas clases sociales, *A Night at the Opera* constata la fragmentación de ese mundo, el fin de esa cultura común, debido a que los empresarios, los divos operísticos y, por supuesto, el cine, han impuesto su 'cultura', silenciando cualquier manifestación popular.

Finalmente, la escena concluye con una nueva presentación de música extradiegética que acompaña instrumentalmente, con las notas de *Così, cosa*, la persecución de los polizones. Así, el animado ritmo de la música, facilita de nuevo la comprensión 'cinética' de la escena, en detrimento de su contenido musical o textual.

³⁹ KRAMER, Lawrence: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press. Los Angeles, 2002. Pág. 142.

8.- Referencias musicales

8.1.- Opera

Otro de los recursos musicales utilizado en *A Night at the Opera* son las pequeñas intervenciones musicales de los protagonistas tarareando algunas de las canciones escuchadas durante la película. Si bien las referencias musicales eran habituales en el cine de los Marx, tal y como hemos podido comprobar, en esta ocasión adquieren una nueva consideración. En primer lugar, al contrario de lo que sucedía hasta ahora, desaparecen casi por completo las referencias a canciones u obras musicales externas a la película. Por otra parte, son muy frecuentes las citas puntuales a las músicas que hemos encontrado a lo largo del film. Por ejemplo, cuando Groucho intenta encontrar su camarote tararea el aria *Vesti la giubba* de *Il Pagliacci*, la misma aria que aparecía, originalmente, al comienzo de la película. De la misma forma, Groucho llegará al teatro, en la parte final del film, canturreando el coro *Chi del gitano i giorni abbella?* de *Il Trovatore*, la ópera que se va a representar y que se está ensayando en ese momento. Esta misma obra, será tarareada también por el empresario Gottlieb cuando, instantes después, llegue a su despacho, de forma análoga a Groucho. Recordemos que este coro era muy popular en esos años y que ya había sido utilizado en *The Cocoanuts* y en *Animal Crackers*, tal y como mencionamos en su momento.

En cierta forma, estas intervenciones musicales estarían relacionadas, de forma muy directa e inequívoca, con el número musical con el que comenzaba originalmente la película y que finalmente fue suprimido. Si en aquella secuencia todos los habitantes de Milán, independientemente de su condición social, tarareaban una misma aria operística, el canturreo de Groucho o el de Gottlieb deberían de inscribirse en esa misma tendencia que igualaba las clases sociales de forma similar a lo que sucedía en *Monkey Business*. Sin embargo, Groucho sólo canturrea ópera mientras está contratado por Mrs. Claypool, mientras siente que pertenece a esa élite social. De esta forma, la música sólo aparece asociada a los poderosos, quienes se han apropiado de ella arrebatándosela al pueblo. Tal vez por eso, las intervenciones musicales operísticas de Groucho desaparecen desde el mismo momento en el que es despedido, expulsado de esa élite. Así, la pérdida de su trabajo implica la pérdida de su voz, su castración, tal y como defendería Lawrence Kramer.

8.2.- *Il Pagliacci*

La inclusión de algunos fragmentos operísticos de *Il Pagliacci* en *A Night at the Opera* no es en ningún modo casual. Por una parte, el aria *Vesti la giubba* gozaba de una gran popularidad que había comenzado con las grabaciones que Enrico Caruso realizó de esta obra en 1902, 1904 y 1907 para la compañía Victor⁴⁰. Posteriormente, otros famosos tenores como Beniamino Gigli o Giovanni Martinelli continuarían esta tradición fonográfica en las décadas siguientes. Además, el propio Martinelli filmaría este aria en 1926 para la compañía Vitaphone⁴¹, la primera en realizar y distribuir actuaciones musicales sonoras filmadas sincrónicamente⁴². Por último, en 1932, tres años antes del estreno de *A Night at the Opera*, se reeditó una de las grabaciones de Caruso, el Tenor quien Lassparri 'igualá', manteniendo así la plena actualidad de esta obra⁴³.

Sin embargo, el motivo por el cual *Vesti la giubba* se utilizó en la película no sólo está relacionado con su indiscutible popularidad en esos años, sino que responde también a la relación existente entre la ópera de Leoncavallo y *A Night at the Opera*. Así, los escasos fragmentos de *Il Pagliacci* que encontramos en la película no son los más representativos de la ópera y, en apariencia, su función no es otra que la de situar la trama en un ambiente operístico. Sin embargo, la escena inicial suprimida en la que los milaneses cantaban *Vesti la giubba*, así como los hallazgos de Racz Tamas en la filmoteca húngara entre los años 2007 y 2008⁴⁴, sugieren que la obra de Leoncavallo ocupaba un lugar determinante en el planteamiento de *A Night at the Opera*. En concreto, Tamas encontró algunas fotografías publicitarias de la película que (de)mostraban la existencia de otras secuencias musicales filmadas, correspondientes a la parte final de *Il Pagliacci*⁴⁵.

⁴⁰ "Enrico Caruso". Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/28103/Caruso_Enrico_vocalist_tenor_vocal [Último acceso: 31/05/2013]

⁴¹ "Vesti la Giubba, 1926". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0488665/> [Último acceso: 31/05/2013]. CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Págs. 68-73

⁴² Se puede visionar este cortometraje en: "Giovanni Martinelli - Vesti La Giubba" YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=zCQsLMYusLw> [Último acceso: 31/05/2013].

⁴³ "Vesti la giubba". Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix> [Último acceso: 31/05/2013].

⁴⁴ UHLIN, Mikael "A Night at the Opera". *Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/opera.htm> [Último acceso: 31/05/2013].

⁴⁵ CONIAM, Matthew: "A Night at the Opera: Annotated guide". The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA> [Último acceso. 31/05/2013]

En esta última escena Canio-Pagliaccio (Lasparri) asesinaba a su mujer Nedda-Colombina (Rosa) y a Silvio, el amante de ésta, debido a un ataque de celos.

A pesar de todo, creemos que estas fotografías no deben ser consideradas como una prueba irrefutable de la filmación de esas escenas. Recordemos que en esta época era una práctica habitual distribuir un tráiler publicitario con un material fílmico incompleto que, finalmente, se desechaba. En cualquier caso, se filmase o no esta escena, resulta innegable que la ópera de Leoncavallo estaba mucho más presente en la mente de los guionistas de lo que demuestra la versión final de la película. En este sentido, los paralelismos existentes entre la trama operística y el desarrollo de *A Night at the Opera* responderían a una intencionalidad, no muy alejada de los recursos utilizados para acompañar las llamadas canciones ilustradas.

En primer lugar, lo que más nos llama la atención es la presencia, en ambos casos, de una doble representación. Los protagonistas de la ópera de Leoncavallo son unos cómicos que representan una ópera, de la misma forma que los intérpretes de la película ponen en escena *Il Pagliacci* o *Il Trovatore*. En segundo lugar, la rivalidad amorosa presente en *Il Pagliacci* nos recuerda, a grandes rasgos, el enfrentamiento entre Lasparri y Ricardo, motivado por su mutua atracción hacia Rosa. En este sentido, la fatídica escena correspondiente a las fotografías encontradas por Racz Tamas potenciaría el carácter agresivo de Lassparri, así como su incapacidad para controlar sus emociones. De esta forma, en el caso de que esta secuencia se hubiese incluido en el film, la negativa de Rosa a las pretensiones amorosas del afamado tenor se nos mostraría casi como un temeroso acto de heroicidad, con inciertas consecuencias.

Por otra parte, el personaje de Harpo nos recuerda poderosamente al de Tonio-Taddeo, un bufón que también está enamorado de Neda. Así, en una de las escenas de la ópera, Tonio-Taddeo confiesa su secreto amor ante Neda y ésta se defiende de su acoso propinándole una serie de latigazos. En este contexto, los latigazos que Lassparri propicia a Harpo adquieren una nueva significación. Así, la representación de *Il Pagliacci* al comienzo de *A Night at the Opera* justifica diegéticamente la presencia de un látigo en los camerinos de los intérpretes. Además, la simbología de los latigazos se transfiere desde la ópera a la película. En este sentido, si Neda agredía a Tonio-Taddeo negándole su capacidad de amar, dado que sólo es un bufón, Lassparri golpea a Harpo (un personaje incapaz de amar a ningún ser humano) porque ha intentado usurpar su identidad, disfrazándose con su vestuario. En ambos casos un bufón es golpeado por mostrar sus emociones, por pretender ir más allá del papel marginal que le correspondería debido a su condición social.

De esta forma, aquellos espectadores que conociesen la ópera de Leoncavallo encontrarían en *A Night at the Opera* toda una red de significados expresivos que va mucho más allá de las imágenes que vemos en pantalla. En este sentido, se trata un sistema de referencias análogo al que los Marx habían utilizado hasta *Duck Soup* (1933), basado en el sustrato popular del *vaudeville*. Sin embargo, en esta ocasión, el referente operístico, más allá del aria *Vesti la giubba*, implica una consideración cultural diferente a la que habíamos encontrado hasta ahora. Es decir, de alguna forma *A Night at the Opera* intenta reproducir el habitual sistema de referencias popular pero asociándolo, esta vez, a la tradición cultural europea. Definitivamente, el cine se encaminaba hacia una consideración artística basada en el modelo centroeuropeo. Los Marx, y su estética expresiva, se verán condicionados por esta corriente imperante.

8.3.- Canciones

A pesar de todo, estas referencias musicales internas no sólo son operísticas. Así, cuando Chico y Harpo son apresados en un camarote, tras interpretar sus *specialities*, este último no deja de tararear, con la ayuda de un peine y de un papel, la melodía de *Così, cosa*.

No obstante, y esto es lo más importante, estas pequeñas intervenciones se presentan de una forma muy diferente a la que habíamos encontrado en las películas anteriores. Por ejemplo, cuando Groucho canturreaba *The Peanut Vendor* en *Duck Soup* establecía una referencia significativa con una canción que no pertenecía a la película, sino a una cultura popular que se desarrollaba de forma paralela a ella. En este sentido, el motivo por el cual Groucho utilizaba esta obra, con un sentido paródico, se debía tanto a su popularidad como a su relación directa con la narración de *Duck Soup*. Recordemos que Chicolini, como espía de Sylvania, se había infiltrado en Freedonia como vendedor de cacahuetes y es así como atrajo la atención del dictador Rufus T. Firefly. De esta forma, la música de Moises Simons no sólo establecía una conexión con su más inmediata realidad cultural, sino que, además, permitía ironizar sobre las secuencias que habíamos visto, contribuyendo a establecer el significado global de la escena. Pero no es esto lo que ocurre en *A Night at the Opera* en la que todas las breves intervenciones musicales que encontramos, exceptuando la *speciality* de Chico, son autorreferenciales. Creemos que esta circunstancia es altamente significativa por cuanto denota un cambio expresivo sustancial, a la vez que limita, de forma manifiesta, el material expresivo disponible.

Así, cuando Harpo interpreta con un peine las notas de *Così, cosa* esta música no nos aporta ningún significado 'semántico' externo, ni tampoco parodia una música preexistente. La función de esta música, por el contrario, radica en su potencial expresivo como un medio sonoro de incrementar la tensión dramática. En este sentido, Harpo repite una y otra vez la melodía de esta canción incrementando constantemente el *tempo* musical, sincronizándolo con los pasos, cada vez más inquietos, que un nervioso Chico realiza mientras piensa cómo escara del camarote.

De la misma forma, la música adquiere esta misma consideración cuando Harpo consigue escapar del camarote, escabulléndose por el ojo de buey. Todas sus acrobacias con una cuerda, así como sus posteriores peripecias con los tres famosos aviadores, están puntuadas de una forma muy precisa por una música extradiegética. Es decir, la música está adquiriendo una consideración plenamente cinematográfica, un significado meramente cinético, alejado no sólo de las referencias expresivas al sustrato cultural del *vaudeville*, sino alejadas también de su propio contenido musical. Y este es, a nivel musical, uno de los cambios más radicales que presenta *A Night at the Opera* en relación a la trayectoria artística anterior de los hermanos Marx.

9.- Dos interpretaciones modernas

Tal y como avanzábamos al comienzo del presente capítulo, el gran éxito de taquilla de *A Night at the Opera* propició, erróneamente, que este film pasase al imaginario colectivo como el más representativo de la estética marxiana. En este sentido, son muchos los autores que han estudiado esta obra en sí misma, sin tener en consideración la trayectoria artística previa de los Marx en el *vaudeville* o en los teatros de Broadway, ni tampoco sus trabajos anteriores en el cine. De esta forma, la mayoría de estas investigaciones no contemplan los grandes cambios estilísticos o expresivos presentes en *A Night at the Opera* en relación al itinerario artístico anterior de los Marx.

En cualquier caso, creemos que aunque estas interpretaciones sólo nos ofrecen una visión parcial o fragmentada, sí que pueden aportar nuevos puntos de vista que complementen nuestro análisis musical de estas películas. En este sentido, queremos mostrar, a grandes rasgos, los análisis que Michal Grover-Friedlander y Lawrence Kramer realizan *A Night at the Opera*.

9.1.-Una representación visual y muda. Grover-Friedlander.

Las notas que no puedo dar con la voz, las señalo con la mano.

Vasili Ignatiev Govochini⁴⁶

Michal Grover-Friedlander defiende que los hermanos Marx necesitan de la ópera para poner de relieve su propio estilo expresivo. Así, *A Night at the Opera* utilizaría el mundo operístico no sólo como objeto de parodia, asociada a una determinada clase social, sino también como un modelo estilístico de representación. Así, el estilo interpretativo de los Marx "sería análogo a la relación que existe entre la voz y el texto en la ópera" y sus "exagerados y absurdos componentes"⁴⁷. Para Grover-Friedlander, los hermanos Marx habrían asimilado esta estética a partir de la puesta en escena visual con la que el cine mudo representó el contenido sonoro de la ópera. Según este autor, el cine mudo no pretendía crear la ilusión de que los personajes cantaban en la pantalla, ni tampoco intentaba trasladar el contenido verbal a un lenguaje gestual (tal y como defiende, por otra parte, Noël Burch⁴⁸), sino que sus pretensiones consisten en ofrecer "unas imágenes cinematográficamente mordaces que se comportan de forma operística"⁴⁹. En este sentido, el cine silente supo encontrar unas equivalencias visuales para cada rasgo vocal mediante las cuales puso de relieve la artificialidad y la extravagancia del canto operístico. Algunas de estas equivalencias resultan tan triviales como asociar el registro grave de la voz a unos escenarios sombríos, los agudos a objetos punzantes, o una nota mantenida a un plano más o menos estático.

Para justificar esta argumentación, Grover-Friedlander recurre a una película en la cual podemos apreciar esta peculiar forma de representación visual: *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925). En esta obra muda, dirigida por Rupert Julian, las características sonoras de una voz excesiva, deforme y frágil, correspondiente a la representación de ópera *Fausto* de

⁴⁶ Anécdota sobre Vasili Ignatiev Govochini, famoso actor del teatro Malii, quien tuvo que substituir al bajo Lavrov en la ópera *El enamorado Bayaderka*. Citado en: EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp. Madrid, 1990. Pág. 73.

⁴⁷ GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema*. Routledge. Nueva York, 2002. Pág. 20.

⁴⁸ Para Noël Burch "el cine mudo es una especie de espectáculo lírico, donde la voz figura a través de los gestos, y la palabra en tanto que grafía". BURCH, Noël: *Du muet au parlant*. Pág. 51. Citado en: CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Pág. 58.

⁴⁹ GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema*. Routledge. Nueva York, 2002. Pág. 22.

Charles Gounod con la que comienza la película, se muestran a través de un estilo obsesivamente visual, sombrío y deforme. Además, el film está saturado de gritos que se representan visualmente, concluyendo con la muerte operística del fantasma. Así, el cine mudo consigue extraer de la voz cantada todo su rico contenido expresivo, exceptuando únicamente su cualidad sonora⁵⁰. Y es de esta forma, mediante esta metamorfosis de lo sonoro, que el resultado visual resulta tan artificial y extravagante como es la propia voz operística. Sin embargo, pese a todo, esa voz operística artificial resulta tan cautivadora y fascinante que es capaz de seducir a quienes la escuchan. En este sentido, el fantasma está enamorado de la *prima donna*, tal vez porque es ella quien posee la voz que no podemos oír.

Grover-Friedlander encuentra este tipo de representación visual en determinados momentos de la película que nos ocupa, *A Night at the Opera*. La primera de estas escenas corresponde al momento en el que Harpo, disfrazado de payaso, 'canta' delante del espejo del camerino de Rodolfo Lasparri [Figura 7]. A pesar de que la interpretación de Harpo está condicionada por el hecho de que es un personaje mudo que, por lo tanto, no puede cantar, toda la expresión de su voz ausente está influida, y condicionada, por sus rasgos y su gestualidad, pero también por los objetos que le rodean, así como por una cuidada iluminación. De esta forma, "Harpo nos muestra que el sentido del canto operístico puede ser expresado en silencio"⁵¹. Y es precisamente de esta manera como el cine mudo representaba la ópera, la voz cantada.



[Figura 7]. Harpo, 'cantando' ante el espejo⁵².

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ *Ibidem*. Pág. 23.

⁵² WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004. Min. 6.10".

La confrontación entre la representación muda del sonido y la reproducción sonora del mismo queda de manifiesto, según Grover-Friedlander, cuando Lassparri obliga a Harpo a despojarse de su vestuario operístico. De alguna forma, el orgulloso tenor se siente amenazado por el poder de la expresión visual muda de Harpo, frente a su narcisista y vanidosa voz sonora. Así, Lassparri no consiente que Harpo represente 'sus' arias operísticas de una forma visual, no tolera que le imite porque presiente que su mundo sonoro está por debajo de la fascinación que ejerce la expresión visual del sonido. En este sentido, Lassparri considera que Harpo está usurpando un poder que considera suyo y le castiga golpeándolo con un látigo⁵³. Esta hipótesis, complementa nuestra argumentación en torno a la procedencia de ese látigo y el motivo por el cual Harpo es azotado.

Pero, la expresión visual del contenido operístico sonoro de esta secuencia resultaba mucho más trascendental en los primeros borradores de la película. Tal y como refiere Grover-Friedlander, en el primer guión del film Harpo estaba caracterizado como "el mejor tenor del mundo que no conseguía emitir ningún sonido a lo largo del todo el guión"⁵⁴. Por sorprendente que parezca, un personaje 'mudo' hubiese disfrutado, pues, de un mayor peso dramático en la película, interpretando, de forma silente, el papel de un afamado tenor. En este caso, tendríamos de numerosos ejemplos para constatar las teorías de Grover-Friedlander.

El segundo ejemplo propuesto por Grover-Friedlander se centra en la escena en la cual Harpo y Chico subvierten la interpretación de la obertura de *Il Trovatore*, introduciendo en los atriles de los músicos una partitura de *Take me out to the Ball Game*, una canción compuesta por Albert von Tilzer. De esta forma, la música de Verdi deja paso a las notas de la obra escrita por Tilzer mientras que Harpo y Chico, haciéndose pasar por músicos, convierten el foso orquestal en un estadio de béisbol, según el significado inherente a *Take me out to the Ball Game*. Y es en este contexto en el que Groucho aparece en la platea vendiendo cacahuets, y en el que Chico lanza una pelota de béisbol a Harpo que éste devuelve, golpeándola con un violín [Figura 8b]. Pero antes de esta 'representación' deportiva, los Marx realizan toda una serie de gags visuales. En primer lugar, Harpo y Chico suplantán las funciones de un desconcertado director de orquesta, situándose cada uno de ellos en un extremo de foso y dirigiendo con dos arcos de violín, utilizados a

⁵³ GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". En JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema*. Routledge. Nueva York, 2002. Pág. 22.

⁵⁴ *Ídem*. Pág. 23.

modo de batuta, a los músicos situados ante ellos. Seguidamente, Harpo intenta tocar un trombón de varas frotándolo con un arco, provocando un enfrentamiento con el director que culmina parodiando los duelos de esgrima propios de las películas de aventuras.

Para Grover-Friedlander, los Marx consiguen de esta forma trasladar el contenido sonoro de la música a una representación visual dinámica, de forma análoga a cómo el cine mudo transformaba la música en imágenes silentes. Así, aunque la imitación visual de los gestos del director no tiene ningún sentido musical aparente, no es menos cierto que "la dirección visual sigue la música y es posible jugar con ella visualmente."⁵⁵



[Figura 8a]. Chico, realizando su famoso "toque pistolero" entre los músicos de la orquesta⁵⁶.



[Figura 8b]. Harpo golpea con su violín la pelota de béisbol que le ha lanzado Chico⁵⁷.

El tercer y más significativo ejemplo que encuentra Grover-Friedlander, relativo a esta puesta en escena visual, tiene lugar en la parte final de la película, durante la representación de *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi. Las luces se apagan, súbitamente, y Lassparri es secuestrado y amordazado, por parte de Chico y Harpo, justo en el momento en el que se dispone a realizar la nota más aguda del aria *Di quella pira* con la que está demostrando sus grandes dotes vocales. Así, la voz operística ha sido silenciada precisamente en el momento en el que Lassparri iba a conseguir su triunfo absoluto, su consagración definitiva. Para Grover-Friedlander, este momento es un claro

⁵⁵ GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". En JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema*. Routledge. Nueva York, 2002. Pág. 24.

⁵⁶ WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004. Min. 1.15.15".

⁵⁷ *Ídem*. Min. 1.15.46".

ejemplo de cómo un clímax sonoro, un agudo, ha sido sustituido por un clímax visual 'cinemático' que ya había sido anticipado mediante las acrobacias que Harpo realizaba columpiándose desde la cuerda de la parte superior del escenario. Así, "Harpo 'traduce' visualmente el ascenso vocal de Lassparri hacia la nota más aguda cuando (de forma antinatural) asciende por el decorado operístico"⁵⁸. En este sentido, el conflicto surgido en torno a los dos modos de representación se ha resuelto en beneficio de la expresividad cinemática visual, y muda. Así, Harpo ha conseguido derrotar a Lassparri.

Paradójicamente, los Marx llegan incluso a subvertir esta representación dado que el clímax visual tiene lugar justo en el momento en el que todas las luces del teatro se apagan de forma súbita. Y es, precisamente, en esa oscuridad en la que escuchamos un sonoro grito, proveniente tal vez del tenor secuestrado. Así, lo sonoro se transforma en visual, pero esta visualidad se pierde en beneficio de un grito sonoro. Tal vez sea un proceso incoherente, tal vez resulte algo fascinante, o puede que sea, incluso, ambas cosas a la vez. En cualquier caso, este es el mundo exagerado y absurdamente operístico que habitan los hermanos Marx.

Por otra parte, el secuestro de Lassparri impide que *Il Trovatore* alcance su trágico desenlace operístico. El empresario Gottlieb se muestra desesperado y accede a contratar a Ricardo y a Rosa para que continúen con la representación. De esta forma, los hermanos Marx modifican "la progresión de los fatídicos sucesos", en lo que respecta a los personajes operísticos⁵⁹. Así, el *Miserere* con el cual concluye la ópera de Verdi, el canto fúnebre de Manrico *Il Trovatore* antes de ser ejecutado, se transforma en el triunfo sin paliativos de Rosa y Ricardo como cantantes, pero también nos muestra su felicidad, su triunfo amoroso. Así, el sentido musical trágico y trascendente del *Miserere* que escuchamos, interpretado por Ricardo y Rosa, se ha transformado en una celebración visual de la felicidad a través de un amor tan placentero como liviano.

En este sentido, Grover-Friedlander subraya que esta transformación del significado original se produce gracias a los elementos visuales. Así, "la supresión de las palabras que soportan la significación operística restablece el poder de la voz operística en el nivel fílmico"⁶⁰. Es decir, cuando Rosa y Ricardo, cogidos de la mano en el centro del escenario, vuelven a interpretar el *Miserere*

⁵⁸ GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". En JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema*. Routledge. Nueva York, 2002. Pág. 24.

⁵⁹ *Ídem*. Pág. 30.

⁶⁰ *Ibidem*. Nota 30, Pág. 32.

de *Il Trovatore* a modo de *encore*, nadie presta ya atención al texto operístico, a la declamación de las trágicas palabras de este *duetto*. De esta forma, se 'suprime' el contenido textual de la ópera, trasladando la significación a un contenido visual que se revela con un sentido claramente operístico, igualmente absurdo y exagerado. Nadie le presta atención al texto, de la misma forma que nadie repara en la afinación de los cantantes, porque la escena está perfectamente resuelta de forma visual mediante la puesta en escena filmica. Según Grover-Friedlander, es de esta forma como el cine mudo había conseguido representar visualmente a la voz operística. Así, esta representación visual demuestra que las palabras no valen para nada y es por esto que Groucho y Chico retoman el gag anterior y rompen de nuevo las cláusulas del contrato, rompen un lenguaje verbal tan enrevesado como inútil.

Pero, para Grover-Friedlander lo más importante de esta forma de representación reside en el hecho de que el cine mudo operístico ofreció "nuevas vías de comprensión del silencio y de la ausencia de la voz humana"⁶¹. Y esta nueva estética expresiva no desapareció con la llegada del cine sonoro, sino que persistió durante algunos años, conviviendo con la nueva realidad sonora. Sin embargo, a pesar de todo, el cine sonoro no fue capaz de representar la realidad de una forma más exacta de lo que había hecho el cine mudo. Los nuevos contenidos sonoros sólo consiguieron automatizar la voz de los intérpretes, mostrando una cierta nostalgia por la ausencia de voz, característica del periodo mudo⁶².

En este sentido, el cine mudo habría encontrado una forma visual de representación operística que se mostraría determinante en la transición hacia el cine sonoro, y que influenciaría decisivamente, según las tesis defendidas por Grover-Friedlander, la puesta en escena de los hermanos Marx en esta película. Así, *A Night at the Opera* no sólo es un intento de "reflexionar sobre la herencia de la ópera", sino que también nos lleva a recapacitar sobre "la transición desde el cine mudo al sonoro mediante la sistematización de la relación entre cine y ópera"⁶³.

⁶¹ *Ibidem*. Pág. 21.

⁶² *Ibidem*. Pág. 34.

⁶³ *Ibidem*. Pág. 20.

9.2.- El pueblo reconquista de la ópera. Lawrence Kramer.

Mientras que, como acabamos de exponer, Grover-Friedlander basa su estudio de *A Night at the Opera* en la representación visual de los contenidos sonoros Lawrence Kramer, por su parte, realiza su análisis de esta película a partir de un conflicto clasista en el cual el pueblo intenta recuperar la ópera, después de que esta les ha sido arrebatada por los divos y los empresarios. Para Kramer, la ópera simboliza una energía popular y carnavalesca que ha sido silenciada y castrada por parte de las clases dominantes. Además, esta confrontación revelaría una fragmentación entre lo culto y lo popular que se inscribiría en la consolidación del cine como medio de comunicación de masas frente a lo obsoleto de las representaciones operísticas⁶⁴.

Auras

Apenas un año después del estreno de *A Night at the Opera*, Walter Benjamin publicaba una de sus obras más emblemáticas: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El pensador berlinés reflexionaba sobre el cambio de consideración de los objetos artísticos al ser reproducidos de una forma industrial, como es el caso de las grabaciones fonográficas musicales, pero también del cine. De alguna forma, Benjamin asiste a un cambio de paradigma cultural en el cual los medios de comunicación de masas (radio, grabación fonográfica y cine) han conseguido imponerse a los tradicionales medios de representación, consiguiendo acercar la cultura a todas las clases sociales pero convirtiéndola, a la vez, en un mero producto de consumo (para desesperación de Theodor W. Adorno), en un arte popular alejado de los preceptos trascendentales de Hegel o Schopenhauer.

En este sentido, Lawrence Kramer defiende que gran parte del prestigio que había conseguido la ópera "reside en su habilidad para convertir sonidos trascendentales (...) en placer visual"⁶⁵. Este 'placer' estaba focalizado "en la percepción del cantante como un virtuoso" a través de cuya representación corporal se canalizaba un 'aura' fugaz dirigida hacia los espectadores⁶⁶. Según Kramer, la consolidación del cine sonoro, un medio 'mecánico' de comunicación

⁶⁴ Para otros autores, la fragmentación entre lo culto y lo popular ya resultaba evidente en la segunda mitad del siglo XIX. Ver: LEVINE, Lawrence W.: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press. Harvard, 1990.

⁶⁵ KRAMER, Lawrence: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press. Los Angeles, 2002. Pág. 135.

⁶⁶ *Ídem*.

de masas, no eliminó el concepto de 'aura', sino que lo transformó en otra cosa. Así, Kramer afirma que la llegada del sonido sincronizado "permitió al *glamour* suceder al aura", a la vez que propició que la ópera entrase en la cultura de masas. Sin embargo, el 'virtuoso' cinematográfico no podría haber existido en el cine mudo por cuanto su poder sólo puede desplegarse a partir de la sincronía entre la música y las imágenes propias del cine sonoro. De esta forma, la "intangibilidad numérica operística, con todo su prestigio cultural y estético, se convirtió en visualidad suntuosa cinematográfica".⁶⁷ Desde ese mismo momento, la ópera se había transformado en algo obsoleto.

Es decir, *A Night at the Opera* coincide en el tiempo con el ascenso de los medios de comunicación de masas, con un proceso mediante el cual la ópera está perdiendo su trascendencia, y su prestigio estético y cultural, debido a la aparición de unos divos cinematográficos que habían transformado el concepto de 'aura' en algo más vulgar, pero igualmente hipnótico, como es el *glamour*. El cine sonoro permitió, así, mostrar una espectacularidad basada en el disfrute visual, en el placer de la contemplación es sí misma, alejada de la pretendida trascendencia asociada a la música de tradición centroeuropea.

Según Kramer, "incluso una alocada película de los hermanos Marx puede contar una pegadiza historia musical de amor más conmovedora que una edificante ópera"⁶⁸. En este sentido, Kramer defiende que la escena final de la película, en la que los hermanos Marx subvierten la representación de *Il Trovatore*, no es más que un proceso de demolición en el cual destruyen la obsoleta representación operística para dejar paso a la nueva suntuosidad visual cinematográfica. Así, las acrobacias visuales que realiza Harpo, trepando y deslizándose por los decorados, resultan imposibles de realizar en el medio operístico.

Por otra parte, Kramer hace referencia a la trayectoria artística de los Marx al referirse a la escena con la que concluye la película. Tras el dueto final de amor (asimilado y reconducido cinematográficamente), Groucho y Chico recuperan el gag en el cual discutían las cláusulas de un contrato de representación y, de esta forma, el "amor operístico y el ridículo *vaudeville* se unen 'musicalmente' para rasgar la estructura de una sociedad absurda"⁶⁹. De esta forma, Kramer pone de manifiesto la importancia de la música en la representación marxiana, así como la utilización de la misma para criticar o ridiculizar a una sociedad tan caduca y obsoleta como la misma ópera.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*. Pág. 136.

⁶⁹ *Ibidem*. Pág. 137.

Sin embargo, y en esto Kramer coincide plenamente con Grover-Friedlander, el final de *A Night at the Opera* es triunfal "en la medida en la que es – absurdamente– operístico"⁷⁰. Así, la demolición que los Marx realizan de la representación de *Il Trovatore*, incluyendo la destrucción literal de sus decorados, es propia de la absurdidad y de la exageración operística.

Conflictos

Pero la aportación más significativa de Lawrence Kramer se centra en la confrontación sociocultural entre los inmigrantes y los empresarios operísticos. A lo largo de *A Night at the Opera*, hemos constatado como la clase dominante ha silenciado y reprimido la energía vital de los inmigrantes, simbolizada en su música. De la misma forma, la ópera italiana se ha convertido en un producto especulativo ofrecido ritualmente a los divos como Lassparri y controlado por los empresarios como Gottlieb bajo la connivencia de las élites, representadas en la adinerada y esnobista Mrs. Claypool.

En este sentido, el ataque de los hermanos Marx a *Il Trovatore* constituye una demostración de que la ópera no es una propiedad de la 'New York Opera Company', ni de los adinerados mecenas como Mrs. Claypool, ni tampoco de los empresarios alemanes. La ópera en Norteamérica pertenece a los "inmigrantes italianos de clase trabajadora en cuya cultura la ópera fija sus raíces"⁷¹. Así, los hermanos Marx se proponen rescatar a la ópera "del control plutocrático" y reconectarla "con su origen reprimido en las energías de la cultura popular"⁷². Y esas energías están identificadas en la película con lo carnavalesco y con el deseo sexual. En este sentido, según Mikhail Bakhtin, en el carnaval "las masas dominadas reafirman sus energías vitales celebrando la materialidad corporal base de la vida y ridiculizando la ritualidad de la cultura oficial, desafiando sus normas y degradando a sus representantes"⁷³. Una afirmación que describe a la perfección la actitud en todo momento desafiante de los Marx.

Recordemos que fue Lassparri, el tenor que representa a la perfección la figura del divo aurático-glamuroso definida por Kramer, quien interrumpió la celebración musical en la cubierta de tercera clase, delatando a los polizones. Y en esa celebración asistíamos a un cortejo carnavalesco en el cual un joven cortejaba a una bailarina que posteriormente nos mostraba su ropa interior. Así,

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*. Pág.138.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*. Pág. 139.

Lassparri no sólo demuestra su poder aurático, sino también su connivencia con la clase dominante, con los usurpadores de esa energía popular. En este sentido, Kramer asegura que "la autoridad y el carisma están simbolizados y gobernados por el poseedor de un simbólico falo"⁷⁴. De esta forma, la voz de Lassparri se correspondería con un atributo fálico que simbolizaría su prestigio y su posición social. Es por esto que Lassparri se muestra tan seguro de sí mismo cuando pretende el favor sexual de Rosa y es por lo mismo que no llega a comprender por qué Rosa prefiere a un tenor desconocido como Ricardo que no está en posesión de lo fálico.

En este aspecto, las tesis defendidas por Lawrence Kramer contradicen las apreciaciones realizadas por Grover-Friedlander. Así, este último aseguraba que Harpo podía dominar a Lassparri por cuanto su representación visual, proveniente de la estética muda, se mostraba claramente superior a lo limitado de la emisión vocal del afamado tenor. Sin embargo, según Kramer, Harpo no puede desplegar el aura-glamour proyectada por Lassparri debido a que su interpretación es muda, por cuanto su 'voz' no está sincronizada con las imágenes. Harpo ni siquiera conoce el poder de lo fálico como demuestra el hecho de que trocea despiadadamente el salami que Chico le regala al comienzo de la película, cuando se reencuentran. Harpo prefiere el placer inmediato de la comida, antes que el símbolo de un poder intangible.

Así pues, si los Marx quieren recuperar la energía vital, simbolizada en la ópera arrebatada a los inmigrantes italianos, necesitarán 'castrar' vocalmente a Lassparri, desposeerlo de su falo. Sólo si consiguen silenciar su voz, privarle de aquello que le permite desplegar su aura-glamour, lograrán que Ricardo y Rosa puedan recuperar esa energía vital que les pertenece de pleno derecho. Y es esto, precisamente, lo que consiguen cuando secuestran y amordazan a Lassparri, desatando con ello la energía carnavalesca y anárquica.

El desencadenante de este enfrentamiento final entre el pueblo y la clase dominante, es el desprecio con el que esta última trata a los inmigrantes. Así, Groucho había sido despedido fulminantemente por frecuentar 'malas compañías', mientras que Lassparri conseguía que expulsasen a Rosa del elenco vocal tras rechazar ésta sus pretensiones amorosas. Así, los Marx y Ricardo trazan las líneas maestras de un plan que les permitirá vengar esta ofensa y recuperar el carácter popular de la música operística. De alguna forma, este enfrentamiento final les permitirá resarcirse del primer duelo que había tenido lugar en la cubierta del barco. Si en aquella ocasión, Chico y Harpo intentaron escabullirse sin conseguirlo, ahora se van a enfrentar de lleno con el poder, con el falo.

⁷⁴ *Ibídem.*

Tras una primera batalla en la que intentan transformar la obertura de la ópera en un partido de béisbol, Harpo comienza el asalto. Su objetivo es transformar la representación operística en un circo carnavalesco, transformar la expresión estática de los cantantes sobre el escenario en un número acrobático que se desarrolla en las alturas, entre las cuerdas de los decorados. Así, el argumento cinematográfico subvierte el operístico: mientras Lassparri, en su papel de Manrico, no se atreve a atacar a Di Luna con la hoja de su espada centelleante, Harpo (que ya vimos que no tenía ningún reparo en rebanar el salami), arrebatada por fin a Lassparri su poder fálico, entregándoselo a Ricardo. Esta es la primera vez en que las dos partes enfrentadas igualan sus fuerzas, ofreciendo lo mejor de sí mismas. De esta forma, el argumento de la ópera y el argumento de la película implosionan uno en el otro. El contenido sexual carnavalesco que había sido castrado en el barco reaparece ahora sobre el escenario cuando Harpo rasga la falda de una gitana, mientras que Groucho, en uno de los palcos, realiza todo tipo de comentarios irónicos y subversivos, destruyendo con ello la ritualidad de la representación operística. Así, la energía vital, la celebración y lo carnavalesco se burlan de "la cultura oficial desafiando sus normas y degradando a sus representantes"⁷⁵. Es decir, los Marx consiguen, de esta forma, que la energía vital de la cultura popular en la cual había nacido la ópera se muestre en toda su grandiosidad, desafiante y convencida de su triunfo. Ricardo es ahora el poseedor del falo, y con él ya puede desplegar su *aura-glamour* a través de su interpretación sincronizada con las imágenes. Con ese poder puede 'conquistar' al amor de Rosa, quien canta con él ese dueto de amor final de *Il Trovatore*, reconducido cinematográficamente. Cuando Lassparri consigue al fin escapar y regresa al escenario para proseguir con su interpretación operística ya no es nadie. Sin falo ni siquiera puede abrir la boca y es repudiado por el público, de forma análoga a como él había impedido a Harpo cantar ante el espejo⁷⁶.

9.3.-Representación visual vs. poder fálico.

La interpretación que Grover-Friedlander realiza de *A Night at the Opera* establece sus premisas en el hecho de que los Marx se dejaron influenciar por la representación visual con la que el cine mudo mostraba los contenidos sonoros operísticos. Sin embargo, este autor no concreta cuáles fueron las películas silentes que provocaron esta influencia estilística. Por otra parte, Grover-Friedlander reconoce la trayectoria de los hermanos Marx en el *vaudeville* pero no la incorpora a sus hipótesis, una trayectoria que, tal y como hemos

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 142.

⁷⁶ *Ibidem*.

demostrado a lo largo de nuestros análisis, influyeron decisivamente en sus representaciones cinematográficas. En este sentido, Grover-Friedlander parte de una visión reduccionista, propia de considerar al cine como un producto de aspiraciones artísticas, que presupone la historia del cine como un arte en sí mismo, aislado de las expresiones culturales populares.

Es decir, el cine de 1935 ya ha conquistado a las masas, ya se ha convertido en el entretenimiento barato por excelencia de los difíciles años de la crisis económica. Además, los avances tecnológicos le han permitido consolidar la grabación y reproducción de la banda sonora, hasta el punto de reemplazar la estética visual muda por otra basada en los diálogos. Así, el cine presenta un status artístico que le sitúa en el centro del mundo de la representación 'mecánica' que diría Benjamin. Desde ese punto de vista, la interpretación que Grover-Friedlander realiza de *A Night at the Opera* es coherente con esta situación.

Sin embargo, cuando los hermanos Marx filmaron sus primeras películas, a partir de 1929, (apenas 6 años antes) el *vaudeville* era el espectáculo de entretenimiento por excelencia en toda Norteamérica. Y, tal y como hemos demostrado, los Marx no sólo reutilizan sus viejas rutinas al filmar sus primeras películas, sino que incluso las presentan siguiendo un orden propio de los programas de variedades. En este sentido, parece difícil que el cine mudo influenciase de forma decisiva unas películas que comenzaron siendo, no lo olvidemos, filmaciones teatrales de sus dos últimas comedias musicales presentadas en Broadway.

Por otra parte, las argumentaciones de Grover-Friedlander se muestran endebles en ciertos momentos. Su propuesta de representación visual durante la obertura de *Il Trovatore* no tiene demasiado en cuenta el hecho de que esos contenidos visuales (los juegos con las batutas o el partido de béisbol) tienen un aspecto sonoro no despreciable. En este sentido, Groucho afirma al escuchar el duelo de batutas que parecen "pájaros carpinteros", y la actitud deportiva de Chico y Harpo no tendría sentido, no se podría inscribir en el 'templo operístico' de no escuchar las notas musicales de *Take Me Out to the Ball Game*.

Además, la música correspondiente a la obertura de *Il Trovatore* está utilizada en la película de un modo dramático que en absoluto es gratuito. Así cuando Gottlieb consigue liberarse del encierro al que le han sometido los Marx llega hasta las bambalinas del teatro y descubre, asomándose desde detrás de un telón, la gravedad de la situación al comprobar que Chico y Harpo se han infiltrado como músicos en la orquesta. Un análisis atento de la secuencia nos permitirá comprobar que el momento en el cual Gottlieb se asoma al escenario suena uno de los acordes más dramáticos de la obertura de Verdi. Sin ninguna duda, este

hecho no es casual, sino que responde a una intencionalidad manifiesta que revela la importancia del contenido sonoro en la expresión y comprensión de la narración. Una importancia que es clave sólo a partir de este film y que estaba ausente en las anteriores películas de los Marx.

Por otra parte, las tesis defendidas por Lawrence Kramer se corresponden de una forma mucho más estrecha con las particularidades del estilo expresivo habitual en los Marx. Así, Kramer alude, de forma tangencial, a la importancia de la estética del *vaudeville* en los Marx, aunque comete el 'error' de considerar que las historias de amor "más conmovedoras que una edificante ópera" son un rasgo diferenciador del cine marxiano. Aunque estos romances estaban presentes desde la primera película de los Marx, no asumirían una función hasta, precisamente, *A Night at the Opera*. Así, en las películas anteriores, la historia de amor no es más que un elemento más de la representación, y no llega a despertar la empatía que provoca la narración construida, a partir de los preceptos que Irving Thalberg estableció para *A Night at the Opera*.

En cualquier caso, creemos que Kramer acierta de pleno al describir un conflicto sociológico a partir de los contenidos musicales. Desde *The Cocoanuts* (1929) la música se había utilizado para liberar la energía vital, y sexual, que describe Kramer. Así, las canciones con ritmos derivados de la música afroamericana, tan de moda en los años 20, permitían a los protagonistas desinhibirse sexualmente de una forma que el lenguaje hablado no les permitía. Por otra parte, aunque hasta *A Night at the Opera* no existe un enfrentamiento entre la cultura popular y el mundo culto de la ópera, no es menos cierto que la imposición del Código Hays censuró, castró, esa energía vital de forma análoga como la clase dominante silenció a los inmigrantes italianos en la película que nos ocupa.

En cualquier caso, las interpretaciones de Grover-Friedlander y de Lawrence Kramer ponen de manifiesto que la consolidación del cine como medio de comunicación de masas provocó unos importantes cambios estéticos y expresivos que influenciaron no sólo la creación artística, sino también la consideración crítica y hermenéutica que se ha realizado de estas obras a *posteriori*.

10.- Una nueva etapa

Tras *Animal Crackers* (1930), *Monkey Business* (1931), *Horse Feathers* (1932) y *Duck Soup* (1933), *A Night at the Opera* es la primera película de los Marx, si exceptuamos *The Cocoanuts* (1929), cuyo título no incluye un contenido animal. Esta peculiaridad no es gratuita, sino que responde a un cambio de orientación estilística que los Marx asumieron conscientemente, tras constatar que tendrían

que reinventarse para continuar trabajando en el cine. Mientras que los títulos de sus cuatro películas anteriores se basaban en juegos de palabras, o en expresiones coloquiales que involucraban por igual a mamíferos y aves, *A Night at the Opera*, en cambio, es un título sin segundas lecturas que alude, además, a un contenido musical 'serio' y 'trascendente', a la música asociada con la élite social y económica. Por otra parte, los Marx ya no se enfrentan a las instituciones, ya no son unos cómicos anarquistas y anárquicos, sino que sólo son unos inmigrantes que luchan contra unos villanos con el único propósito de ayudar a una pareja de amantes en apuros.

Pero, tal y como hemos demostrado con nuestro breve análisis de esta película, los cambios expresivos y estilísticos que hemos encontrado en *A Night at the Opera* van mucho más allá de un título más serio y de la nueva conducta de los hermanos Marx. En primer lugar, el romance amoroso, auspiciado por Thalberg, se revela como la trama más importante de la película y funciona como cohesionador de todos los demás elementos. Así, los números cómicos de los Marx están incorporados a esta narración que en absoluto es cómica. En segundo lugar, *A Night at the Opera* ya no puede ser contemplada como un programa de *vaudeville* cuyos números se suceden con un sentido *quasi* teatral. Así, la multiplicidad de localizaciones simultáneas, así como el gran número de cambios en los decorados, imposibilitan cualquier tipo de representación teatral, a pesar de que los Marx perfilaron algunos de sus gags en una gira previa a la filmación de la película.

Por otra parte, en lo que respecta a los contenidos musicales, *A Night at the Opera* nos ofrece dos novedades muy significativas. La más importante de ellas reside en la gran importancia adquirida por la música extradiegética. Esta música incidental, prácticamente inexistente en sus anteriores películas, ocupa ahora una buena parte del metraje, e incluso acompaña de forma ininterrumpida alguna de las escenas. La música extradiegética asume las funciones de puntuar los movimientos y de definir el significado expresivo y cinético de las escenas a las que acompaña. Así, gracias a esta música los espectadores empatizan mucho mejor con la narración y con los personajes de la película. En segundo lugar, los números musicales de conjunto se presentan de una forma un tanto 'irreal', propia la estética suntuosa de la Metro Goldwyn Mayer, pero se muestran muy alejados de los contenidos y de las características visuales que habíamos encontrado en las anteriores películas de los Marx.

Sin embargo, el cambio musical más decisivo de *A Night at the Opera* puede llegar incluso a pasar completamente desapercibido. Al margen de la *speciality* de Chico, la canción *Take Me Out to the Ball Game* y la alusión indirecta de Groucho a *Minnie the Mocher*, ya no existen las habituales referencias al sustrato

cultural, creado durante los años de *vaudeville*, que permitía concretar los significados expresivos, creando lo que Rubén López Cano denomina una poética de la intertextualidad.

Es decir, los Marx no sólo orientaron su humor anárquico hacia la intrascendental comedia cinematográfica de la MGM, sino que redujeron al mínimo sus habituales alusiones, directas e indirectas, a las canciones creadas durante la época de las variedades, así como a su más inmediata realidad sociocultural. Sin embargo, en un sentido contrario, es necesario conocer las óperas *Il Pagliacci* e *Il Trovatore* para comprender el sentido de las escenas a las que acompañan. De alguna forma, las nuevas aspiraciones artísticas del cine motivaron la progresiva eliminación de los contenidos y alusiones populares, que fueron sustituidos por referencias a la tradición musical centroeuropea. Así, la cultura popular y la tradición musical europea se convirtieron en dos tendencias irreconciliables motivando una fractura entre lo popular y lo culto.

De esta forma, ya no será necesario conocer el sustrato musical del *vaudeville* para comprender el significado final de cada una de las escenas de la película. Y este es el cambio más sustancial que afectará a los posteriores trabajos de los hermanos Marx y que prácticamente pone fin a nuestro trabajo de investigación sobre los contenidos musicales en su primera etapa cinematográfica.

XI.- Epílogo (II): *A Day at the Races*, 1937

1.- Introducción. El fin de la fórmula Thalberg

Un día en las carreras (*A Day at the Races*, 1937) fue la película de los hermanos Marx que mayor beneficio económico produjo, superando incluso a las taquilleras películas del cómico W. C. Fields¹. Tras el gran éxito de *A Night at the Opera* (1935), Irving Thalberg y los Marx se mostraron partidarios de repetir la fórmula que les había llevado a la cima de sus carreras artísticas. De hecho, Groucho pensaba que Thalberg era el único productor de Hollywood que había comprendido cómo hacer una buena película de los Marx². En este sentido, *A Day at the Races* se limita a repetir la línea argumental y la estructura de su antecesora, recuperando incluso a algunos de sus principales protagonistas (Margaret Dumont, Allan Jones y Sig Rumann) y manteniendo una misma estética cinematográfica.

Según Joe Adamson, la estructura narrativa (que *A Day at the Races* comparte con *A Night at the Opera*) comienza con una escena protagonizada por Groucho, seguida del encuentro entre Chico y Allan Jones que deriva, a su vez, en una confrontación entre Groucho y Chico, y en un disparatado gag, protagonizado por los tres hermanos. A continuación se presenta el primer interludio musical que da paso a la habitual escena en la que los intérpretes entran y salen de una habitación, generando diversos equívocos y cuyo final resulta desconcertante. Por último la película concluye con un entusiasta y desternillante *gran slam* final³. Además, el propio Groucho sugirió una escena, ambientada en la estación de tren del lugar donde discurre la acción, en la cual mantenía un diálogo absurdo basado en los horarios de los trenes y la aritmética. A pesar de que esta escena nunca se llegó a filmar, parece evidente que estaba pensada a imitación de la famosa escena en la que ambos hermanos discutían sobre el contrato del tenor en *A Night at the Opera*.

¹ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Pág. 342.

² GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 23.

³ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 310.

Sin embargo, tal y como defiende Matthew Coniam "el hecho de que [*A Night at the Opera*] fuera muy buena no significa que Thalberg tuviera razón"⁴. Así, la llamada fórmula Thalberg se alejaba, de forma radical, de la estética característica del trabajo en el *vaudeville* de los hermanos Marx, una estética que la Paramount había respetado de forma más o menos escrupulosa.

Irving Thalberg anteponía una trama sentimental, dirigida al público femenino, a los gags cómicos, pretendiendo que los espectadores empatizaran así con unos sufridos y desafortunados protagonistas. Sin embargo, George S. Kaufman había demostrado unos años antes que la mejor forma de conseguir la implicación del público era, precisamente, a través de unos gags cómicos que no necesitaban estar justificados a nivel narrativo. Según Coniam, Kaufman advirtió, e intentó evitar, esta perniciosa tendencia en *A Night at the Opera* pero Thalberg consiguió, definitivamente, imponer su criterio con *A Day at the Races*⁵. Pero, además, Thalberg se mostraba partidario de respetar escrupulosamente los preceptos del Código Hays, controlado desde 1934 desde la Breen Office. Así, el humor de los Marx comenzaba a declinar irremediamente, imposibilitado de mantener los rasgos expresivos y estéticos que lo habían conformado años atrás.

Sin embargo, la inesperada muerte de Irving Thalberg, a los pocos días de comenzar el rodaje, no sólo paralizó la filmación de la película durante unos meses, sino que propició la pérdida del control artístico y del rigor en la producción del film. En cualquier caso, Thalberg y el código moral desvirtuaron definitivamente el humor marxiano⁶, convirtiéndolo en una comedia tan glamurosa como intrascendente.

A pesar de las abundantes fuentes bibliográficas que constatan este sustancial giro en la estética marxiana, no hemos podido encontrar ninguna referencia que vincule estos cambios expresivos con la nueva consideración que asumen los contenidos musicales en ese nuevo lenguaje estético. En este sentido, el propósito de esta última parte de nuestro trabajo consiste en demostrar que las funciones otorgadas a la música también se vieron modificadas sustancialmente en relación a las anteriores películas de los Marx. Así, *A Day at the Races*

⁴ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". The Marx Brothers Council of Britain. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013).

⁵ *Ídem*.

⁶ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 63.

supondrá la consolidación de una nueva estética musical, de marcado carácter cinematográfico, una estética que se había iniciado con *A Night at the Opera*.

Ficha técnica

Al igual que *A Night at the Opera*, *A Day at the Races* fue dirigida por Sam Wood, "uno de los individuos más conservadores, más reaccionarios de la historia de Hollywood", según afirma Bertrand Tavernier quien, además, encuentra paradójico e incongruente que Wood fuera el encargado de dirigir a un "trío de devastadores anarquistas"⁷. En este sentido, Simon Louvish nos ofrece una explicación a esta aparente incongruencia, refiriendo una conversación entre Groucho e Irving Thalberg. Según Louvish, cuando Groucho se quejó de Wood, afirmando que era "un director terrible", el joven productor le respondió que Wood era "básicamente su marioneta, y que haría todas las tomas repetidas que él quisiera"⁸. Así, fue Irving Thalberg quien supervisó todo el proceso de filmación de *A Night at the Opera*, adecuándolo a sus propias ideas estilísticas.

En lo que respecta a los protagonistas, y al igual que su predecesora, *A Day at the Opera* contó con la participación de los mismos actores secundarios (Margaret Dumont, Allan Jones y Sig Rumann), interpretando a personajes contruidos a imagen y semejanza de los que habían asumido en *A Night at the Opera*. Además, la nueva película de los Marx contó con la participación de Esther Muir, que interpretaba el papel de una mujer fatal (imitando al personaje de Thelma Todd en *Horse Feathers*) confabulada con los villanos. Muir había trabajado anteriormente con Wheeler y Woolsey, los protagonistas de *Hips, Hips, Hooray!*, la película de 1934 en la que se había reutilizado *Keep On Doing What You're Doing*, la canción romántica escrita en 1933 por Kalmar y Ruby para *Duck Soup* y que finalmente se acabó desechando. El elenco protagonista de *A Day at the Races* lo completaba Maureen O'Sullivan, una actriz de origen irlandés que había alcanzado cierta notoriedad al interpretar el personaje de Jane en las películas de Tarzán. O'Sullivan da vida a un personaje frágil en una situación laboral comprometida, siguiendo así los pasos de Rosa, el personaje que interpretaba Kitty Carlisle en *A Night at the Opera*. Así, tanto la conformación de los personajes protagonistas, como la elección de los actores que los encarnan, constatan las intenciones de Thalberg de repetir no sólo su fórmula estética y

⁷ TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Volumen II. Ediciones Akal. Madrid, 2006. Pág. 1.213.

⁸ LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001 (3ª Edición). Págs. 294-295.

estructural, sino también el contenido narrativo de la primera película que había producido para los Marx.

Por otra parte, el laborioso y controvertido guión de *A Day at the Races* contó con la participación de no menos de seis guionistas diferentes que reelaboraron una y otra vez los borradores previos de la película, hasta conseguir la aprobación de Thalberg. Así, a partir de las ideas de Robert Pirosh, George Seaton, Al Boasberg y Leon Gordon, George Oppenheimer escribió la puesta en escena, asesorado por George S. Kaufmann⁹. Todos ellos, exceptuando a Oppenheimer habían trabajado previamente en *A Night at the Opera*.

2.- El proceso del guión y la gira teatral

A pesar de las notorias intenciones de Irving Thalberg de repetir las exitosas situaciones argumentales de *A Night at the Opera*, la construcción del guión de *A Day at the Races* no fue nada fácil. De hecho, ninguna otra película de los Marx costó tanto trabajo de preparar¹⁰. Después de seis guiones previos y catorce bocetos, los Marx salieron de gira con la obra, como de costumbre, para pulir sus defectos en función de las reacciones de los espectadores. Así, los cinco guiones teatrales (*scripts*) de *vaudeville*, tuvieron que ser retocados a diario, una y otra vez, en una gira de prueba (realizada entre el 17 de julio y el 18 de agosto de 1936, con un total de 141 representaciones¹¹), para que Thalberg diese su aprobación definitiva.

Según Joe Adamson, Thalberg quería que George Kaufman se hiciera cargo del guión pero éste rechazó el ofrecimiento, prefiriendo continuar con su trabajo en Nueva York. En esas fechas, Kaufman estaba preparando el drama *Of Mice and Men*, elaborado a partir de la novela de John Steinbeck del mismo título, que se estrenaría en el Music Box Theater el 23 de noviembre de 1937¹². Kaufman recomendó a Thalberg que contratara a George Oppenheimer, quien no sólo había trabajado como escritor de comedias musicales para Broadway¹³, sino que,

⁹ "Full cast and crew for *A Day at the Races*". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁰ UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

¹¹ *Ídem*.

¹² "Of Mice and Men" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=12320> [Último acceso: 01/06/2013].

¹³ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 301-302.

además, había escrito algunos de los guiones de *Flywheel, Shyster, and Flywheel*, el programa radiofónico que había sido presentado por Groucho y Chico entre 1932 y 1933. Sin embargo, tras los problemas iniciales, Kaufman se ofreció como asesor, para realizar algunas sugerencias puntuales¹⁴. Así, Pirosh y Seaton tuvieron que desplazarse hasta Nueva York para revisar el guión con el dramaturgo.

A pesar de todo, los problemas persistían y los números musicales tan pronto se desechaban como se volvían a incorporar al espectáculo. Además, a pesar de que la gira teatral estaba consiguiendo un gran éxito entre el público asistente, no se conseguían pulir definitivamente los números, ni contar con la aprobación final de Thalberg. No había duda de que necesitaban de nuevo a Kaufman quien, finalmente, se desplazó hasta California para revisar con Pirosh, Seaton y Boasberg el guión de la película, después de que la gira teatral hubiese concluido sin lograr su principal propósito. De hecho, según Martin A. Gardner, el guión se había cambiado casi cada noche, llegando a tener hasta once versiones diferentes en ese mes de gira¹⁵. Tras numerosas, y dificultosas, revisiones, *A Day at the Races* derivó hacia un argumento convencional típico de la comedia de situación, más cerca de una película Metro Goldwyn Mayer que del humor anárquico y destructivo característico de los Marx.

La grandes dificultades para definir el guión de *A Day at the Races* constatan el importante cambio estilístico que asumieron los hermanos Marx. No se trataba de realizar una nueva película Marx, sino de introducir el humor marxiano dentro de una narración sentimental que favoreciese, según Thalberg, la empatía con los protagonistas. Y es aquí donde radicaba la verdadera dificultad. El estilo anárquico de Kaufman resultaba irreconciliable con las pretensiones del joven productor de la Metro Goldwyn Mayer. Necesitaban las ideas del experimentado dramaturgo pero no podían llevarlas a la práctica en su integridad. Por otra parte, la gira teatral de prueba había durado sólo un mes, un tiempo notablemente inferior a la práctica habitual en los Marx e insuficiente para solventar los numerosos problemas del guión. Así mismo, el humor marxiano, netamente neoyorquino, encontraba serias dificultades para ser comprendido en la costa oeste en cuyos escenarios (Minneapolis, Cleveland, San Francisco) se circunscribió, principalmente, la gira teatral, además de una corta estancia en Chicago durante la semana del 31 de julio de 1936¹⁶.

¹⁴ *Ídem*. Pág. 309. Se puede seguir todo el proceso del guión detallado en las págs. 301-319.

¹⁵ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 21.

¹⁶ UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

Thalberg y los Marx estaban tan preocupados por conseguir la aceptación del público que llegaron a recurrir a prácticas insólitas para medir el grado de aprobación con el que los espectadores recibían sus gags. No sólo distribuyeron encuestas individuales entre el público, sino que además contrataron a un elenco de *vaudeville* (conformado por Harry Lash, Bobbie Dooley y "Skins" Miller) para que interpretasen la obra sobre los escenarios mientras ellos se mezclaban con los espectadores. De esta forma, pudieron experimentar en primera persona las reacciones del público ante cada sketch humorístico¹⁷.

Otra circunstancia, no menos significativa, fue que en la gira teatral de *A Day at the Races* los Marx no contaron con la participación de la pareja protagonista, Allan Jones y Maureen O'Sullivan, debido a sus compromisos previos. Jones estaba finalizando el rodaje de *Magnolia* (*Show Boat*, James Whale, 1936), mientras que O'Sullivan hacía lo propio con *La fuga de Tarzán* (*Tarzan Escapes*, Richard Thorpe, 1936)¹⁸. En este sentido, Joe Adamson menciona que fueron Harry Stockwell y Lorraine Bridges quienes interpretaron los roles de la joven pareja protagonista¹⁹.

Finalmente, el 3 de septiembre de 1936 comenzó el rodaje de la película. Once días después Irving Thalberg fallecía de forma prematura a causa de una inesperada neumonía. La filmación se suspendió indefinidamente y no se reanudaría hasta diciembre de ese mismo año. La ausencia de Thalberg, reemplazado por su cuñado Douglas Shearer, propició la carencia de una línea de producción definida y el guión volvió a sufrir nuevas revisiones, sin un propósito definido. Así, la inesperada muerte de Thalberg, la única persona que había comprendido como hacer una exitosa película Marx, significó también el final de la trayectoria más exitosa de los Marx y el comienzo de una rápida decadencia.

Sinopsis

Judy Standish (Maureen O' Sullivan) es la propietaria de un sanatorio situado en Sparkling Springs que está a punto de cerrar debido a sus acuciantes problemas económicos. La situación se agrava cuando Mrs. Upjohn (Margaret Dumont), una de sus pacientes más adineradas, decide marcharse porque los médicos aseguran que está completamente sana. Upjohn quiere ir en busca del Dr.

¹⁷ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Pág. 325.

¹⁸ *Ídem*. Pág. 324.

¹⁹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 311.

Hackenbush (Groucho Marx), un veterinario que se hace pasar por médico, porque, según ella, es el único doctor al que considera capaz de diagnosticar su supuesta enfermedad. Es entonces cuando Tony (Chico Marx), un empleado del sanatorio, decide intervenir, contratando al afamado Dr. Hackenbush para que se incorpore de inmediato al equipo médico de la clínica de Judy y así poder retener a Mrs. Upjohn y a su dinero.

A pesar de todo, Judy teme que no podrá hacer frente a los préstamos y que tendrá que acabar vendiendo el sanatorio para saldarlos. Es así como entra en escena el banquero J. D. Morgan (Douglas Dumbrille) quien presiona a la joven para que cierre el negocio y así poder construir él un casino en sus instalaciones, al lado del hipódromo de Sparkling Springs. Ante la falta de soluciones, Gil Stewart (Allan Jones), el novio de Judy, decide abandonar su carrera musical y comprar un caballo con el propósito de ganar una importante carrera y así saldar con el premio las deudas de su amada.

Como ya habíamos adelantado en nuestro estudio de los musicales de Broadway, las carreras de caballos alcanzaron sus más altas cotas de popularidad entre los años 30 y 40²⁰. Tal vez fuera este motivo por el que se incluyeron en el film. En cualquier caso, Adamson defiende que la carrera de caballos no se incluyó en *A Day at the Races* hasta el tercer guión²¹. De hecho, el primer título provisional de la película, *Peace and Quiet*, no guardaba ninguna relación con esta competición. En este mismo sentido, Mikael Uhlin defiende que la idea de la carrera con la que finaliza la película partió de Will B. Johnstone²², un guionista que ya había trabajado anteriormente con los Marx en *I'll Say She Is*, el espectáculo de *vaudeville* que habían estrenado en el año 1923²³.

Pero, volviendo al argumento del film, Morgan tiene un secuaz, llamado Whitmore (Leonard Ceely) que trabaja en el sanatorio como director empresarial y que intenta por todos los medios desenmascarar a Dr. Hackenbush. Tras el fracaso de su primera táctica, pidiendo informes a la supuesta clínica en la que había trabajado previamente el falso doctor, Whitmore intenta desprestigiarlo con la ayuda de Flo (Esther Muir), una mujer fatal y, finalmente, trae al Dr.

²⁰ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 157.

²¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Págs. 307 y ss.

²² UHLIN, Mikael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

²³ "I'll Say She Is (1923)" *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=1 [Último acceso: 01/06/2013].

Steinberg (Sig Rumman), un prestigioso médico vienés, para que constate la mala praxis del Dr. Hackenbush.

Al igual que sucedía en *A Night at the Opera*, *A Day at the Races* cuenta con unos villanos, más auténticos si cabe, que conspiran contra la felicidad y el futuro de la joven pareja de castos amantes, según las directrices de la Breen Office. Es de esta forma, como el público debía de empatizar con la casi desahuciada Judy y con su temerario novio. Es más, al igual que en la anterior película, si eliminamos las escenas protagonizadas por los Marx, *A Day at the Races* se revela como un auténtico drama.

Por otra parte, y a pesar del enorme esfuerzo de los guionistas para conseguir construir el guión definitivo, John Bush Jones encuentra una gran similitud entre esta película y *Little Johnny Jones*, un musical escrito y protagonizado por George M. Cohan. En esta obra, un joven jockey aspiraba a seducir a una rica heredera ganando una carrera de caballos. A pesar de que, finalmente, Johnny no consigue su propósito inicial, sale victorioso tras acabar con una banda de gánsteres, de forma análoga a como los Marx desenmascaran las prácticas delictivas de Morgan y sus secuaces²⁴. *Little Johnny Jones* había sido estrenado en el Liberty Theatre de Broadway en 1904²⁵, una fecha demasiado lejana como para que influyese en *A Day at the Races*. Sin embargo, en los años 20 se presentaron dos adaptaciones cinematográficas del musical de Cohan: una versión muda en 1924 y otra sonora, dirigida por Mervyn Leroy en 1929²⁶.

Por otra parte, algunos autores, como Uhlin o Louvish, señalan que la película recuerda a *The County Fair*, una de las obras presentadas por Al Shean, el tío de los Marx, en la década de 1890²⁷ y que había sido llevada a la gran pantalla en no menos de cinco ocasiones, entre 1920 y 1937²⁸. El protagonista de *The County Fair*, Abby Prue, se muestra incapaz de pagar la hipoteca de su granja pero posee un caballo muy veloz que ganará una carrera con cuyas ganancias saldará todas sus deudas. Según Uhlin, la versión teatral de esta obra finalizaba

²⁴ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Massachusetts, 2003. Pág. 20.

²⁵ "Little Johnny Jones" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=5944> [Último Acceso: 01/06/2013].

²⁶ "Little Johnny Jones": Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0020101/?ref_=fn_al_tt_1 [Último Acceso: 01/06/2013].

²⁷ LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001 (3ª Edición). Pág. 310. UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

²⁸ "Results for 'The County Fair'". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/find?q=the+county+fair&s=all> [Último Acceso: 01/06/2013].

con una carrera en la que se utilizaban caballos auténticos que corrían sobre una cinta transportadora o *treadmill*²⁹. Este número espectacular era una práctica común en esos años, como ya habíamos explicado al abordar el capítulo dedicado a los musicales de Broadway.

Por otra parte, al margen del argumento narrativo y de sus posible influencias, *A Day at the Races* confirma la tendencia artística iniciada por los Marx en *A Night at the Opera*, en la que la música asume unas nuevas funciones expresivas propias del lenguaje cinematográfico Hollywoodiense, alejadas de las pautas según las cuales los Marx la habían utilizado en sus trabajos previos.

3.-La estética realista vs. la estética surrealista

"Debemos aceptar con pesar el hecho de que, gracias a los millones de la Metro, los hermanos Marx han sido finalmente atrapados en el mundo de Hollywood".

Graham Greene³⁰

Irving Thalberg estaba convencido de que los hermanos Marx sólo resultaban divertidos cuando ayudaban a los desahuciados a reconducir su situación³¹. Sin embargo, a pesar de que su fórmula cinematográfica aseguraba el éxito comercial de la película, la mayoría de los estudiosos del cine de los hermanos Marx coinciden en su pérdida progresiva de protagonismo. De igual forma, la relación amorosa a partir de la cual se construye la película resulta tan irrelevante como anodina, a pesar de que con ella se consiga el beneplácito del público femenino. El hecho de que Kaufman, y otros escritores habituales en el cine de los Marx, trabajasen en el guión, corrigiendo sus desatinos, no parecía ser demasiado relevante por cuanto al final Irving Thalberg siempre imponía sus propios criterios artísticos³². Por otra parte, el joven productor de la Metro se mostraba

²⁹ UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

³⁰ "We must regretfully accept the fact that, thanks to the Metro millions, the Marx Brothers are finally imprisoned in the Hollywood world". PARKINSON, David (ed.): "A Day at the Races". *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews and Film Stories*. Applause Books. Nueva York, 1995. Pág. 353.

³¹ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 20.

³² *Ídem.*. Pág. 37.

especialmente cuidadoso en seguir las estrictas directrices de la Joseph Breen Office, heredera del Código Hays³³.

Así, la fórmula Thalberg se inscribe de lleno en la consideración industrial propia del cine de Hollywood de esos años. En este sentido, *A Day at the Races* presenta, según Grochowski, una estética arraigada en el cine clásico³⁴ y, por lo tanto, alejada de los espectáculos *vaudeville* y de la comedia anarquista que los Marx habían protagonizado hasta su llegada a la Metro Goldwyn Mayer. De la misma forma, Martin A. Gardner señala que el 'nuevo' estilo de los hermanos Marx se caracterizaba por ser más divertido pero, a la vez, resultaba mucho menos crítico a nivel social³⁵.

En este sentido, el director francés Bertrand Tavernier resume a la perfección, de una forma muy crítica, estos cambios estilísticos, que ya habíamos anticipado y definido en *A Night at the Opera*.

Es sabido que Irving Thalberg había diagnosticado "brillantemente" las debilidades de sus [de los hermanos Marx] películas anteriores: demasiada comicidad nihilista y destructora, intermedios musicales y momentos de reposo, en número no suficiente. Así pues, había que dulcificar y humanizar a sus personajes para hacerlos más simpáticos. Todo ello expresaba uno de los principios clásicos del show business: edulcorar un talento original para hacerlo más comercial (...)³⁶.

En este sentido, el cambio estético y expresivo más importante que experimenta el cine que los Marx realizaron para la Metro se circunscribe principalmente a una representación cada vez más realista. En primer lugar, y al contrario de lo que sucedía en *A Night at the Opera*, en *A Day at Races* los villanos son auténticos villanos porque quieren arrebatar a la frágil, e indefensa, Judy Standish su sanatorio para construir en su lugar un casino. Por otra parte, y esto es lo más representativo, Groucho interpreta un personaje "real" con aspiraciones "reales". Es decir, en sus anteriores películas Groucho había interpretado a un fantasioso explorador, a un anárquico rector universitario, o a un dictador caprichoso, que ejercían sus "profesiones" de una forma completamente inverosímil e imprevisible. Sin embargo, en esta ocasión Hackenbush es un veterinario "auténtico" que se comporta como tal y que finge ser un doctor para

³³ *Ibidem*.

³⁴ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 66.

³⁵ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 39.

³⁶ TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Volumen II. Ediciones Akal. Madrid, 2006. Pág. 1.213.

atender a Mrs. Upjohn y, de esta forma, conseguir su dinero. Es decir, Groucho no sólo tiene un pasado (algo de lo que adolecía en sus películas anteriores), sino que, además, persigue un propósito explícito y determinado que le sitúa en el extremo opuesto del comportamiento nihilista y anárquico, propio de los personajes que había interpretado anteriormente.

Estos cambios expresivos no sólo afectan a Groucho, sino que también lo sufren sus otros hermanos. El personaje de Harpo también está completamente desnaturalizado, por cuanto ha sido castrado, por cuanto su comportamiento ha adquirido connotaciones *quasi* infantiles. Por otra parte, Chico asume unos diálogos, impensables desde la óptica de sus anteriores trabajos (en los que representaba a un personaje incapaz de contraer ninguna obligación y cuyo único interés era el dinero fácil): "No, Srta. Judy. No puede despedirme. (...) No hace falta que me pague, pero no me eche"³⁷.

Si bien es cierto que en sus anteriores películas siempre existía una vertiente realista, no lo es menos que esas escenas eran interpretadas por los otros actores a modo de contrapunto expresivo. En este sentido, este discurso paralelo resultaba imprescindible para inscribir su humor, un humor que nacía, precisamente, de la confrontación entre lo real y lo surrealista³⁸, una confrontación propia de un cine de atracciones que encontró en los Marx a sus últimos representantes.

La pérdida de los elementos surrealistas queda patente ya desde el comienzo de *A Day at the Races*. De hecho, algunos autores como Grochowski inciden sobre la peculiaridad de que *A Day at the Races* es el primer film de los Marx cuyo arranque presenta una escena completamente realista³⁹: Chico-Tony intenta encontrar, sin éxito, en la estación de ferrocarril a algún cliente potencial que quiera pasar unos días en el sanatorio de Judy. Qué lejos quedan ahora los tiempos en los que la película comenzaba con enrevesadas frases de Groucho del estilo: "Hola, me tengo que marchar" (*Animal Crackers*), o "Sea lo que sea, estoy en contra" (*Horse Feathers*). Además, la actuación de los Marx en determinadas escenas recuerda más a una estética inspirada en el cine cómico que en a sus

³⁷ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm: 02.25" a 02.30".

³⁸ WILCOX, Dean: "Surrealistic Heroes: The Marx Brothers and the European Avant-Garde". MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 46.

³⁹ GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 67.

propios espectáculos de *vaudeville*. Así, Matthew Coniam defiende que, por ejemplo, el sketch en el que Chico engaña a Groucho (¡por primera vez!) vendiéndole unas claves secretas para apostar por un caballo en el hipódromo es más propio de la comedia de Abbot y Costello que de la tradición marxiana⁴⁰.

Por otra parte, el escritor británico Graham Greene sintetiza estos cambios desde una perspectiva económica. Según Greene, los capitalistas habían acabado admitiendo a los Marx, como demuestra el hecho de que el dinero se derrochó en la película por todas partes, tanto en las secuencias de ballet, como en las canciones sentimentales o en las fuentes de ámbar⁴¹. Así, Greene siente una verdadera nostalgia de los viejos, baratos y desvencijados decorados de *Duck Soup* y *Horse Feathers*⁴². Sin embargo, al igual que los demás autores que hemos consultado, Greene no menciona en ningún momento si también siente esa nostalgia por las viejas músicas, presentes en esas películas, frente a las suntuosas orquestaciones de la Metro Goldwyn Mayer. Aunque parezca increíble, no hay ninguna referencia bibliográfica que mencione siquiera los cambios expresivos que tuvo que asumir la música para adaptarse a ese nuevo estilo, para recorrer ese trayecto desde la estética surrealista hasta la ilusoria y vacua realidad de la Metro Goldwyn Mayer. Veamos cómo fueron esos cambios.

4.- La música en el nuevo estilo marxiano

Bertrand Tavernier considera que en *A Day at the Races* hay que "soportar interminables escenas sentimentales" en las cuales "el soso Allan Jones susurra almibaradas romanzas", así como "interminables" números musicales de producción (*production numbers*). Aunque Tavernier no explica cómo son esos números musicales, sí que parece obvio que la puesta en escena que la Metro Goldwyn Mayer realizaba de la música resultaba demasiado edulcorada y aburrida para una mirada crítica y atenta como la del director francés. Dicho de otro modo, la castración de la energía anárquica de los Marx, llevada a cabo por Thalberg y la Metro Goldwyn Mayer, afectó de manera sustancial al conjunto de los elementos estilísticos de sus películas, incluidos los sonoros. Así, frente a las músicas desinhibidas e insinuantes que habíamos encontrado en sus primeras

⁴⁰ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

⁴¹ PARKINSON, David (ed.): "A Day at the Races". *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews and Film Stories*. Applause Books. Nueva York, 1995. Pág. 211.

⁴² *Ídem*.

películas, la fórmula Thalberg imponía unos soporíferos números musicales en los cuales el suntuoso interés visual superaba incluso a los propios contenidos musicales.

En este sentido, la música que escuchamos al comienzo de la película, durante los créditos iniciales, constata la imposición de la estética Metro Goldwyn Mayer también a los contenidos musicales. Así, la música comienza con una versión *swing* descafeinada de un espiritual negro que los Marx ya habían citado en *Duck Soup* y que reaparecerá en uno de los números musicales de la película: *All God's Chillun Got Wings*. Así, la orquestación de esta obertura, que incluye un arpa y una sección de cuerda, evita o suaviza los contenidos musicales más afroamericanos, de forma análoga a cómo una estética visual preciosista reemplaza la precipitada puesta en escena propia del cine que los Marx filmaron para la Paramount. De igual manera, el siguiente contenido musical (procedente de la canción *A Message from the Man in the Moon*) se presenta de una forma lírica, confiado a los instrumentos de cuerda procedentes de la tradición europea, quienes asumen también el protagonismo en un elegante vals con el que concluye la obertura, construido a partir de la melodía de *Blue Venetian Waters*.

Además, esta música estilizada encuentra un paralelismo en el diseño visual de los títulos de crédito, presentados de una forma elegante, propia de la comedia romántica de la Metro Goldwyn Mayer pero diametralmente opuesta al sentido anárquico y provocador característico de las anteriores películas Marx [Figura 1].



[Figura 1]. El nuevo estilo visual en los créditos de *A Day of the Races*⁴³.

En este sentido, la obertura musical de *A Day at the Races* demuestra que la película sólo pretende ser una insustancial comedia romántica, un elegante

⁴³ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 00.11".

entretenimiento alejado de cualquier reivindicación o sátira social, así como del carácter anárquico y destructivo que había caracterizado el primer cine de los Marx. A pesar de todo, tal y como habíamos explicado en el capítulo correspondiente a los musicales de Broadway, esta tendencia no es exclusiva de los Marx, sino que se inscribe en el final de la sátira, propio de los últimos años de la década de 1930.

Pero la circunstancia más sorprendente, en relación a los contenidos musicales, es una peculiaridad que incluso podría pasar completamente desapercibida. Es la primera vez en el cine de los Marx en el que la protagonista femenina, la joven enamorada, no canta en toda la película ni tiene en el guión ningún número musical asignado. De hecho, Maureen O'Sullivan era una actriz cinematográfica sin ninguna experiencia en la comedia musical. Este hecho no es casual, sino que constata este importante cambio de dirección estilística. Hasta ahora, la joven pareja protagonista se declaraba su mutuo amor interpretando a dúo una canción romántica, una balada según Forte, cuya estructura musical permitía, precisamente, una alternancia vocal en el estribillo para finalizar cantando conjuntamente. Sin embargo, si uno de los dos protagonistas no canta la estructura de balada pierde incluso su razón de ser, tal y como explicaremos más adelante. Además, si las baladas permitían a los personajes que las interpretaban mostrar abiertamente unas emociones que en ningún caso trascendían a partir de sus diálogos hablados, el hecho de que Maureen O'Sullivan no cante supone una castración de su expresión más íntima.

Así, la elección de Maureen O'Sullivan propició unos importantes cambios estilísticos y expresivos a nivel musical. La actriz de origen irlandés no sabía cantar pero, en cambio, representaba a la perfección el papel de una joven vulnerable y frágil. Y era, precisamente, esta cualidad la que buscaba Thalberg para conseguir la empatía del público con ella. Además, Maureen es la causa por la que los Marx persiguen un objetivo concreto, a pesar de con ello perderán su impetuosidad y su energía destructiva.

En este sentido, Graham Greene cuestiona el papel de O'Sullivan, a quien define como una persona "real", como "el arquetipo de la hermana de un amigo", que no sólo demora la fantasía marxiana, sino que además, "la hace trizas"⁴⁴. Así, según el escritor británico, los Marx, "los juguistas de la alta imbecilidad", no deberían mezclarse con la gente "real", ni actuar en lujosos decorados, ni tampoco ante una cámara con pretensiones artísticas⁴⁵. Y es, precisamente, todo

⁴⁴ PARKINSON, David (ed.): "A Day at the Races". *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews and Film Stories*. Applause Books. Nueva York, 1995. Pág. 211.

⁴⁵ *Ídem*.

esto lo que hacen cuando trabajan para la Metro Goldwyn Mayer, según la fórmula Thalberg, incluyendo el fastuoso número musical en las fuentes del hotel.

Por otra parte, y al contrario de lo que sucedía en *A Night at the Opera*, la música tiende a desaparecer de la narración fílmica. Si en aquella película Jones interpretaba el papel de un tenor que aspira a triunfar en Norteamérica, en *A Day at the Races* este mismo actor renuncia voluntariamente a sus estudios musicales para poder comprar un caballo de carreras con el que poder solventar los apuros económicos de su amada. Si al final de *A Night at the Opera* Riccardo y Rosa conseguían triunfar musical y afectivamente, en esta ocasión la música se mantiene en un discreto segundo plano, y sólo se materializa en aquellos momentos reservados a los números musicales. De hecho, el propio Jones afirmaba que el contenido musical de la película que nos ocupa era inferior al de *A Night at the Opera*⁴⁶. Y este es otro de los principales cambios que sufre la música a nivel estilístico en la estética de la Metro Goldwyn Mayer: los números musicales aparecen cada vez más desconectados de la acción, marginados en determinados momentos puntuales del film. Para esta productora cinematográfica la música necesitaba ser presentada y comprendida dentro de una estética de lo real. Así, la aparición de los números musicales debía de estar justificada a nivel narrativo, a pesar de que los músicos que vemos en esas secuencias sólo sean actores que ni siquiera saben coger de una forma adecuada los instrumentos que les han asignado. En este sentido, las *specilities* de Chico y Harpo ya no podrán desarrollarse en un limbo narrativo, sino que deberán inscribirse en una determinada situación que las motive y justifique.

En cierta forma, la nueva concepción estética y expresiva de los contenidos musicales presentes en *A Day at the Races* contradice la práctica habitual de los Marx, pero confirma la tendencia hacia el realismo sonoro, propia del cine norteamericano de mediados de los años 30. Así, La Metro inscribió a la música del cine de los hermanos Marx en un mundo real que no les pertenecía. No sólo castró su energía destructiva, sino que también esterilizó su fascinante irrealidad musical.

⁴⁶ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 88.

5.- Las músicas de *A Day at the Races*

Lo primero que llama la atención, en lo referente a los contenidos musicales de la película, es el nutrido grupo de profesionales que se encargaron de componer, arreglar y orquestar los diversos números presentados en el film. El sistema de producción hollywoodiense se organizaba en esas fechas en departamentos especializados encargados de una labor específica. Así, el departamento musical, dirigido por Franz Waxman, estaba conformado por no menos de diez profesionales. Bronislau Kaper y Walter Jurmann escribieron la música original y algunas canciones, mientras que las orquestaciones fueron realizadas por George Bassman, Paul Marquardt y Wayne Allen. Los arreglos musicales corrieron a cargo de Roger Eders y, finalmente, Leo Arnaud revisó los arreglos corales e instrumentales y Dave Gould se hizo cargo de la puesta en escena de los números coreográficos, trabajo por el cual sería nominado a un Óscar. Por otra parte, tal y como explicaremos más adelante, algunas fuentes señalan que Phil Moore se encargó de realizar los arreglos de las músicas de procedencia afroamericana, aunque este hecho resulta difícil de contrastar por cuanto no aparece acreditado en la película.

A diferencia de *A Night at the Opera*, el argumento de *A Day at the Races* no discurre sobre unos escenarios operísticos que justifiquen por sí mismos la presencia más o menos constante de los contenidos musicales. En este sentido, si en los anteriores trabajos de los Marx la música se distribuía a lo largo de toda la película, alternándose con los *sketches* cómicos y las escenas narrativas, en *A Day at the Races*, por el contrario, los números musicales están agrupados en dos grandes escenas en las que aparecen concentradas las canciones, los números coreográficos y las intervenciones solistas de Harpo y Chico. Además, resulta evidente el esfuerzo que realizaron los guionistas para justificar narrativamente la presencia de estos números musicales. Así, la música ya no puede aparecer en cualquier momento, sino que tiene que desarrollarse en un contexto y en un escenario verosímil, justificado a nivel diegético.

Por otra parte, Matthew Coniam defiende que los números musicales de *A Day at the Races* funcionan como secuencias independientes al desarrollo narrativo del film. Sin embargo, desde nuestro punto de vista creemos que tal categorización resulta cuanto menos inexacta. Así, a lo largo de nuestro análisis pretendemos demostrar las conexiones argumentales existentes entre algunas de las músicas presentadas y la situación narrativa en la que se inscriben.

6.- Canciones

A Message from the Man in the Moon

El guión definitivo de *A Day at the Races* comenzaba con una curiosa escena musical que finalmente fue suprimida en la película. En plena madrugada, Allan Jones se subía a un roble, situado frente de la ventana del dormitorio de Judy, para interpretar a viva voz, acompañado por un fonógrafo portátil, un par de canciones con las que le declaraba su amor, pidiéndole que se casara con él. Sin embargo, Judy rechazaba esta propuesta aduciendo que no quería comprometerse con un desempleado, egoísta y holgazán que se había gastado todo su dinero en un caballo de carreras en lugar de contratar a un buen profesor de canto⁴⁷.

De esta forma, la película introducía en esta primera escena la suficiente información como para que los espectadores comprendiesen el argumento narrativo amoroso. Además, la acción se focalizaba en la joven pareja, anteponiendo la historia romántica, y los contenidos musicales, a los problemas económicos de Judy Standish, que serían presentados en las siguientes secuencias.

Desde su improvisado escenario nocturno, Gil-Jones interpretaba, siempre según el guión de la película, dos canciones, tituladas *Lady Fair* y *A Message from the Man in the Moon*. Lamentablemente, no parece existir ninguna información sobre la primera de ellas. Lo más cercano que hemos podido encontrar es una pieza titulada *A Lady Fair*, perteneciente a la opereta de Gilbert & Sullivan *Princess Ida*. *A Lady Fair* cuenta como un mono, de quien se ha enamorado una joven de alto linaje, se afeita y se baña para ser digno de su amor, pero también para ascender a nivel social. En este sentido, esta obra guardaría un cierto paralelismo con la escena en la cual el desempleado y holgazán Gil-Jones declara su amor por Judy, la propietaria del sanatorio Standish. Además, siguiendo con la tradición marxiana, Jones estaría contraviniendo el principio victoriano que impedía a los hombres cortejar a una dama perteneciente a una clase social más elevada que la suya.

En cualquier caso, *Princess Ida* había sido presentada en Norteamérica el 11 de febrero de 1884⁴⁸ y en los años 30 seguía gozando de cierta popularidad, siendo

⁴⁷ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Págs. 3 - 6.

⁴⁸ "Princess Ida". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=407415> [Último acceso: 01/06/2013].

reestrenada en Nueva York en 1934 y en 1936⁴⁹. Además, en 1932 la empresa fonográfica Victor había publicado una grabación de la obra, dirigida por Malcolm Sargent⁵⁰. Tal vez era uno de estos discos de 78 rpm. el que hacía sonar Allan Jones desde el fonógrafo portátil con el que acompañaba su interpretación.

A pesar de todo, no hemos conseguido constatar que verdaderamente sea esta la primera obra referida en el guión. Ya habíamos comentado que Groucho profesaba una gran admiración hacia la obra del tándem británico y que incluso llegó a interpretar a Koko en una versión televisiva de *The Mikado*. Sin embargo, esta admiración no justificaría por sí misma la presencia de *A Lady Fair* en *A Day at the Races* y, lo que es más importante, los versos citados en el guión durante la interpretación de Gil-Jones no coinciden con la letra de la canción de Gilbert & Sullivan⁵¹.

En segundo lugar, Jones interpretaba *A Message from the Man in the Moon*, una canción escrita por Bronislaw Kaper y Walter Jurmann, con letra de Gus Kahn⁵². Esta obra presenta las características habituales presentes en las canciones románticas con las que los jóvenes amantes se declaraban mutuamente su amor en las anteriores películas de los Marx. De hecho, *A Message from the Man in the Moon* presenta una de las variantes de la estructura de balada norteamericana definida por Allen Forte: introducción instrumental, dos compases de *wamp*, una estrofa (A) y un estribillo (BCBB') [Figura 2]⁵³.

Sin embargo, en esta ocasión existían ciertas dudas sobre la conveniencia de utilizar un número musical para concretar la relación amorosa entre la joven pareja. Según Joe Adamson, uno de los borradores iniciales del guión indicaba que Judy Standish y su pareja interpretarían una escena de amor "con la

⁴⁹ "Princess Ida". Castle Adamant . Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=12140> [Último acceso: 01/06/2013].

⁵⁰ SARGENT, Malcolm (dir.): "Gilbert & Sullivan: PRINCESS IDA (1932)". 78 RPMs & Cylinder Recordings. Internet Archive. URL: <http://archive.org/details/GilbertSullivanPrincessIda> [Último acceso: 01/06/2013].

⁵¹ Se puede ver el texto en: WIT, Sly: "Opera 101 – Princess Ida". *Random musings on all things cultural*. URL: <http://slywit.wordpress.com/tag/gilbert-and-sullivan/> [Último acceso: 01/06/2013]. Igualmente, se escuchar este aria en: "2003 Princess Ida - A Lady Fair" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-zGICB9xrUQ> [Último acceso: 01/06/2013].

⁵² PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Pág. 4.

⁵³ "A Message From The Man In The Moon" *A Day at the Races. The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=moon&id=11&source=M [Último acceso: 01/06/2013].

posibilidad [de incluir] un dueto romántico⁵⁴. Es decir, mientras que en el primer cine de los Marx las canciones románticas resultaban imprescindibles para conocer los verdaderos sentimientos de sus intérpretes, en *A Day at the Races* la expresión amorosa se vehicula a través de los diálogos y la música se convierte en algo opcional e innecesario. Creemos que este aspecto resulta sumamente revelador en lo referente a los cambios estéticos y expresivos que experimentó la música en el cine de los Marx a partir de *A Night at the Opera*.

Slow. Fox-trot tempo

I've got A Mes-sage From the Man in The Moon for you, just you,
 He said to tell you ther's a bench in the park for two, just two. I know you should be
 sleep-ing and I'm keep-ing you a - wake But I'm just de-liv-er-ing a mes-sage he told me to take;

[Figura 2]. *A Message from the Man in the Moon*. Comienzo del estribillo⁵⁵.

Es muy probable que las limitaciones vocales de Maureen O'Sullivan, una actriz perfecta para la fórmula Thalberg pero incapaz de cantar, motivasen finalmente la supresión de este número musical. Si las canciones románticas siempre se habían interpretado a dúo (de hecho su estructura musical está pensada con este propósito), ahora resultaba imposible presentarlas de esta forma, debido a que sólo se disponía de una voz cantante. Sin embargo, creemos que las razones por las cuales se acabó suprimiendo *A Message from the Man in the Moon* fueron otras, bien diferentes. Una lectura atenta del guión demuestra cómo la escena está pensada para que Judy no tenga que cantar. Es Gil quien, subido a un árbol, interpreta esta obra, a modo de serenata amorosa, mientras su amada duerme plácidamente. Cuando, instantes después, Judy se despierta contrariada y enfadada, resulta evidente que no está de humor para acompañar la interpretación de su admirador. En este sentido, la puesta en escena se estaría adaptando para permitir la inclusión del contenido musical, a pesar de las limitaciones interpretativas de la protagonista. De ser cierta esta apreciación, se demostraría que las necesidades expresivas musicales estarían por encima incluso de la puesta en escena y del desarrollo narrativo de las secuencias amorosas.

⁵⁴ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 307.

⁵⁵ *Ídem*.

Sin embargo, existe otra explicación, no excluyente con la anterior, que también justifica la ambientación nocturna de esta escena. Al igual que sucedía en las canciones ilustradas, Jones está representando, con su actitud, el contenido visual presente en la letra de la canción. Así, cuando en plena madrugada Jones canta, subido a un roble, frente a la ventana de Judy, no hace sino "ilustrar" visualmente el primer verso de la obra: "El hombre de la luna miró a través de mi ventana" ("The man in the moon looked into my window"). De la misma forma, el cantante reconoce lo inoportuno de su acción, pues sabe que su amada duerme y no debería molestarla: "Sé que estarás durmiendo y que no debería acercarme" (I know you should be sleeping and I'm keeping you awake)⁵⁶. En este sentido, es la música la que sustentaba toda la secuencia. No sólo nos permitía conocer los verdaderos sentimientos de Gil hacia Judy, sino que, además, condicionaba la puesta en escena, motivando una ambientación nocturna que, de otra forma, resultaría extraña, o incluso un tanto inverosímil.

De esta forma, podemos constatar que el comienzo del último guión de la película guardaba una estrecha similitud con los planteamientos musicales que habíamos encontrado en las películas previas de los hermanos Marx, así como en el acompañamiento musical del cine mudo proyectado en los *nickelodeons*. No en vano, algunos de los guionistas ya habían trabajado con ellos previamente. Sin embargo, la supresión de esta escena en el film nos muestra un panorama muy diferente. En lugar de la declaración amorosa y musical de Jones, *A Day at the Races* comienza con una insustancial escena en la estación de ferrocarril en la cual Judy y Chico se muestran desesperados porque no encuentran a ningún paciente dispuesto a ser tratado en la clínica. Es decir, se ponen de relieve los problemas económicos de la joven emprendedora, mientras que su relación amorosa con Gil pasa a un segundo plano. Así, la incertidumbre laboral de Judy se utiliza como pretexto para conseguir la empatía de los espectadores con ella, según la llamada "fórmula Thalberg". En este contexto, una canción romántica desvirtuaría por completo el desánimo de la joven y enfatizaría un romance que sólo pretende ser secundario. El resultado es que no encontramos ningún número musical hasta cuarenta minutos después de haber comenzado la película.

A pesar de todo, la música de *A Message from The Man in the Moon* fue reutilizada en la obertura de la película, como ya hemos señalado, y también en diversos momentos del film, tal y como explicaremos más adelante. Este hecho, demuestra que debió de existir una cierta indecisión sobre la idoneidad o no de suprimir la secuencia inicial original. Hasta ahora, todas las oberturas de las

⁵⁶ "A Message From The Man In The Moon" *A Day at the Races. The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=moon&id=11&source=M [Último acceso: 01/06/2013].

películas de los Marx se construían utilizando melodías, pertenecientes a los números musicales más característicos, que después encontrábamos a lo largo del film. En este sentido, resulta contradictorio que escuchemos las notas de *A Message from The Man in the Moon* durante la obertura y que después esta canción no aparezca como tal en toda la película. De hecho, una de las fuentes consultadas asegura que esta escena inicial, en la que Allan Jones le declara su amor a Judy Standish cantando desde un roble, llegó a ser filmada aunque posteriormente acabó descartándose⁵⁷. Sólo así se explicaría que, a pesar de que en ningún momento escuchamos de una forma reconocible *A Message from the Man in the Moon* en la película, ese mismo año (1937) se publicara la partitura de la obra, con fotografías de los protagonistas del film en su portada [Figura 3]. Es decir, la partitura se publicó porque no estaba previsto suprimir esa secuencia inicial. De otra forma, no existiría ningún motivo aparente para que los espectadores adquiriesen esa obra impresa.



[Figura 3]. Portada de la partitura de *A Message From the Man in the Moon*⁵⁸.

A Message from the Man in the Moon se revela, así, como la típica balada romántica cuyo propósito no sólo es mostrar el amor que se profesa la pareja protagonista, sino también, y sobre todo, conseguir un notable éxito económico con la venta de su partitura. Sin embargo, la supresión de la secuencia en la que se inscribía esta música parece demostrar que la Metro Goldwyn Mayer parecía estar más interesada en el aspecto comercial de la música que en su sentido expresivo dentro de la película según la tradición estilística marxiana.

⁵⁷ "Un día en las carreras. Trivia" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/trivia?ref_=tt_trv_trv [Último acceso: 01/06/2013].

⁵⁸ "A Message From The Man In The Moon" *A Day at the Races. The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=moon&id=11&source=M [Último acceso: 01/06/2013].

Dr. Hackenbush

A Message from the Man in the Moon no fue la única obra musical eliminada del metraje final de *A Day at the Races*. Todas las fuentes consultadas coinciden en que también se suprimió una canción, escrita de nuevo por Kalmar y Ruby, que iba a ser interpretada en las escenas iniciales de la película. Kalmar y Ruby pretendían ofrecer a Groucho una obra en el mismo estilo cómico y mordaz de *Captain Spaulding (Animal Crackers)* o *Whatever It Is, I'm Against It (Horse Feathers)*⁵⁹. De hecho, algunos versos de la letra están inspirados de forma evidente en esas canciones. Así, cuando el coro da la bienvenida al famoso doctor ("You're welcome, Doctor Hackenbush"), Groucho responde amenazando con irse (If that's the case, I'll go!) de la misma forma que el Capitán Spaulding entraba en escena diciendo "Hello! I must be going". Sin embargo, a pesar de estos paralelismos, *Dr. Hackenbush* no es una obra tan brillante como sus predecesoras, tal y como podemos apreciar en una interpretación que Groucho filmó para la televisión en el año 1965⁶⁰.

La importancia de este número musical quedaba ya de manifiesto desde el primer borrador del guión de la película en el cual se indicaba, expresamente, que Groucho demostraba sus grandes conocimientos médicos cantando *Dr. Syrus P. Turntable* (el primer nombre asignado al Dr. Hackenbush)⁶¹. La inevitable comparación con las indicaciones establecidas en el guión para *A Message from the Man in the Moon* nos revela una diferente consideración para estos dos números musicales. Así, mientras que la primera canción se ofrecía como un complemento 'opcional' a los diálogos, la canción de Groucho, por el contrario, resulta imprescindible porque es la forma natural de presentar a sus irónicos personajes. Así, el público comprendería, gracias al contenido musical, que el Dr. Hackenbush no es sino una evolución más del Capitán Spaulding o del profesor Wagstaff. Es decir, la música se presenta como un símbolo identitario, con un significado que no puede ser transferido a los diálogos, como sí ocurre con *A Message from the Man in the Moon*.

⁵⁹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 317.

⁶⁰ Se puede escuchar en: "Dr. Hackenbush Restored" You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=fn1JUCFobBM [Último acceso: 01/06/2013].

⁶¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 303.

A pesar de todo, Kalmar y Ruby no escribieron *Dr. Hackenbush* hasta que los Marx estaban realizando la gira teatral con los números de la película⁶². En cierta forma, resulta contradictorio que, si esta canción se contemplaba desde los primeros borradores de la película, su composición se demorase hasta el último momento. A pesar de que no hemos podido encontrar ninguna explicación al respecto, es probable que Kalmar y Ruby, que no figuraban en el departamento musical de la película, fuesen contratados después de que Kaper, Jurmann y Kahn no hubiesen conseguido imitar el estilo musical de estos viejos colaboradores de los Marx.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo de Kalmar y Ruby, *Dr. Hackenbush* no fue incluida finalmente en *A Day at the Races*. Al parecer, esta ausencia fue debida a dos motivos principales. En primer lugar, Stefan Kanfer defiende que fue el propio Groucho quien solicitó expresamente que esta canción no se incorporase al film⁶³. En segundo lugar, Matthew Coniam afirma que *Dr. Hackenbush* fue suprimida porque no se encontró ninguna escena adecuada en la que introducirla⁶⁴. Por otra parte, Glenn Mitchell asegura que Arthur Marx, el hijo de Groucho, estaba convencido de que su padre no quiso filmar esta canción para la película porque no quería convertirla en un número de producción, según las exigencias de Sam Wood⁶⁵. En este sentido, la actitud de Groucho estaría relacionada con el sentido identitario que acabamos de mencionar. Si *Dr. Hackenbush* pretendía ser una canción que revelase el carácter satírico e irreverente de Groucho, no tendría ningún sentido filmarla de una forma virtuosística y suntuosa, tal y como acostumbraba a hacer la Metro Goldwyn Mayer. Es decir, en este caso los planteamientos musicales habituales en el primer cine de los Marx resultan contradictorios e incompatibles con la estilizada puesta en escena de la Metro. Y, evidentemente, la productora no estaba dispuesta a cambiar su sello identitario, de la misma forma en la que Groucho no quería renunciar a su estilo personal. Así, sólo era posible una solución: eliminar *Dr. Hackenbush* de *A Day at the Races*.

Sea como fuere, unos años después Groucho se arrepintió de que esta canción no figurase en la película porque, según él mismo reconocía, le recordaba a los

⁶² UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

⁶³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Págs. 338-339.

⁶⁴ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

⁶⁵ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 87

buenos tiempos de la Paramount⁶⁶. Afortunadamente, para compensar en parte esta pérdida, Groucho la grabó en varias ocasiones (en 1951 y en 1965), después de haberla interpretado en la Hollywood Victory Caravan durante la Segunda Guerra Mundial.

7.- *The Water Carnival*

Tras la supresión de *A Message from the Man in the Moon* y *Dr. Hackenbush*, el primer número musical que encontramos en *A Day at the Races* no aparece hasta los cuarenta minutos de metraje, cuando se celebra una velada musical en el hotel de Sparkling Springs, cercano al sanatorio de Judy. Según Coniam, Thalberg tomó la decisión de concentrar la mayoría de los números musicales en una única gran escena, situada en la parte central de la película⁶⁷. En este sentido, *The Water Carnival* es un film musical casi independiente, insertado en *A Day at the Races*. De hecho, el comienzo del número está presentado desde un elegante programa de mano, mostrado en un primer plano, acompañado por una fanfarria orquestal que le otorga el carácter de unos verdaderos títulos de crédito [Figura 4]. Lo que no se corresponde con el guión original, el cual refiere una extensa escena en el hotel antes del comienzo de la velada musical⁶⁸.

The Water Carnival contiene tres actuaciones musicales: una canción romántica interpretada por Gil Stewart (el novio de Judy Standish), una virtuosística coreografía protagonizada por Vivien Fay, y las *specialities* de Chico y Harpo como números "fuera del programa". De esta forma, la Metro Goldwyn Mayer pretendía justificar diegéticamente la presencia de la música en la película. Es decir, los protagonistas sólo pueden cantar, o participar en un número musical, en aquellos momentos del film en los cuales se presenten los escenarios y las condiciones apropiadas. Además, Gil participa en la velada porque necesita ganar algo de dinero, mientras que Chico y Harpo tocan sus instrumentos para intentar escapar del sheriff. Así, para la Metro Goldwyn Mayer, la música presentaba un contenido 'irreal' que era necesario neutralizar para poder incorporarla, así, a su representación cinematográfica 'realista'. En este aspecto,

⁶⁶ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Págs. 338-339.

⁶⁷ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

⁶⁸ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Págs. 51-55.

los planteamientos estéticos de esta productora son completamente opuestos a los utilizados por los Marx en sus trabajos previos, en los cuales los elementos musicales podían aparecer en cualquier momento, incluso camuflados entre los diálogos.



[Figura 4]. Fotogramas correspondientes al programa de mano de *The Water Carnival*⁶⁹.

Blue Venetian Waters

Tras unos planos generales de situación, en los que podemos ver a los invitados sentados en unas mesas alrededor de una gigantesca fuente, comienza el primer número de la velada musical, descrito por Joe Adamson como "superespectacular y colosal"⁷⁰. Gil-Jones interpreta, desde una góndola veneciana, situada en el centro de la fuente, *Blue Venetian Waters*, una canción escrita también por Kaper, Jurmann y Kahn siguiendo el esquema formal de la balada norteamericana: una estrofa (AA'B) y un estribillo (CDCC") [Figura 5]⁷¹.

Jones está acompañado por seis jóvenes que tocan unas mandolinas de ocho cuerdas sin perder en ningún momento la sonrisa. Sin embargo, resulta obvio que la música que escuchamos no procede de esa embarcación, sino de una nutrida orquesta sinfónica. De igual forma, es evidente que el número está

⁶⁹ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 39.18" y 39.23", respectivamente.

⁷⁰ "[A] ten-ton superspectacular gargantuan". ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 319.

⁷¹ "Blue Venetian Waters from A Day at the Races". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=venetian&id=11&source=M [Último acceso: 01/06/2013].

filmado utilizando la técnica del *playback*, pues, de otra forma, el ruido de los aspersores de la fuente hubiese imposibilitado cualquier intento de grabación sonora de la música.

Slowly **C** Antecedente Consecuente

On Blue Ve-ne-tian Wa-ters to-geth-er we'll dream, On Blue Ve-ne-tian Wa-ters how love-ly 'twill

D Antecedente Consecuente

seem, Star-light tum-bling down, you shall wear, As a sil-ver crown for your hair

[Figura 5]. *Blue Venetian Waters*. Comienzo del estribillo⁷².

Paradójicamente, la representación realista narrativa a la que aspiraba la Metro Goldwyn Mayer no existe a nivel sonoro. Mientras que la suntuosa planificación visual se ha realizado con un máximo cuidado de todos los detalles, no parece existir ninguna preocupación sobre el hecho de que las jóvenes que acompañan a Gil en la góndola no sepan tocar la mandolina, o que esos instrumentos que vemos ni siquiera estén presentes en la partitura orquestal que escuchamos [Figura 6].



[Figura 6]. Dos fotogramas correspondientes a la suntuosa puesta en escena de *Blue Venetian Waters*⁷³.

⁷² "Blue Venetian Waters from *A Day at the Races*". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=venetian&id=11&source=M [Último acceso: 01/06/2013].

⁷³ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 39.45" y 40.34", respectivamente.

De alguna forma, esta peculiaridad revela el gran cambio estilístico del que estamos hablando en este capítulo. No sólo se está imponiendo la estética 'realista' hollywoodiense sobre el *vaudeville* 'surrealista', sino que, además, la estética visual se ha impuesto sobre los propios contenidos sonoros hasta el punto de que se ha perdido la capacidad de escuchar y de valorar auditivamente lo que se está escuchando. En este contexto, la música se convierte en un mero objeto decorativo, en un elemento secundario cuyo único propósito es realzar la belleza estética de las imágenes. De esta forma, la música deja de ser 'significativa', tal y como lo había sido en el primer cine de los Marx hasta *Duck Soup*. Es decir, si como hemos visto hasta ahora resultaba imprescindible conocer el sustrato musical del *vaudeville* para comprender el por qué se utilizaban o se citaban ciertas canciones, este hecho es completamente irrelevante en la mayor parte de *A Day at the Races*. Por otra parte, creemos que este sustancial cambio no es de modo alguno causal, sino que se inscribe en la situación sociocultural propia de finales de los años 30. Por una parte, el *vaudeville* prácticamente se había extinguido, llevándose consigo la pervivencia de un lenguaje expresivo basado en las referencias a su sustrato cultural. Por otro lado, el natural relevo generacional implicaba que una porción cada vez mayor de los espectadores nunca habían asistido a un espectáculo de variedades, sino que su bagaje cultural era principalmente cinematográfico. Así, aunque los Marx hubiesen conseguido imponer su lenguaje expresivo, muy pocos espectadores seguirían comprendiendo ese lenguaje.

A pesar de todo, la puesta en escena de *Blue Venetian Waters* presenta algunos paralelismos evidentes con el texto de la canción. En primer lugar, Gil Stewart interpreta esta obra desde una góndola, situada en una gran fuente, para respetar la ambientación veneciana sugerida en el título de la canción pero también en uno de sus versos: "Tú y yo dejándonos llevar sobre una laguna azul de las melancólicas aguas venecianas" ("You and I will drift upon a blue lagoon On Blue Venetian Waters").

Por otra parte, *Blue Venetian Waters* incluye una nueva referencia a la luna, como ya habíamos encontrado en *A Message from the Man in the Moon*. En esta ocasión, se presenta como una luna distante, debajo de la cual se plasman los sueños de sus protagonistas ("And in fancy 'neath a distant moon"). En este sentido, ambas canciones estarían conectadas a nivel expresivo, personalizadas en la relación amorosa entre Gil y Judy. Sin embargo, la supresión de la primera canción impidió la concreción de este significado expresivo que hubiese realizado el simbolismo expresivo del astro seleno.

En cualquier caso, y al contrario de la opinión de Coniam, *Blue Venetian Waters* adquiere una cierta connotación narrativa cuando comprendemos que su letra

alude, de una forma bastante directa, a la relación amorosa existente entre Gil y Judy. Tras la supresión de *A Message from the Man in the Moon*, la discusión entre la joven pareja se había trasladado a una escena posterior dialogada. Desde ese momento, Judy quiere distanciarse de Gil, mientras que éste intenta recuperarla, sin grandes alardes. Sin embargo, el joven cantante aprovecha su interpretación musical en la velada para pedirle a Judy, de una forma un tanto indirecta, que vuelva con él. Si analizamos *Blue Venetian Waters* desde esta perspectiva, los paralelismos existentes entre su letra y la situación narrativa descrita resultan muy evidentes. En primer lugar, Gil le pide cantando a Judy que olvide su rencor ("To every sigh we will forget"). Por otra parte, él se muestra convencido de que Judy le sigue queriendo porque es capaz de verlo en sus ojos, aunque sus labios no digan nada ("Your eyes will tell me secrets your lips dare not say"). Es decir, a pesar de que la Metro ha impuesto su sentido estilístico para la presentación de las canciones, todavía podemos encontrar algunos de los rasgos que habían caracterizado a la música en el primer cine de los Marx. Así, Gil, incapaz de mostrar sus emociones mediante sus palabras, sólo consigue expresar lo que siente a través de la música. En este sentido, *Blue Venetian Waters* se muestra como una canción romántica que reemplaza, o que hubiese complementado, a *The Message from the Man in the Moon*.

En cualquier caso, y a pesar de los paralelismos expresivos existentes entre la canción y la narración amorosa, la presentación visual responde a los criterios estilísticos de la Metro Goldwyn Mayer, y no sólo por el carácter suntuoso y edulcorado de las imágenes. Mientras que Gil-Jones interpreta *Blue Venetian Waters* asistimos a un hecho insólito en el cine de los Marx. El número musical se interrumpe, a nivel visual, mediante el inserto de unos primeros planos de Judy con los que se pretende mostrar la fingida indiferencia de la joven ante las peticiones musicales de su admirador [Figura 7a]. Es más, por si acaso nos quedaba alguna duda de la atracción que Judy todavía siente hacia Gil, Groucho realiza un certero comentario irónico, en relación a las acompañantes del cantante, que despierta algunos celos en ella: "como no pudo conseguirla se ha buscado a seis chicas" [Figura 7b].

Con estas imágenes se pretende que los espectadores estén convenientemente informados en todo momento de lo que está sucediendo en la pantalla, según las directrices del lenguaje clásico cinematográfico. Así, resulta poco menos que imposible no darse cuenta de que Judy se siente aludida por la canción que interpreta Gil, y que, a pesar de su distanciamiento de él, todavía le quiere. Sin embargo, lo inaudito reside en el hecho de que ese significado se transmite de una forma visual, interrumpiendo el número musical. Es decir, mientras que los espectadores habituados al *vaudeville*, o a las canciones ilustradas, hubiesen

comprendido probablemente este significado con sólo 'escuchar' la canción, los espectadores cinematográficos, en cambio, necesitan 'ver' la reacción de Judy para comprender lo que sucede. Es una prueba más de cómo los significados expresivos musicales provenientes del *vaudeville* se fueron trasladando al ámbito cinematográfico de lo visual.



[Figura 7a]. Judy intenta aparentar indiferencia, sin conseguirlo.



[Figura 7b]. Groucho, intentando poner celosa a Judy Standish⁷⁴.

Otro aspecto importante de la puesta en escena de *Blue Venetian Waters* reside en la habilidad con la que los guionistas superaron, una vez más, las limitaciones musicales de Maureen O'Sullivan. Al igual que sucedía con *A Message From the Man in the Moon*, esta nueva canción romántica se presenta de una forma en la que Judy no necesita cantar. No sólo está distanciada de Gil a nivel emocional, sino que, además, también está separada de él físicamente. Mientras que Gil-Jones interpreta su número musical, Judy le observa desde otra góndola en la que está sentada con Groucho y Mrs. Upjohn. Así, la joven pareja no comparte escenario y, por lo tanto, tampoco podrían compartir la interpretación musical. En la estética de la Metro las canciones románticas ya no necesitan ser cantadas a dúo por la pareja protagonista y esta decisión conlleva la modificación de la propia estructura musical. Hasta ahora, el estribillo se interpretaba conjuntamente, alternando intervenciones individuales de los protagonistas con un final a dúo. Pero la repetición del estribillo deja de tener sentido cuando la canción es interpretada por una sola persona. Y es esto lo que sucede, precisamente, en esta ocasión. Es por eso que *Blue Venetian Waters* elude la *reprise* del estribillo. Además, esta peculiaridad relega todo el protagonismo musical en Gil-Jones, ignorando a Judy. En este sentido, en la planificación cinematográfica de la Metro Goldwyn Mayer es el chico quien asume la voz cantante, relegando a la mujer a un papel secundario. Mientras que en el primer cine de los Marx parecen ser las mujeres quienes asumen la iniciativa sexual, a

⁷⁴ Ídem. Mm. 40.15" y 40.05", respectivamente.

través de la música, en el cine Hollywoodiense, condicionado por código moral (y misógino) de conducta, la mujer queda relegada a un segundo plano, sumisa a los castos caprichos musicales masculinos. Por otra parte, el contenido expresivo de las canciones románticas hollywoodienses deriva hacia un lenguaje plagado de inofensivos e inmaculados estereotipos visuales (una góndola veneciana bajo la 'luna') que sustituyen a las referencias mucho más explícitas a nivel sexual del primer cine de los Marx.

En definitiva, la presentación de *Blue Venetian Waters* denota la existencia de una encrucijada entre la estética procedente del *vaudeville*, personalizada en los Marx, y el nuevo lenguaje cinematográfico impuesto por la Metro Goldwyn Mayer, adaptado a las necesidades expresivas de la nueva generación de espectadores, fascinados por lo visual en detrimento de lo musical. Así, la puesta en escena de la Metro Goldwyn Mayer no sólo se muestra insensible hacia las problemáticas sociales de su tiempo, sino que, además, mantiene unas aspiraciones narrativas realistas en las que las músicas de estética *vaudeville* no tienen cabida, y unas presentaciones visuales artificiosas y edulcoradas que consideran a la música sólo como un elemento más del decorado. Definitivamente, algo muy importante ha cambiado en la consideración musical de estas nuevas películas de los Marx.

A Production Number. Vivien Fay.

Pero donde mejor podemos apreciar la suntuosidad de la Metro Goldwyn Mayer es en el gran número coreográfico presentado tras la actuación de Gil Stewart y protagonizado por Vivien Fay. El guión original de *A Day at the Races* se refiere a esta coreografía como un "número de producción" ("production number"), dando así a entender la espectacularidad con la que debía de ser considerado⁷⁵. Esta denominación había sido acuñada a finales de los años 30 para referirse a aquellos números especializados que solían interpretarse por el reparto al completo y en los que intervenían músicos, cantantes, bailarines y estrellas en general⁷⁶. En este sentido, un análisis detallado del número

⁷⁵ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Pág. 55.

⁷⁶ "a specialty number or routine, usually performed by the entire cast consisting of musicians, singers, dancers, stars, etc., of a musical comedy, vaudeville show, or the like. Origin: 1935-40. Dictionary.com. "Production Number" Dictionary.com. URL. <http://dictionary.reference.com/browse/production+number> [Último acceso: 06/05/2013] "A spectacular musical item, typically including song and dance and involving all or most of the cast,

protagonizado por Vivien Fay, en el que no participa todo el reparto, pone de relieve la gran meticulosidad y precisión formal con la que fue filmada esta coreografía. Una meticulosidad que pretendía convertirse en el sello de calidad de la Metro Goldwyn Mayer y que desesperaba al director francés Bertrand Tavernier, quien define a estos números como "interminables"⁷⁷.

Mientras Gil-Jones concluye su interpretación de *Blue Venetian Waters* su góndola se aleja del centro de la fuente y la cámara, desde una grúa, se eleva por encima de él hasta llevarnos a la parte posterior de un escenario que los surtidores habían ocultado hasta ese momento. Es en este escenario casi onírico, reflejado en el agua de una forma muy estética, donde surge un nutrido grupo de bailarinas que se mueven de una forma grácil y perfectamente sincronizada, al compás de una recreación orquestal de *Blue Venetian Waters* [Figura 8].



[Figura 8] Cambios de iluminación y puesta en escena esteticista en la coreografía de Vivien Fay⁷⁸.

De la misma forma que las evoluciones de las bailarinas se reflejan en el lago, la planificación visual de todo el número refleja una precisión y un virtuosismo acorde con sus desplazamientos por el escenario. En este sentido, la cámara siempre nos muestra el mejor encuadre posible, aprovechando al máximo cada una de las posibilidades del decorado, para que los espectadores no se pierdan ningún detalle del número coreográfico. Así, los estudiados cambios de plano, combinados con los juegos luminosos sobre el escenario, revelan toda la

in a theatrical show or film. "Production Number" Oxford Dictionaries. URL: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/production-number> [Último acceso: 01/06/2013]

⁷⁷ TAVERNIER, Bertrand y COURSONDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Volumen II. Ediciones Akal. Madrid, 2006. Pág. 1.213.

⁷⁸ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 41.38" y 41.41", respectivamente.

espectacularidad, hasta el mínimo detalle, de este "production number" [Figuras 9].

El virtuosismo estético queda patente en los planos en los que el reflejo del escenario sobre el agua completa los dos semicírculos situados detrás de las bailarinas, conformando un círculo perfecto [Figura 10a]. De igual modo, los súbitos cambios en la iluminación presentan un acusado contraste de gran contenido expresivo [Figuras 10b y 10c].



[Figuras 9a, 9b y 9c]. Algunos ejemplos de la cuidada planificación visual⁷⁹.



[Figuras 10a, 10b y 10c]. Virtuosismo estético en la puesta en escena⁸⁰.

La meticulosidad con la que se ha planificado toda la escena queda de manifiesto cuando el montaje visual, en lugar de mantener unos planos generales fijos para captar los movimientos del nutrido grupo de bailarinas, presenta hasta catorce cambios de plano en apenas un minuto de metraje. Seguidamente, un plano muy corto de las faldas de las bailarinas da paso a Vivien Fay, la solista que interpretará la parte final de la coreografía, utilizando unos pasos que podríamos definir como neoclásicos [Figuras 11b y 11c].

⁷⁹ *Ídem*. Mm. 41.44", 41.46" y 41.53", respectivamente.

⁸⁰ *Ibidem*. Mm. 41.58", 42.05" y 42.13", respectivamente.



[Figuras 11a, 11b y 11c]. Vivien Fay, surgiendo entre los vestidos de las bailarinas⁸¹.

Las evoluciones coreográficas de Vivien Fay motivan un nuevo tratamiento de la planificación visual. Mientras que el grupo de bailarinas se había presentado utilizando únicamente planos fijos, la solista, en cambio, encuentra a una cámara que sigue sus movimientos a modo de un plano secuencia. Así, esa cámara asume también un rol de solista, de forma análoga a la bailarina.

Seguidamente, el número se encamina hacia su final con el inserto de dos planos un tanto dulcorados. En primer lugar, unas coristas, cuya presencia en el escenario no está justificada a nivel diegético, interpretan la parte final del estribillo de una forma que Stefan Kanfer define como "un coro de aleluyas que resultaba incluso insulso para los años 30" [Figura 12a]⁸². A continuación, un primer plano del *concertino* enfatiza la presentación del final de la melodía a cargo de ese violín [Figura 12b]. De esta forma, se focaliza la atención de los espectadores en la música a través de un contenido visual.



[Figuras 12a y 12b]. Un coro femenino cantando la parte final del estribillo y primer plano del *concertino*⁸³.

⁸¹ *Ibidem*. Mm. 42.32", 42.37" y 42.38", respectivamente.

⁸² KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Pág. 329.

⁸³ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 44.10" y 44.19", respectivamente.

Finalmente el número concluye con unos planos frontales, cada vez más cortos, de Vivien Fay que nos muestran su gran virtuosismo en la realización del paso conocido como *Fouetté* [Figura 13].

La presentación visual de la coreografía protagonizada por Vivien Fay mantiene los mismos principios estilísticos que ya habíamos encontrado en *Blue Venetian Waters*. De esta forma, la suntuosidad visual se ha convertido en un fin en sí misma, mientras que la música ha pasado a un discreto segundo plano. Así, la inmaculada danza neoclásica que realiza Vivien Fay sólo aspira a ser un entretenimiento estético, sin ninguna conexión narrativa o argumental con la película. De hecho, Fay es una estrella invitada que sólo participa en este momento de la película y de quien desconocemos sus motivaciones artísticas o personales.



[Figura 13]. Vivien Fay, realizado un virtuosístico *Fouetté*⁸⁴.

En este sentido, este número no podría estar más alejado de la práctica musical habitual en el primer cine de los hermanos Marx. Como ya hemos comentado en varias ocasiones, en ese cine los números coreográficos pretendían liberar la sexualidad reprimida de las protagonistas del film. Los bailes como el charlestón, con una marcada influencia de los ritmos afroamericanos, permitían mostrar una energía y una carnalidad inexistentes en las escenas dialogadas de la película. Por eso, no habría tenido ningún sentido que la coreografía hubiese estado protagonizada por una bailarina ajena a la narración de la película. En este contexto la presentación visual no parecía ser lo más importante y más aún teniendo en cuenta las limitaciones técnicas inherentes al primer cine sonoro.

Sin embargo, la coreografía presentada por Vivien Fay en *A Day at the Races* contradice todos los criterios expresivos que habíamos encontrado en las anteriores películas de los Marx. No sólo se presenta como una artista invitada,

⁸⁴ *Ídem*. M. 44.56.

ajena al desarrollo narrativo de la película, sino que, además, su número coreográfico no persigue liberar ninguna energía sexual reprimida, ni tampoco la música presenta la energía rítmica afroamericana. La fórmula Thalberg, el código Hays y los preceptos estilísticos de la Metro habían conseguido castrar la energía vital de los primeros protagonistas del cine marxiano. Así, la reivindicación sexual se había transformado en un efectista e intrascendente número visual de baile.

Pero antes de pasar al siguiente número, queremos llamar la atención sobre un detalle muy significativo que no parece ser casual. En un determinado momento del número coreográfico, antes de la aparición en el escenario de Vivien Fay, la cámara nos había mostrado a las bailarinas desde un plano lateral que nos permitía visualizar, en primer término, a unos músicos muy peculiares. Estos instrumentistas, ataviados con unos sombreros cordobeses y un vestuario un tanto exótico, tocaban unas marimbas y otros instrumentos de percusión latinos o caribeños [Figura 14a]. Apenas dos minutos después, en la parte final del número, la cámara nos mostraba un plano, desde el extremo opuesto del escenario, en el que podíamos ver una sección de cuerda acompañando las evoluciones sobre el escenario de Vivien Fay, mientras que los músicos anteriores permanecían al fondo del escenario [Figura 14b].



[Figuras 14a y 14b]. Oposición cultural y separación física entre los músicos latinos y los 'europeos'⁸⁵.

De alguna forma, esta 'separación' física entre los instrumentos de percusión, de procedencia caribeña o latina, y los pertenecientes a la tradición clásica europea, está poniendo de manifiesto la fractura que se produjo en esos años entre lo culto y lo popular. Aunque todos los instrumentos llegan a sonar conjuntamente sin ningún tipo de problema, lo cierto es que no parecen compartir un mismo espacio físico o cultural. No se pueden presentar visualmente en el mismo

⁸⁵ *Ibíd.* Mm. 42.26" y 44.32, respectivamente.

escenario porque ya no pertenecen al mismo mundo. Así, el contenido musical, y su presentación visual, está confirmando una tendencia estilística iniciada desde lo institucional, desde la narración clásica cinematográfica.

Bailes

Tras la actuación coreográfica de Vivien Fay asistimos a un breve descanso musical en el que Gil aprovecha para pedirle a Judy que recapacite y que vuelva con él. Sin embargo, ella se muestra esquiva, reprochándole que no podrá hacer frente a las deudas que ha contraído para comprar el caballo de carreras.

Seguidamente, la velada continúa con un animado baile en el que participan todos los invitados y que se desarrolla sobre el mismo escenario utilizado por Fay. Groucho, visiblemente aburrido, baila con Mrs. Upjohn de una forma apática [Figura 15a] hasta que descubre la presencia de una joven que parece estar muy interesada en él. Sin embargo, esta mujer, interpretada por Esther Muir, trabaja en realidad para Whitemore (Leonard Ceeley), el director del sanatorio Standish. Whitemore, confabulado con el banquero J. D. Morgan (Douglass Dumbrille), pretende desacreditar al falso doctor Hackenbush con el propósito de conseguir que el negocio de Judy se hunda definitivamente. Así, Esther Muir interpreta el papel de Flo, una mujer fatal en la estela del personaje representado por Thelma Todd en *Horse Feathers*. Muir había sido una bailarina de Broadway, e incluso llegó a estar casada durante unos años con Busby Berkely, el famoso coreógrafo. Según Coniam, Muir había formado también parte del elenco de *A Day at the Races* durante la gira teatral⁸⁶.

Así, Groucho sonríe abiertamente a su joven admiradora, pues se siente muy atraído por ella, e intenta librarse por todos los medios de Mrs. Upjohn, simulando que han pedido un cambio de pareja de baile. A continuación, Groucho y Flo se marcan unos animados pasos al compás del famoso corrido mejicano *La Cucaracha*, interpretado en esta ocasión en un arreglo con ritmo de rumba [Figura 15b]. Según Martin A. Gardner, los bailes de salón de origen latinoamericano como la rumba y el tango eran muy populares en Estados

⁸⁶ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

Unidos en esos años⁸⁷. Además, según Gardner, los salones de baile eran un lugar donde no era difícil encontrar a mujeres solteras como Flo Marlowe.



[Figura 15a]. Groucho, bailando formalmente con Mrs. Upjohn.



[Figura 15a y 15b]. Groucho baila *La Cucaracha* con Flo⁸⁸.

Mrs. Upjohn se muestra muy contrariada por el extraño comportamiento de su acompañante y reclama su presencia. De la misma forma que Groucho abandona a Flo para volver con la dama, la música deja atrás la rumba y retoma un carácter más pausado y estilizado, definido en el guión como "minueto"⁸⁹. Unos instantes después, la situación se vuelve a repetir, y la música cambia de nuevo, justo en el instante en que Groucho se entrega a los brazos de Esther Muir. En esta ocasión, ambos se mueven al ritmo, precisamente, de un pseudo-tango argentino [Figura 16a] y, poco después, tras un breve nuevo regreso con Mrs. Upjohn, Groucho y Flo se marcan unos pasos de fox-trot [Figura 16b].

De esta forma, el baile en el cual Groucho intenta huir de Mrs. Upjohn para bailar con una joven desconocida revela dos realidades sociales bien distintas, definidas y diferenciadas a través de la música. Mientras que Groucho baila con Mrs. Upjohn se muestra tan calmado como la música que escuchamos y guarda las más estrictas normas de comportamiento social. Sin embargo, cuando baila con Esther Muir sus movimientos son mucho más desinhibidos y acrobáticos, reflejando el carácter musical de esos bailes latinos. Así, la película refleja la confrontación existente entre una cultura 'oficial' de moral intachable, tan elitista

⁸⁷ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 117.

⁸⁸ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 46.59" y 47.16", respectivamente.

⁸⁹ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Pág. 63.

como tediosa, personificada en la figura de Mrs. Upjohn, y la cultura popular, cautivada por los nuevos ritmos de baile, tan desinhibida y explícita como el personaje interpretado por Esther Muir. A grandes rasgos, es la misma diferenciación que habíamos encontrado entre los músicos caribeños y la orquesta clásica en el número coreográfico anterior. Lo sorprendente es que Groucho se mueve perfectamente entre esos dos mundos que no parecen ser excluyentes para él. Así, Groucho se comporta como un anfibio cultural.



[Figuras 16a y 16b]. Dos coreografías diferenciadas: tango y fox-trot⁹⁰.

Finalmente, la respetable dama exige una explicación y Groucho vuelve por enésima vez con ella. Mrs. Upjohn se ha percatado de que su acompañante prefiere bailar con la atractiva Flo antes que con ella y se lo recrimina duramente. En ese momento, Groucho intenta convencerla de que sólo la quiere a ella pero sus palabras, en realidad, van dirigidas a Flo, quien se encuentra justo detrás de la dama. Finalmente, Groucho-Hackenbush concreta una cita con la joven en su habitación, haciendo creer a Mrs. Upjohn que es a ella a quien está invitando.

Mientras que en la primera parte del baile la música cambiaba con precisión, de la misma forma que Groucho cambiaba de pareja, el final de la escena nos presenta un comentario musical irónico del cortejo que realiza Groucho. Así, mientras el falso doctor Hackenbush concreta su cita nocturna con Flo, la orquesta presenta las notas del estribillo de *A Message from the Man in the Moon*. De la misma forma que Gil Stewart, subido en un roble a altas horas de la madrugada, intentaba seducir a Judy interpretando esta canción, Groucho hace lo propio con Flo mientras escuchamos esta misma melodía. De esta forma, la cita musical no es casual, sino que responde a una clara intención de parodiar el

⁹⁰ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 47.42" y 48.32", respectivamente.

comportamiento de Gil, en función del paralelismo con esta nueva escena. Sin embargo, la supresión definitiva de la secuencia inicial, que ya hemos comentado, así como de su referente musical, impiden que esta sutil ironía pueda ser comprendida por los espectadores. En este sentido, la Metro Goldwyn Mayer no sólo eliminó una secuencia de *A Day at the Races*, sino también todo un sistema significativo de referencias, creado a partir de ella. Desde el punto de vista narrativo la supresión de esta escena se había compensado adaptando los diálogos posteriores. Pero desde el ámbito musical la pérdida de significado ha sido irreparable.

En cualquier caso, lo más sorprendente de esta escena a nivel musical radica en la precisión con la que la música cambia de ritmo, y de carácter, de la misma forma que Groucho cambia de pareja de baile. En este sentido, la música que escuchamos no tiene sentido por sí misma, no es 'verídica', sino que está 'manipulada' para que coincida con los cambios expresivos y visuales de la secuencia. Así, la música no sólo revela la confrontación entre la cultura elitista y la cultura popular, sino que, además, nos muestra, de una forma sonora, la fuerte atracción que Groucho siente por Flo-Muir. Es decir, la escena aspira a representar la situación narrativa de una forma 'realista' y para ello convierte a la música en un objeto manipulable y 'artificial', o al menos esa es la sensación que ofrece cuando se escucha sin la presencia de las imágenes. Además, existe una renuncia expresa a mostrar a los músicos de la(s) orquesta(s), focalizando todo el interés en el contenido visual. Así, la música sólo es un elemento secundario al servicio de la narración que ayuda a los espectadores cinematográficos a comprender mejor la secuencia. En este sentido, la música está adquiriendo una connotación extradiegética, completamente alejada de la práctica habitual en el primer cine de los Marx. Paradójicamente, la música de un baile físico y tangible se nos presenta como un objeto perteneciente a la irrealidad extradiegética. Así, el cine hollywoodiense construye su narración 'verosímil' sacrificando la 'realidad' musical.

8.- *Specialities*

De la misma forma que las intervenciones musicales de Allan Jones y de Vivien Fay estaban justificadas, dentro de *A Day at the Races*, a nivel diegético, las *specialities* de los Marx también se inscriben dentro de la misma velada musical, aunque de una forma un tanto menos glamurosa. La necesidad de justificar estas *specialities* dentro un contexto "real" se manifiesta, incluso, desde los primeros borradores de *A Day at the Races*. Así, según Joe Adamson, en el guión denominado con el título provisional *Peace and Quiet*, Chico era un estudiante

de derecho que se ganaba la vida tocando el piano en el salón del hotel Colonial Village mientras estudiaba sus libros, situados en el atril de su instrumento⁹¹. Al margen de lo inverosímil que podría resultar Chico como estudiante de derecho, esta propuesta nos revela una problemática muy precisa que confirma nuestras apreciaciones anteriores.

El espectáculo musical acuático que acabamos de presenciar estaba dirigido exclusivamente hacia una clase social elitista que podía permitirse el lujo de cenar en un lugar tan selecto. En este contexto artístico no tendrían cabida ni las músicas populares, ni tampoco los inmigrantes italianos desahuciados. Así, la única forma de justificar el trabajo musical de Chico en ese hotel era ascendiendo socialmente hasta convertirlo en un estudiante de derecho. Sin embargo, esta justificación, tan inverosímil como ridícula, cuestionaba la esencia misma del personaje creado durante tantos años por Leonard Marx. En este sentido, difícilmente Chico podría mantener su identidad nihilista de inmigrante italiano si aspiraba a graduarse en derecho y asumía un trabajo fijo para pagarse sus estudios. Es decir, los guionistas parecían dispuestos, incluso, a transformar la identidad de Chico con la única finalidad de poder justificar la presencia de la música popular en ese hotel tan selecto.

Finalmente, el guión se reescribió proponiendo una situación mucho más convincente, sin poner en riesgo esa identidad. Harpo y Chico, vestidos de gala, se han introducido de forma clandestina en el hotel para ocultarse del Sheriff, quien les persigue por haber impedido que el propietario de Hit-Hat recuperase su caballo al no poder hacer frente Gil Stewart a los pagos comprometidos. Así, cuando el representante de la ley los descubre, Harpo y Chico intentan ganar tiempo haciéndose pasar por músicos de la orquesta. Es así cómo interpretan sus *specialities*, es así cómo se justifica 'cinematográficamente' la presencia de un contenido popular en un contexto social elitista.

8.1.- *Chico's speciality*

Mientras el Sheriff les observa sin poder actuar, Chico se sienta al piano y Harpo asume el papel de director de orquesta. La música les protege de la ley. En esta situación comprometida, Chico comienza su peculiar recital interpretando, con la colaboración de la orquesta, un fragmento de la *Rapsodia Húngara n.º 2 en do# menor S.244/2* de Franz Liszt, una obra perteneciente a la tradición musical

⁹¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 305.

centroeuropea y utilizada hasta la saciedad en el cine durante esos años⁹². De esta forma, Chico intenta disimular su procedencia social presentando una obra plausible en el contexto elitista descrito. Así, la música adquiere una connotación sociológica, pero también un sentido paródico: lo que Chico y Harpo están haciendo sobre el escenario, sobre ese 'santuario' musical, es ridiculizar el concierto solista, uno de los emblemas culturales de la clase adinerada [Figura 17].



[Figura 17]. Harpo dirige la orquesta mientras Chico interpreta su *speciality*⁹³.

Sin embargo, tras un guiño cómplice, Chico cambia totalmente de registro e introduce una música popular: la canción titulada *On the Beach at Bali-Bali*, que había sido escrita por Al Sherman, Abner Silver y Jack Meskill en 1935⁹⁴. Esta obra se adapta perfectamente a las características habituales presentes en las *specialities* de Chico. En primer lugar, *On the Beach at Bali-Bali* se había estrenado un par de años antes que *A Day at the Races* y había alcanzado una cierta popularidad durante la preproducción de la película. Por otra parte, su letra presenta ciertos paralelismos con la narración del film, siguiendo la técnica de las canciones ilustradas, lo que le permite establecer un comentario irónico sobre los hechos que suceden en *A Day at the Races*. Así, *On the Beach at Bali-Bali* es una canción ambientada en una playa paradisíaca ("It happened on the


⁹² Utilizada hasta la saciedad en el cine de esos años: "Franz Liszt. Soundtrack" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/name/nm0006172/?ref=fn_al_nm_1 [Último acceso: 01/06/2013].

⁹³ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 49.50" y 50.04", respectivamente.

⁹⁴ "Un día en las carreras. Soundtrack". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/soundtrack?ref=tt_trv_snd [Último acceso: 01/06/2013]. Se puede escuchar esta canción en: "On The Street At Bali Bali (Punsanda Paaya Moratuwa) - Henry 'Red' Allen" You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=1W8_A4Jko7k [Último acceso: 01/06/2013].

beach at Bali-Bali"), en la que una joven pareja se compromete con un beso ("We kissed and then he promised to be mine"). Sin embargo, el protagonista de la canción se queda petrificado al enterarse de que su prometida no es una 'exótica' balinesa, sino una chica nacida en Carolina, al igual que él ("You coulda knocked me over with a feather / When he told me that he came from Caroline") [Figura 18]⁹⁵.

[Moderato]



It ha-pened on the beach at Bal - i Bal -i_____ I found her dream-ing on the gold en sands____ It
ha-pened on the beach at Bal - i Bal -i_____ I was n't long till we were hold-ing hands.

[Figura 18]. Comienzo del estribillo de *On the Beach at Bali-Bali*⁹⁶.

Al margen de estas confusiones geográficas, Chico ridiculiza el suntuoso escenario acuático en el cual Allan Jones y Vivien Fay habían presentado sus actuaciones. Así, la fuente y sus surtidores se equiparan con las idílicas playas de la isla de Bali, mientras que la relación amorosa descrita correspondería a la existente entre Gil Stewart y Judy Standish, quienes se habían reencontrado, no en una playa, pero sí en una de las góndolas habilitadas para los comensales.

Por otra parte, Matthew Coniam asegura que la *speciality* de Chico en *A Day at the Races* es "insultantemente corta", basándose en que no llega a los dos minutos de duración. Sin embargo, la pauta que debemos utilizar para confirmar esta apreciación no debe basarse en la extensión absoluta de su metraje, sino en la presencia o no de la habitual estructura musical inherente a estos números. Hasta ahora, Chico había comenzado sus *specialities* pianísticas con una introducción virtuosística que desembocaba en el estribillo de la canción elegida, interpretado de una forma muy libre y un tanto acrobática. Seguidamente, Chico volvía a presentar ese estribillo con un *tempo* significativamente más elevado, con la finalidad de potenciar el juego virtuosístico, para concluir, sin más alardes, con la propia cadencia de esta última sección musical.

⁹⁵ "On The Beach At Bali Bali Songtext" Song Text Mania. URL: http://www.songtextmania.com/on_the_beach_at_bali_bali_songtext_leo_reisman.html [Último acceso: 01/06/2013].

⁹⁶ Transcrito a partir de: "1930s sheet music---On the Beach at Bali-Bali--wall art, antique music" Etsy. URL: <http://www.etsy.com/listing/121734618/1930s-sheet-music-on-the-beach-at-bali> [Último acceso: 01/06/2013].

En este sentido, si consideramos que la alusión a la *Rapsodia Húngara* de Liszt puede funcionar, en cierto modo, como esa introducción virtuosística, deberíamos encontrar a continuación el estribillo de *On the Beach at Bali-Bali*, interpretado en dos ocasiones consecutivas, siendo la segunda notablemente más rápida. Pero, no es esto lo que sucede en esta ocasión. A pesar de que Chico interpreta completo el primer estribillo (AABA) de la canción de Sherman, Silver y Meskill, en lugar de su repetición sólo encontramos un nuevo diseño melódico de ocho compases (C), seguido de una última presentación, sin modificar el *tempo* inicial, del primer periodo (A), para finalizar con una breve e insustancial cadencia. De esta forma, podemos confirmar, sin ninguna duda, que la hipótesis sugerida por Coniam en torno a la inferior duración de este número, en relación a las anteriores *specialities* de Chico, es cierta.

Sin embargo, la conclusión que podemos extraer va mucho más allá de un simple acortamiento del número musical. La razón por la cual Chico presentaba dos veces consecutivas el estribillo de las canciones que había elegido para sus *specialities* radica en el hecho de que es así como se interpretaban estas canciones en su versión vocal. Tal y como hemos explicado al comentar *Blue Venetian Waters*, las canciones románticas eran interpretadas a dúo por sus protagonistas, quienes se alternaban durante el estribillo, para concluir cantando conjuntamente. Pero en la concepción cinematográfica de la Metro Goldwyn Mayer no parece existir demasiado interés en respetar esta fórmula. Así, el acortamiento de la *speciality* de Chico estaría directamente relacionado con la supresión del segundo estribillo en la interpretación que Allan Jones realizaba de *Blue Venetian Waters*. Si las canciones románticas no se interpretan a dúo entonces ya no tiene ningún sentido repetir el estribillo. De esa forma, la intervención pianística de Chico resquebraja la propia estructura de la música: en lugar de una perfecta y equilibrada simetría formal, entre las dos presentaciones del estribillo, sólo encontramos fragmentos melódicos, casi aislados, sin ninguna aspiración estructural, y precedidos por una introducción musical perteneciente a otra obra. Así, la música pierde previsibilidad, uno de los elementos necesarios para la conformación del significado expresivo y para la integración de los espectadores en el discurso sonoro, tal y como había expresado Allen Forte. Es decir, mientras que los espectadores cinematográficos de la época del *nickelodeon* conocían y tarareaban los estribillos de las canciones que los músicos elegían en función de la narración fílmica (y esto también era aplicable a las *specialitys* de Chico en el primer cine de los Marx), ahora resultaría imposible esta práctica por cuanto esos estribillos sólo aparecen de forma fragmentada e inconexa. Y este hecho sólo puede ser debido a que, una vez más, el interés de lo sonoro ha sido absorbido por la presentación visual. En la estética de la Metro Goldwyn Mayer las canciones que Chico elige para sus *specialitys* son

completamente irrelevantes por cuanto el único interés que se persigue es el carácter visual acrobático de estos números. En este contexto, no sólo resulta indiferente la mayor o menor conexión argumental entre la canción y la película, sino que también es posible "destruir" la estructura musical como daño colateral, acortando o alargando la *speciality* de Chico, en función de las necesidades del montaje. Definitivamente, no sólo se está perdiendo la conexión entre las canciones populares y la narración fílmica, una conexión que había nacido con las diapositivas ilustradas, sino que, además, a los pocos espectadores que todavía conociesen esta práctica les resultaría cada vez más difícil seguir esos estribillos.

Además, la presentación visual de este número pianístico confirma, paso a paso, estas apreciaciones. Así, toda la secuencia esta presentada desde dos planos medios laterales, con una angulación muy similar, cuyo único propósito es el de permitir que los espectadores contemplen con el máximo detalle las piruetas de las manos de Chico sobre el teclado [Figura 19].



[Figura 19]. Las dos angulaciones de cámara con las que se presenta la *speciality* de Chico⁹⁷.

Los cambios entre ambos planos no respetan la estructura musical, sino que estos se alternan de una forma un tanto caprichosa o aleatoria. Así mismo, la cercanía con el teclado nos revela unos importantes errores de sincronización entre las teclas que Chico pulsa y las notas que escuchamos. Estos errores están motivados por la utilización de la técnica de filmación con *playback* y sólo son en parte responsabilidad de Chico. Es decir, la concepción estética de la Metro Goldwyn Mayer aspira a una perfección formal de las imágenes que sólo puede ser conseguida filmando los números musicales de una forma muy laboriosa, y fragmentada (de hecho, Chico utiliza en realidad dos pianos, a tenor de la

⁹⁷ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 50.28" y 50.51", respectivamente.

desaparición del logotipo de Steinway & Sons en la parte final de su intervención), para después 're-crear' la continuidad visual durante el proceso de edición fílmica. El problema es que, tras ese proceso, las imágenes resultan 'verosímiles' mientras que la música se convierte en un elemento 'artificial' por cuanto presenta evidentes fallos de continuidad y una acusada falta de sincronía entre lo que vemos y lo que escuchamos. Es el mismo problema que habíamos encontrado en *Blue Venetian Waters* cuando Allan Jones estaba siendo acompañado por seis chicas que fingían tocar la mandolina mientras que escuchábamos una música orquestal.

Tal vez las películas de los Marx con la Metro Goldwyn Mayer presenten un virtuosismo visual del que adolecen sus primeros trabajos en el cine. Sin embargo, en *The Cocoanuts* (1929) o *Animal Crackers* (1930), por ejemplo, los números musicales, debido a las limitaciones técnicas del primer cine sonoro, sólo se podían filmar en vivo (lo cual garantizaba la total sincronía entre música e imagen) y el montaje visual posterior no contradecía la estructura musical, tal y como habíamos explicado en su momento. Así, el desplazamiento de lo sonoro hacia lo visual realizado por la Metro se confirma en cada uno de los contenidos musicales de *A Day at the Races* que estamos analizando. Un desplazamiento que sólo pudo imponerse a partir de una sustancial pérdida de la capacidad auditiva de los espectadores, demasiado ocupados con la suntuosidad visual como para prestar atención a los errores de continuidad o de sincronía musical.

Por otra parte, la planificación visual de la *speciality* de Chico comete el mismo defecto que Alfred Hitchcock le recriminaba a François Truffaut en el libro *El cine según Hitchcock*⁹⁸. Así, el director británico consideraba un error abrir el plano unos segundos antes de que alguno de los personajes se incorporase desde una posición sentada porque, de esa forma, el cambio de plano anticipaba al espectador lo que iba a suceder. En este sentido, el espectador tomaba conciencia de los mecanismos narrativos y con ello se dificultaba la verosimilitud de la puesta en escena. Y es precisamente esto lo que sucede poco antes de que la interpretación de Chico concluya. Mientras que musicalmente deberíamos esperar que se completase la repetición del estribillo, a nivel visual el plano se abre, de forma inesperada, unos segundos antes de que Chico concluya su actuación. De esta forma, se niega cualquier posibilidad de que la música complete ese estribillo, a la vez que se 'justifica' visualmente esa conclusión precipitada. Los espectadores saben que el número va a acabar pero no porque perciban que el estribillo está llegando a su fin, sino porque un plano visual,

⁹⁸ TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid, 1998. Pág. 254.

según las directrices del lenguaje clásico hollywoodiense, les está informando de ello.

8.2.- Sergei Rachmaninov: *Preludio en do# menor*

Tras su actuación musical, Chico sale corriendo y consigue burlar a los policías que le estaban aguardando. En ese momento, el sheriff centra su atención sobre Harpo quien, tras verse acorralado, opta por utilizar la misma táctica que había puesto en práctica su hermano. Así, Harpo comienza su intervención musical interpretando al piano una obra de tradición europea (para así integrarse en el contexto social elitista de la velada) y sólo después sustituye este instrumento por el arpa para realizar su *speciality*, basada en un contenido musical más popular.

[Figura 20]. Sergei Rachmaninov: *Preludio en do# menor, op.3 n° 2*. Los 'acordes' señalados son aquellos en los cuales Harpo se equivoca.⁹⁹

La primera de estas dos piezas es el famoso *Preludio en do# menor* op. 3 n° 2, del compositor ruso Sergei Rachmaninov (1873-1943), que en esos años vivía en Norteamérica, realizando largas giras de conciertos [Figura 20]. Harpo, al

⁹⁹ Transcrito a partir de: "Morceaux de fantasie, Op.3" ISMLP.

URL:

http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/0/02/IMSLP00333-Rachmaninoff_-_Fantasy_Pieces_2.pdf [Último acceso: 01/06/2013].

contrario que su hermano, confiere a su interpretación un sentido paródico que ridiculiza no sólo la obra del compositor ruso, sino también la institución 'sagrada' del recital pianístico. Así, Harpo se detiene en unos 'acordes', precisamente los más fáciles de todos, que no consigue hacer sonar bien, y su insistencia deriva en un enfrentamiento en toda regla con el piano que acaba con el instrumento despedazado y derribado en el suelo, víctima del ímpetu virtuosístico de Harpo [Figura 21].



Caída de los laterales.

Los macillos salen volando.

El piano se desmorona.

[Figura 21] Harpo destruyendo el piano en el que interpreta a Rachmaninov¹⁰⁰.

Para comprender el sentido paródico de esta secuencia, necesitamos valorar los elementos puestos en escena hasta este momento. El hotel de Sparkling Springs ofrece una velada musical elitista dirigida a unos espectadores con un alto poder adquisitivo. Esta consideración social queda reflejada, mediante la utilización de contenidos musicales, tanto en la puesta en escena de la canción que interpreta Allan Jones desde una góndola, como en la danza neoclásica desarrollada por Vivien Fay en un escenario fantástico. En este contexto social y artístico, Harpo y Chico no tienen cabida por cuanto representan a un estamento social muy inferior, simbolizado en las músicas populares, así como en la cultura proveniente del *vaudeville*. A pesar de todo, Chico y Harpo han conseguido introducirse de forma clandestina en la velada para así ocultarse de los policías. Poco después, cuando son descubiertos, ambos intentan pasar desapercibidos confundiendo con los músicos de la orquesta, fingiendo que interpretan unas obras provenientes del repertorio musical culto, acorde con ese escenario.

Desde este punto de vista, la interpretación que Harpo realiza del preludio de Rachmaninov se revela más como una crítica subversiva de esa cultura elitista, que como una mera distracción para ganar tiempo. Por una parte, Harpo pretende demostrar que no todos los acordes de Rachmaninov parecen sonar de una forma correcta [Figura 22a]. En segundo lugar, tras la expresión facial

¹⁰⁰ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 52.37" 52.50" y 52.55", respectivamente.

concentrada con la que comienza su interpretación, Harpo adquiere una sonrisa descarada (inadecuada para el carácter sombrío y trascendente de las obras del compositor ruso) en el momento en el que aborda el segundo motivo temático del preludio [Figura 22b].



[Figuras 22a y 22b]. De la concentración artística a la risa irónica¹⁰¹.

En este sentido, Harpo no sólo está ridiculizando a una clase social que admira a Rachmaninov, sino que también se burla de la propia música y de las convenciones culturales y artísticas. Así, la destrucción del piano, incapaz de soportar la música del compositor ruso, simbolizaría la decadencia y la destrucción de una cultura demasiado 'cult' y demasiado 'seria' como para vehicular las energías vitales de las clases medias y bajas. Así, podemos afirmar que esta secuencia es una de las pocas de *A Day at the Races* que conserva el sentido anárquico e irreverente característico del primer cine de los hermanos Marx, antes de *A Night at the Opera*. De alguna forma, Harpo asume las palabras del escritor de origen checo Milan Kundera cuando este afirma que "toda broma es un sacrilegio"¹⁰². Con su comportamiento, Harpo está profanando lo más sagrado de la 'religión' musical, esta profanando la ceremonia mística de la interpretación.

Por otra parte, es probable que Harpo no sólo esté ridiculizando la música del compositor ruso y el esnobismo cultural de la clase elitista, sino que también esté personalizando su parodia en la figura del famoso pianista Josef Hofmann, en cuyo repertorio figuraba este preludio de Sergei Rachmaninov. De hecho, se conserva una grabación realizada en vivo el 28 de noviembre de 1937 (apenas cuatro meses después del estreno de *A Day at the Races*) en la Metropolitan

¹⁰¹ *Ídem*. Mm. 52.00" y 52.41", respectivamente.

¹⁰² KUNDERA, Milan: "La estética y la existencia". *El telón. Ensayo en siete partes*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2009. Pág. 132.

Opera House, con motivo del 50º aniversario de su debut¹⁰³. Pocos años después, en 1945, Hofmann filmaría para la televisión su peculiar versión de esta obra¹⁰⁴ [Figura 23].



[Figura 23]. Josef Hoffmann, interpretando el mismo Preludio que Harpo¹⁰⁵.

La relación de Harpo con Sergei Rachmaninov se remonta unos años atrás en el tiempo. En su libro de memorias, el menor de los tres hermanos relata una anécdota muy jugosa relacionada con el *Preludio en do# menor*. Cuando Harpo se mudó a California en 1931 se instaló en una elegante urbanización, conocida como 'El jardín de Alá', en la que tenía como vecinos a F. Scott Fitzgerald, Dorothy Parker y Robert Benchley, entre otros. Según relata el propio Harpo, esta residencia era un lugar muy tranquilo en el que podía dedicarse al estudio del arpa sin distracciones. Sin embargo, este sosiego se acabó cuando un nuevo vecino se instaló en el bungalow de enfrente y comenzó a tocar el piano tan fuerte que Harpo no pudo estudiar en todo el fin de semana. Según su propio relato, el potente sonido del piano le impedía escuchar "ni una nota del arpa que no fuese un *forte*"¹⁰⁶. Tras cursar la correspondiente queja al gerente de la urbanización y no obtener ninguna respuesta, Harpo decidió contraatacar abriendo la puerta y todas las ventanas para aporrear en su piano, lo más fuerte que pudo, el mismo preludio de Rachmaninov que interpreta en *A Day at the Races*.

"Dos horas más tarde, mis dedos estaban casi insensibles. Pero no me detuve hasta que oí un atronador estruendo de notas al otro lado de la calle, como si el teclado estuviera siendo atacado con un par de almádenas. Luego se hizo el silencio"¹⁰⁷.

¹⁰³ Se puede escuchar esta grabación en: "Josef Hofmann plays Rachmaninov Prelude in G Minor, Op.23#5 live in 1937" You Tube. URL:

<http://www.youtube.com/watch?v=rifaulaq6NI> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁰⁴ "Josef Hofmann Rachmaninov Prelude in Cis-Moll" You Tube.

URL:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Uj5cNBCNcPQ [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁰⁵ STURROCK, Donald (dir.): *The Art of Piano. Great Pianist of the 20th Century*. Idéale Audience. (DVD) IMG Artist Production. La Sept ARTE, 1999. Mins. 10.01", 10.42" y 11.00", respectivamente.

¹⁰⁶ MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Editorial Montesinos. Barcelona, 2001. Pág. 230.

¹⁰⁷ *Ídem*.

Desconocemos si el piano de Harpo acabo despedazado como el de la película, pero lo cierto es que su estrategia dio resultado y el ruidoso pianista pidió, expresamente, que le trasladaran a otro chalet, lo más lejos posible de la vivienda del Harpo. Pero lo paradójico de la situación es que el vecino ocasional de Harpo era el propio Sergei Rachmaninov. Harpo relata que, mucho tiempo después descubrió que este compositor detestaba su *Preludio en do# menor* porque "los estudiantes lo destripaban y el público lo exigía con grandes clamores". Según Harpo, Rachmaninov "deseaba no haberlo compuesto jamás"¹⁰⁸.

Así, esta anécdota nos aporta una información muy valiosa para comprender mejor todavía la interpretación que Harpo realiza en *A Day at the Races*. En primer lugar, el menor de los tres hermanos conocía esta pieza al menos desde 1931 y, tal y como él mismo refiere, era una obra que el público "exigía" con gran expectación y que los estudiantes de piano intentaban reproducir a cualquier precio. De esta forma, la elección de Harpo no podría haber sido más más certera por cuanto esta obra era un referente musical muy preciso en esos años y no sólo simbolizaba la figura del compositor ruso, sino también un cierto fanatismo musical por parte de los espectadores. Así, cuando Harpo utiliza esta obra en la película para pasar desapercibido lo que está haciendo, en realidad, es satisfacer las peticiones del público, está ofreciendo aquello que los espectadores quieren escuchar. Sólo de esta forma puede cometer el sacrilegio de destrozar la música y el piano, así como el fanatismo musical del público.

Sin embargo, Joe Adamson nos aporta nueva información que puntualiza esta anécdota relatada por Harpo. Según Adamson, durante el rodaje de *A Day at the Races*, Harpo andaba por todas partes tarareando los primeros acordes del preludio de Rachmaninov "porque no podía recordar el nombre de la pieza" y pretendía tocarla en el arpa cuando tuviese tiempo. Finalmente, Chico le regañó, recordándole que se trataba de una obra de Rachmaninov pero Harpo lo volvió a olvidar al poco tiempo. La Metro Goldwyn Mayer sólo consiguió que Harpo dejase de tararear compulsivamente este preludio cuando le informó de que si seguía con esta práctica tendría que abonar mil dólares en concepto de derechos de autor¹⁰⁹.

Así, resulta paradójico que Harpo conociese a la perfección esta obra en 1931 pero que fuese incapaz de recordar su título, y su autor, seis años después, en 1937. Lo más probable es que la anécdota de Harpo sea un tanto apócrifa o que

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 319.

en el momento de escribir sus memorias, a comienzos de los años 60, ya recordase unos datos musicales que, probablemente, desconociese en 1931.

Die vom Rummelplatz

Por último, queremos hacer referencia a una peculiaridad que no hemos podido contrastar de forma convincente pero que reporta una nueva visión sobre la parodia que Harpo realiza de Rachmaninov. Es probable que los guionistas de *A Day at the Races*, o tal vez el propio Harpo, se inspirasen para este número en *Die vom Rummelplatz*, una película dirigida por el realizador checo Carl Lamac y protagonizada por Anny Ondra que se había estrenado el 14 de agosto de 1930 en Berlín.

En este film, la joven Anny Flock (Anny Ondra) regresa a casa después de haber pasado diez años en un internado. Durante el viaje en tren Anny presume ante dos amigas del espléndido teatro que su familia le ha hecho creer que posee. Sin embargo, cuando Anny llega por fin a casa descubre que, en realidad, el 'teatro' familiar sólo es una humilde barraca, situada en un recinto ferial, que no tiene demasiado éxito entre el público. En ese momento, Anny se desmorona y, por si fuera poco, también tiene que soportar las burlas y el desprecio de sus amigas. Sin tiempo para reponerse, nuestra protagonista se ve obligada a protagonizar la siguiente sesión teatral debido a que su madre esta retenida por la policía a causa de sus tendencias cleptómanas.

Anny, desorientada y cabizbaja, es presentada en el escenario como una pianista virtuosa. Seguidamente, ella misma anuncia que interpretará para los presentes la *Rapsodia* (sic) de Franz Liszt, refiriéndose a la misma obra que Chico parodia en *A Day at the Races*. La joven se sienta frente a un piano de cola completamente desvencijado en el que resulta casi imposible hacer sonar las teclas. De hecho, la tapa del teclado se desprende del instrumento incluso antes de comenzar a tocar, en el instante en el que Anny intenta levantarla. Poco después, la cámara nos muestra las dificultades que encuentra la joven para accionar los pedales porque el mecanismo está suelto y su pie derecho queda atrapado entre ellos.

Pese a todo, Anny prosigue con su interpretación hasta que, en un momento determinado, una tecla del piano falla al no emitir ningún sonido [Figura 24a]. En lugar de continuar con la música, la joven interrumpe la obra e insiste sobre esa tecla pretendiendo que recupere su sonido. De hecho, Anny retoma en dos ocasiones el fragmento musical anterior, aguardando ilusoriamente que la tecla rebelde emita por fin el sonido esperado. Tras varios fracasos, la joven pianista, en un gesto muy marxiano, hace sonar una campanilla afinada de la misma

forma que esa tecla inoperante. Así, la interpretación continúa hasta que, poco después, se desmonta una parte lateral del piano dejando al descubierto, de una forma muy surrealista, latas de conserva, algunas patatas e incluso varias palomas que saltan desde la parte interior del piano [Figura 24b]. Poco después, cuando reaparecen los acordes que habíamos escuchado al comienzo de la obra, el piano claudica definitivamente y una de sus patas se desmorona con lo cual el instrumento se viene abajo por completo [Figura 24c].



**[Figura 24a].
Falla una nota.**



**[Figura 24b].
Caída de la tapa lateral**



**[Figura 24c].
El piano se desmorona.**

Anny Ondra destrozando un piano mientras interpreta a Liszt¹¹⁰.

Pese a todo, una imperturbable Anny sigue tocando con el piano en el suelo, mientras que las palomas se posan sobre la tapa, en una imagen cada vez más surrealista, para regocijo de los espectadores [Figura 25b].



[Figuras 25a y 25b]. Anny sigue tocando a pesar de que el piano se ha desmoronado completamente¹¹¹.

¹¹⁰ LAMAC, Carl (dir.): "Die vom Rummelplatz (1930)". *Film im Herzen Europas. Deutsch-Tschechische Filmbeziehungen Im 20. Jahrhundert*. Cinefest. Hamburgo, 2007. Mm. 30.04", 31.08" y 31.32", respectivamente.

¹¹¹ *Ídem*. Mm. 31.37" y 31.41", respectivamente.

Finalmente, en la parte más virtuosística, los supuestos macillos del piano comienzan a salir disparados hacia el rostro de la intérprete, poniendo en peligro su integridad física [Figura 26].



[Figura 26]. Al igual que en el piano de Harpo, las teclas del piano salen volando¹¹².

El público asistente se lo está pasando en grande y Anny parece poner fin a su actuación saludando tímidamente ante un éxito tan inesperado [Figura 27a]. Sin embargo, el número musical todavía no ha concluido. De forma inesperada, la joven recoge del suelo dos de los macillos y, subiéndose encima de lo que queda del piano, percute con ellos las cuerdas, continuando así su interpretación de la obra de Liszt [Figura 27b].



[Figuras 27a y 27b]. Anny saluda al público y sigue el número percutiendo las cuerdas¹¹³.

Pero la música del compositor húngaro se muestra mucho más resistente que el instrumento y los macillos con los que Anny percutía las cuerdas también acaban

¹¹² *Ibidem*. Mm. 32.00" y 32.08", respectivamente.

¹¹³ *Ibidem*. Mm. 32.19" y 32.30", respectivamente.

rompiéndose. En ese instante, la joven extrae el bastidor del piano y lo utiliza a modo de arpa, realizando así unos arpeggios con los que concluye su interpretación de la obra [Figura 28a]. En esta última parte, los padres de Anny, quienes acaban de llegar desde la comisaría, colaboran con ella musicalmente tocando unas campanillas, sorprendidos por el inesperado éxito de su hija [Figura 28b].



[Figuras 28a y 28b]. Anny Ondra, extrayendo el bastidor del piano y tocándolo como si fuera un arpa¹¹⁴.

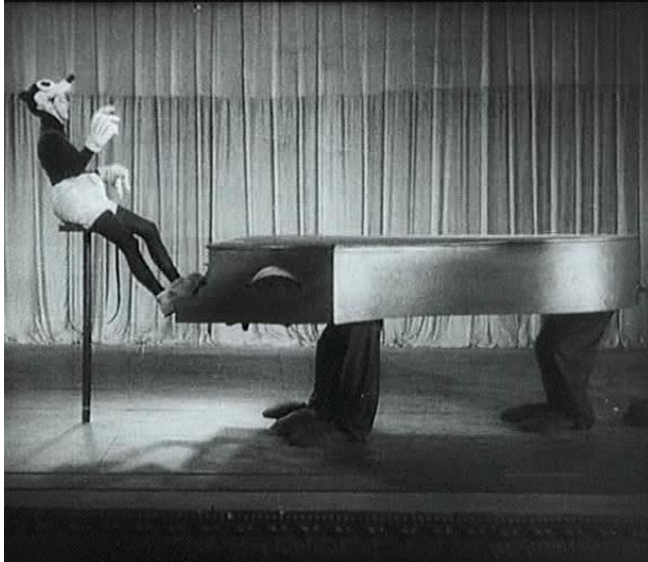
Las similitudes entre este número y la interpretación anterior de Harpo resultan tan evidentes que anulan cualquier justificación basada en las casualidades. Además, hay otras escenas de *A Day at the Races* que también recuerdan a algunos de los recursos utilizados por Carl Lamac en *Die vom Rummelplatz*, como, por ejemplo, el momento en el cual Mrs. Upjohn bailaba con Groucho pensando que es a ella a quien éste dirigía sus palabras, mientras que, en realidad, Groucho estaba concretando una cita con Esther Muir.

Aunque la música que Anny utiliza para su escena no es la misma que ha tocado Harpo, sí que coincide con la que había sido interpretada por Chico previamente. Además, en un momento posterior de *Die vom Rummelplatz*, Anny participa, disfrazada de Mickey Mouse, en un gran espectáculo de variedades en el que realiza una especie de popurrí cuya primera obra es, precisamente, el *Preludio en do# menor* de Sergei Rachmaninov, la misma obra con la que Harpo había destrozado el piano [Figura 29].

Si comparamos detenidamente las interpretaciones de Harpo Marx y de Anny Ondra constataremos las estrechas similitudes existentes entre ellas. En ambos casos hay una nota que falla, unos macillos que saltan por encima del intérprete,

¹¹⁴ *Ibidem*. Mm. 32.53" y 33.19", respectivamente.

y un instrumento que pierde sus partes laterales y que acaba derrumbado sobre el suelo. Además, tanto Anny como Harpo extraen el bastidor de la caja de resonancia y lo utilizan a modo de arpa, tal y como veremos a continuación en el caso de Harpo.



[Figura 29]. Anny, disfrazada de Mickey Mouse, interpretando el *Preludio Op. 3 n.º 2* de Sergei Rachmaninov¹¹⁵.

Así, de alguna forma *A Day at the Races* plagia un número musical cómico perteneciente a una película estrenada en Berlín en 1930 (siete años antes del rodaje del film que nos ocupa), cuando los Marx estaban a punto de presentar su segunda película, *Animal Crackers*. A pesar de todo, no hemos podido encontrar ni una sola referencia bibliográfica que vincule la película de Carl Lamac con la obra de los Marx. En cualquier caso, no parece probable que, suponiendo que los guionistas se hubiesen inspirado en ella, este hecho hubiese trascendido por cuanto ello hubiese implicado una denuncia por vulnerar los derechos de autor, con la consiguiente sanción económica.

El único dato fiable es que *Die vom Rummelplatz* se estrenó en Nueva York el 1 de enero de 1932 con el título de *Those of the Sideshow*¹¹⁶. En esas fechas los Marx ya se habían instalado en California pero no así George Kaufman quien seguía residiendo en esa ciudad. En cualquier caso, las visitas que los Marx realizaban a Nueva York con cierta frecuencia, les podría haber permitido, probablemente, conocer de primera mano esta obra del director checo que narra un tema muy cercano a los Marx: las peripecias de una familia dedicada al las variedades que progresan en el mundo del espectáculo parodiando la cultura oficial elitista.

¹¹⁵ *Ibidem*. M. 52.40".

¹¹⁶ "Release dates for *Die vom Rummelplatz* (1930)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0020824/releaseinfo?ref=tt_ov_inf [Último acceso: 01/06/2013].

8.3.- *Harpo's speciality*

Tras destrozar el piano con su interpretación del *Preludio en do# menor* de Rachmaninov, Harpo extrae el bastidor del instrumento y lo utiliza a modo de arpa, de la misma forma que Anny Ondra hacía lo propio en *Die vom Rummelplatz*, para presentar su *speciality* [Figura 30].



[Figura 30]. Al igual que Anny Ondra, Harpo extrae el bastidor del piano y toca con él¹¹⁷.

A nivel musical, la interpretación de Harpo presenta algunas variantes significativas que le alejan de sus habituales presentaciones, de forma equivalente a lo que había sucedido con Chico. Aunque según Glenn Mitchell, Harpo utiliza para su *speciality* la música de *Blue Venetian Waters*¹¹⁸, lo cierto es que lo hace de una forma tan libre que resulta bastante difícil reconocer el contorno melódico de la canción de Kaper, Jurmann y Kahn. Así, Harpo presenta el tema musical utilizando acordes arpegiados y sólo escuchamos algunas de las notas más características de la canción de forma ocasional. En la segunda sección, el ritmo musical deriva hacia un tango (estableciendo así un paralelismo con el baile protagonizado por Groucho y Esther Muir), apoyado por algunos instrumentos de la orquesta. Seguidamente, la melodía es doblada por una flauta y otros instrumentos de viento, hasta adquirir un sentido neoclásico, para desembocar en una sección cadencial que recupera el ritmo de tango y que nos lleva hasta una cascada de arpegios en el arpa sobre los cuales una sección de cuerda realiza la línea melódica de *Blue Venetian Waters*. Finalmente, el número musical concluye con una coda virtuosística, construida mediante unos recurrentes glisandos.

¹¹⁷ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 53.00" y 53.12", respectivamente.

¹¹⁸ MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006. Pág. 85.

Por otra parte, y al igual que sucedía con Chico, los cambios de plano visual no están pensados desde una óptica musical, sino que resultan un tanto aleatorios en relación a la estructura musical. Esta hipótesis queda refrendada por el planteamiento cinematográfico de todo el número, en el que prevalece la estética visual sobre el diseño formal de la música. Así, tras un plano de situación, la cámara nos muestra a Harpo en un encuadre medio corto, concentrado en su interpretación [Figura 31a]. Poco después, nos presentan un plano desde el extremo opuesto, lo cual implica un salto de eje, en el que vemos a algunos músicos de la orquesta a través de las cuerdas del arpa [Figura 31b]. Sin embargo, este cambio de plano no está justificado a nivel musical, no coincide con la entrada de una nueva sección, sino que se produce, inesperadamente, durante el desarrollo de la primera parte.



[Figuras 31a y 31b]. Detalle de la planificación visual estética, sin respetar la estructura musical¹¹⁹.

De la misma forma, el siguiente cambio de plano tampoco coincide con ningún hecho relevante a nivel musical, sino que se inserta en medio de la cadencia de la sección anterior. Aún así, se trata de un plano muy logrado en el que el arpa se sitúa a modo de escorzo, mientras que los músicos de la orquesta se vislumbran a través de las cuerdas, detrás de Harpo [Figura 32a]. Finalmente, un plano detalle nos muestra las manos del intérprete justo en el momento en el que retorna el tema principal, enfatizándolo, esta vez sí, de ese modo [Figura 32b]. Sin embargo, esta coincidencia parece ser sólo casual porque poco después se vuelve a recurrir a este mismo plano en un diferente contexto musical.

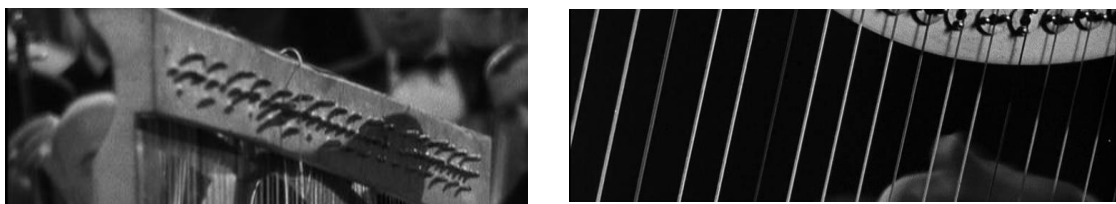
¹¹⁹ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 53.17" y 53.55", respectivamente.



[Figuras 32a y 32b]. Dos nuevos fotogramas en los que apreciamos la planificación visual estética¹²⁰.

De esta forma, se demuestra que los editores de la secuencia sólo estaban interesados en la interpretación de Harpo desde un criterio visual muy estético, sin considerar, en ningún caso, el sentido formal de la estructura musical, como era la norma en el primer cine de los Marx. En este sentido, una adecuación de lo visual a la estructura musical hubiese permitido 'mostrar' de una forma muy precisa el sentido expresivo de esa estructura, permitiendo así a los espectadores ser 'conscientes' de la música. Sin embargo, como ya hemos encontrado en los otros números musicales de la película, en la concepción cinematográfica de la Metro Goldwyn Mayer la música sólo parece ocupar un segundo lugar, después de una cuidada, y artificial, estética visual.

Por otra parte, resulta notorio que la filmación de las imágenes se realizó utilizando dos 'instrumentos' diferentes, tal y como denotan las evidentes diferencias entre el clavijero, que podemos apreciar en la parte superior en los planos cortos, así como la diferente disposición y coloración de las cuerdas [Figura 33].



[Figura 33]. Detalle de los dos clavijeros diferentes del 'instrumento' en el que toca Harpo¹²¹.

¹²⁰ *Ídem*. Mm. 54.26" y 54.34", respectivamente.

¹²¹ *Ibidem*. Mm. 55.21" y 55.05", respectivamente.

Así, aunque la estructura musical se mantiene dentro de lo habitual, su contenido y su representación visual, en cambio, presentan algunas novedades significativas. Si, al igual que en ocasiones anteriores, Harpo recrea la canción romántica de la película (parafraseando así la relación amorosa de los protagonistas) en la *speciality* que nos ocupa la melodía de *Blue Venetian Waters* resulta casi irreconocible debido a lo elaborado de la ornamentación musical. Además, la inserción de un contenido musical 'neoclásico', ajeno a la canción, dificulta todavía más el reconocimiento de la obra de Kaper, Jurmann y Kahn, y con ello la conexión narrativa o argumental con la película. Es decir, el interés de la *speciality* de Harpo se ha desplazado desde la recreación de un contenido narrativo hasta el virtuosismo visual como un fin en sí mismo. Los espectadores ya no perciben esa conexión narrativa, sino que se dejan fascinar por las evoluciones técnicas del menor de los tres hermanos sobre las cuerdas de su instrumento.

Una vez más, la pretendida aspiración realista del cine clásico norteamericano resulta inverosímil o 'irreal' a nivel musical. En primer lugar, el bastidor de un piano de cola no se puede tocar, en ningún caso, como si fuera un arpa debido a la disposición cromática de sus cuerdas. En segundo lugar, en el caso de superar este hándicap el sonido producido sería casi imperceptible debido a la ausencia de una caja de resonancia. Por otra parte, y al igual que sucedía con Chico, la *speciality* de Harpo también está filmada de una forma fragmentada, utilizando la técnica del *playback* (como no podía ser de otra forma, debido a las peculiaridades de este 'instrumento'). Este proceso reviste a toda la escena de un halo de artificiosidad, aunque desde una perspectiva visual resulte perfectamente 'verosímil'. Así, el número musical de Harpo también se aleja de la tradición popular, separándose de una forma irreversible de los contenidos narrativos y convirtiéndose en un mero placer visual, sin ninguna otra finalidad que la del goce estético.

A pesar de todo, Harpo había comenzado su *speciality*, de una forma muy simbólica y prometedora, rescatando su arpa de los escombros del piano. De esta forma, el menor de los tres hermanos Marx tomaba partido en el conflicto clasista planteado en los primeros números de la velada musical. Así, la destrucción del piano permitía liberar a la música popular, atesorada en su interior, del yugo de la cultura elitista. Con su acción, Harpo parece querer reivindicar que debajo de las complejas sonoridades de Rachmaninov, debajo de la música de tradición europea, subyace el espíritu y la energía de la cultura popular, representada en el arpa. De alguna manera, era necesario destruir la cultura elitista (de forma análoga a como destrozaban la representación de *Il Trovatore* en *A Night at the Opera*) para reconquistar una cultura que el cine,

estaba arrebatando a las clases populares. Pero la acción de Harpo está condenada al fracaso porque su música ha quedado reducida a un mero objeto decorativo, carente de significado, en detrimento de una estética visual tan artificiosa como intrascendente.

9.- La regresión de la escucha.

A lo largo de nuestro análisis de *A Day at the Races* estamos demostrando cómo, en los planteamientos estilísticos y formales de la Metro Goldwyn Mayer, la música ha perdido su capacidad comunicativa para transformarse en un mero e insustancial goce estético visual. Y es precisamente a esta peculiaridad a la que alude Theodor W. Adorno cuando habla del concepto de 'regresión de la escucha'. Para el pensador alemán, la 'regresión de la escucha' alude a una doble pérdida. No sólo se ha perdido la voluntad de elegir aquello que se escucha, sino que también se ha perdido la capacidad del conocimiento consciente de la música. En este sentido, esta 'regresión' niega en último término toda posibilidad de conocimiento¹²².

El placer del instante y de la fachada polícroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta¹²³.

Así, los espectadores de *A Day at the Races* ya no tendrían la capacidad de escuchar lo que quieren porque la presentación visual le distrae, impidiendo, así, centrar su atención en el contenido sonoro. Por otra parte, aunque intentasen escuchar detenidamente la música ya no sería posible comprender el verdadero significado musical debido a que se han perdido tanto los referentes formales como la identificación con el sustrato popular, así como los posibles paralelismos musicales dentro de la misma película. En este sentido, la ruptura de la estructura musical de los estribillos en la presentación visual y el hecho de que cada vez sea más difícil reconocer la procedencia de esas melodías populares impiden, de una forma evidente, el 'conocimiento' consciente de la música. Algo que también sucede tras suprimir la primera escena de la película, en la cual Allan Jones cantaba *A Message from the Man in the Moon*, manteniendo las alusiones musicales a esa canción en diversos momentos del film. Así, resulta imposible que los espectadores sean 'conscientes' de la procedencia de esas citas musicales y, por

¹²² ADORNO, Theodor W.: "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid, 2009. Pág. 34.

¹²³ *Ídem*. Pág. 19.

lo tanto, pierden la capacidad de 'conocer' y de comprender lo que está sucediendo a nivel sonoro.

Es decir, la placentera estética visual con la que se presentan los números musicales de *A Day at the Races* se convierte en un pretexto para no tener que pensar en la música, para no ser conscientes del contenido musical expresivo ni de la evidente falta de continuidad o de la incuestionable falta de sincronía. De esta forma, se pierde definitivamente cualquier contenido expresivo, cualquier simbología musical basada en una escucha atenta. En este sentido, Koestenbaum coincide plenamente con Adorno cuando afirma que los planos cortos realizados sobre las cuerdas del arpa transforman un instrumento *cuasi* grotesco, surgido de los escombros de un piano, en un instrumento elegante que trasciende lo bufonesco y nos asombra gracias a su capacidad para reflejar el arcoíris¹²⁴. Así, ese 'arcoíris' definido por Koestenbaum sería la "fachada polícroma a la que está aludiendo Adorno".

De hecho, el pensador alemán realiza una referencia muy directa a los hermanos Marx en este ensayo. Según Adorno, los Marx destrozan un piano de cola al interpretar una pieza muy apreciada "para apoderarse del bastidor de las cuerdas del piano como la verdadera arpa del futuro sobre la que se pueda preludiar"¹²⁵. Para el filósofo de la Escuela de Frankfurt, la "música de masas hecha fetiche amenaza los bienes culturales hechos fetiche"¹²⁶. Es decir, cuando Harpo destruye el piano interpretando a Rachmaninov, lo que está haciendo es utilizar una obra que se había convertido en un fenómeno de masas (tal vez por eso renegaba de ella el compositor), y en un fetichista objeto de culto (como el propio Harpo reconoce indirectamente en sus memorias). Desde este punto de vista, Harpo no haría sino ridiculizar ese "fetiche", enfatizando lo absurdo del comportamiento esnob de una clase elitista que acude a la velada musical. En este contexto, con la destrucción física y simbólica del piano, Harpo pretendería demostrar de una forma muy adorniana que ese fanatismo está "amenazando" a la propia cultura que la clase elitista, supuestamente, admira y promueve.

Según Adorno, ante esa escucha regresiva la música "comienza a adoptar un aspecto cómico" y los productos de la cultura musical "se ponen en manos del juego irrespetuoso y del humor sádico"¹²⁷. Es decir, según el pensador alemán, el hecho de que los Marx ridiculicen irrespetuosamente a la música de tradición

¹²⁴ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley, 2012. Pág. 281.

¹²⁵ ADORNO, Theodor W.: "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid, 2009. Pág. 48.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

centroeuropea, como hacen en *A Day at the Races*, está motivado por el hecho de que los espectadores han perdido la capacidad de escuchar y de valorar una música que, de esta forma, se ha convertido en un mero objeto fetichista de culto.

Sin embargo, no podemos considerar que la 'regresión de la escucha' de la que habla Adorno sea la única causa por la que los Marx parodian las músicas de tradición centroeuropea. La justificación del pensador alemán se muestra incompleta por cuanto ignora la trayectoria previa de los Marx en el *vaudeville*, así como las imposiciones artísticas y estilísticas que estaba llevando a cabo el cine hollywoodiense frente a estética popular proveniente de los espectáculos de variedades. Si bien es cierto que *A Day at the Races* fomenta la 'fachada polícroma' visual en detrimento de lo sonoro, no lo es menos que en el primer cine de los Marx son, precisamente, los contenidos sonoros quienes soportan gran parte del significado expresivo de la película. Es a través de esos contenidos como los personajes liberan su sexualidad reprimida y también como se establece una completa red de significación, basada en el sustrato musical popular. Es decir, en el primer cine de los Marx los espectadores debían de estar muy atentos a todas las referencias musicales que aparecían en la película, de forma similar a como lo estaban en los espectáculos de *vaudeville* o en las proyecciones cinematográficas acompañadas musicalmente según la técnica de las canciones ilustradas. De alguna forma, esos espectadores estaban acostumbrados a 'escuchar' y, por lo tanto, todavía no se había producido esa 'regresión en la escucha' de la que habla Adorno. A pesar de ello, los Marx ya estaban parodiando en esas fechas obras pertenecientes a la tradición europea. Recordemos, por ejemplo, que su primera película (*The Cocoanuts*, 1929) finalizaba con una parodia que ridiculizaba la ópera *Carmen* de Georges Bizet.

En cualquier caso, una vez más, se demuestra que resulta imposible analizar la música en el cine de los Marx atendiendo sólo a planteamientos estrictamente musicales. No sólo es necesario conocer su trayectoria en el *vaudeville*, así como la evolución de la comedia musical y de la música cinematográfica, sino que también es imprescindible abordar las diversas formas en las que su obra ha sido absorbida y estudiada desde criterios filosóficos, semióticos y sociológicos.

10.- Referencias al sustrato musical

Antes de analizar el gran número musical situado en la parte final de *A Day at the Races* queremos mencionar algunas referencias musicales que tienen lugar a lo largo de la película y que nos revelan una pervivencia marginal de lo que había sido uno de los medios expresivos más efectivos en el primer cine de los Marx.

An der schönen blauen Donau

Una de las alusiones musicales más significativas de *A Day at the Races* es la referencia a *El Danubio azul* (*An der Schönen Blauen Donau*), el archiconocido vals escrito por Johann Strauss en 1866. Groucho se muestra exultante mientras aguarda la llegada de Flo, su nueva conquista, y deambula por su habitación al compás de *An der schönen blauen Donau* mientras se prepara para la ocasión y comprueba los últimos detalles [Figura 34].



[Figura 34]. Groucho baila con la música de *An der schönen blauen Donau*¹²⁸.

La música de Johann Strauss resulta doblemente significativa por cuanto alude, de una forma muy directa, a una determinada tradición cultural, a la vez que implica una importante modificación del tratamiento musical en el cine marxiano. Mientras que hasta ahora Groucho había realizado sus conquistas al compás de músicas populares de insinuantes ritmos (como de hecho también sucedía en el baile en el que ha conocido a Flo), es la primera ocasión en la que su cortejo se asocia a una música perteneciente a la tradición centroeuropea y asociada de una forma inequívoca a una determinada clase social.

¹²⁸ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 57.45".

Sin embargo, la utilización de *An der Schönen Blauen Donau* no es gratuita, sino que se inscribe en el cambio de orientación experimentado por el personaje interpretado por Julius Marx. Así, el Dr. Hackenbush ha dejado atrás el comportamiento anárquico de los personajes anteriores interpretados por Groucho y no sólo aspira a ser reconocido como el eminente médico de Mrs. Upjohn, sino que también desea ser aceptado en su círculo social y cultural. En este contexto no resulta extraño que intente seducir a la joven Flo Marlowe utilizando la elegante música del compositor austríaco. Por otra parte, y teniendo en cuenta los precedentes con Chico y Harpo en la velada musical, también es probable que Groucho esté utilizando *An der Schönen Blauen Donau* con la finalidad de parodiar el previsible y estereotipado comportamiento amoroso propio de la clase elitista.

Una lectura atenta de los borradores previos del guión de *A Day at the Races* nos revela algunas consideraciones necesarias para comprender mejor esta escena desde una perspectiva sonora. La música de Johann Strauss estaba presente ya desde los primeros borradores del guión de la película. Según Joe Adamson, el primer guión comenzaba en un salón de baile en el cual se ridiculizaba a los médicos alemanes y vieneses bailando, precisamente, *An der Schönen Blauen Donau*¹²⁹. Así, la música de Strauss se utilizaba como un cliché de la sociedad austríaca en general y de sus pretenciosos médicos en particular. De hecho, el personaje del Dr. Steinberg (Sig Rumann), el médico que Whitmore contrata para desenmascarar a Groucho, originalmente tenía asignado el nombre de Dr. 'Waltzer', lo cual no sólo era una ironía más, sino que también reforzaba el uso estereotipado que se hace de la música de Johann Strauss.

De esta forma, la utilización de *An der Schönen Blauen Donau* en la escena en la que el Dr. Hackenbush está esperando a Flo Marlowe adquiere un nuevo y preciso significado. En realidad, Groucho está parodiando ese baile inicial suprimido, ridiculizando todavía más a la sociedad austríaca, así como al cortejo despótico propio de sus rancios y pretenciosos médicos. Sin embargo, al igual que sucede con *A Message from the Man in the Moon*, la supresión de la primera escena impide la comprensión del significado en todas aquellas secuencias en las que se alude de una forma directa a ella. Es decir, se ha perdido la capacidad de un 'conocimiento consciente de la música' (como diría Adorno) debido a la falta del referente significativo inicial.

Por otra parte, y de una forma muy reveladora, en la escena que nos ocupa el vals *An der Schönen Blauen Donau* suena sin que sepamos de dónde procede la

¹²⁹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 304.

música. En ningún momento Groucho acciona un gramófono o un aparato de radio que pueda justificar la fuente sonora a nivel diegético. Es más, ni siquiera podemos ver en toda la habitación ningún dispositivo capaz de producir sonido. De igual forma, cuando Flo Marlowe entra en la habitación la música de Johann Strauss desaparece como si nada, justo en el momento en el que comienzan los diálogos.

En este sentido, la música se comporta de una forma 'extradiegética' y, por lo tanto, carece de "realidad" narrativa. Una vez más, la eliminación del referente significativo, así como la subordinación del contenido sonoro a la presentación visual, relegan a la música a una función secundaria, a un mero objeto decorativo.

Johnny Comes Marching Home

Las referencias al sustrato popular musical también están presentes en el guión de *A Day at the Races* publicado por la Metro Goldwyn Mayer, aunque la mayor parte de ellas fueron suprimidas en el montaje final de la película. En una de esas escenas eliminadas Harpo y Chico, perseguidos por el Sheriff, se hacían pasar por camareros en la velada musical que tenía lugar en el hotel. Así, antes de que Allan Jones interpretase *Blue Venetian Waters*, los dos hermanos provocaban la indignación de Mrs. Upjohn debido a su total falta de profesionalidad en el oficio. En ese momento, Groucho defendía a Chico y reivindicaba la igualdad de todos los seres humanos, acusando a Mrs. Upjohn de ser una esnob y de enfadarse como una "amazona de sangre azul". Además, Groucho argumentaba su comportamiento preguntando a la dama si acaso no recordaba las palabras pronunciadas por Thomas Jefferson, unas palabras que, paradójicamente, el propio Groucho reconoce haber olvidado, junto con su música. Acto seguido, siempre según el guión, Groucho comenzaba a cantar *Johnny comes Marching Home* mientras que Harpo le acompañaba tocando esa melodía en una raspa de pescado¹³⁰.

Johnny comes Marching Home, escrita por Patrick S. Gilmore en 1863, describe la emoción con la que las madres y las esposas esperaban el regreso de sus maridos e hijos del frente de batalla, durante los días finales de la Guerra Civil

¹³⁰ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Págs. 51-54.

Norteamericana [Figura 35]¹³¹. En este sentido, *Johnny comes Marching Home* reemplaza a *Dixie's Land*, el himno que los Marx habían utilizado de forma regular en sus anteriores películas.

[With spirit]

The musical score is written in 8/8 time and B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff, labeled 'A', contains a 'Solo' section followed by a 'Chorus' section, then another 'Solo' section and a final 'Chorus' section. The lyrics for this staff are: 'When John-ny comes march-ing home a-gain, Hur- rah, Hur- rah! We'll give him a hear-ty wel-come the, Hur'. The second staff, labeled 'B', contains a 'Solo' section with the lyrics: 'rah, Hur- rah! The men will cheer, the boys will shout, The la - dies they will'. The third staff contains a 'Chorus' section with the instruction 'Repeat at lib.' and the lyrics: 'all turn out, and we'll all feel gay, When John-ny comes march -ing home...'. Above the first staff, 'Antecedente' spans the first two sections and 'Consecuente' spans the last two. Above the second staff, 'Antecedente' spans the entire staff. Above the third staff, 'Consecuente' spans the entire staff.

[Figura 35]. *Johnnny Comes Marching Home*.
 Nótese la alternancia entre el solista y el coro¹³².

Pero la referencia al himno de Patrick S. Gilmore en *A Day at the Races* no se limitaba únicamente a su contenido musical, sino que el guión indicaba expresamente que Chico saludaba y se coloca en posición de firme mientras que Groucho desfilaba blandiendo un cuchillo como si fuera un veterano de la Guerra Civil norteamericana¹³³. Así, al igual que sucedía en sus películas previas, esta referencia musical al sustrato popular se acompañaba con una representación visual, acorde con ese contenido, que ayudaba a concretar el significado simbólico o estereotipado de la secuencia. En cualquier caso, el comportamiento de los Marx en esta escena, insultando abiertamente a Mrs. Upjohn, recuerda sin ninguna duda a su etapa en la Paramount, a su comedia más anarquista. Tal vez es por esto que, finalmente, esta escena fue suprimida y, al parecer, ni siquiera se llegó a filmar.

En este sentido, el guión definitivo de *A Day at the Races* no parece diferir tanto del habitual estilo marxiano como sí lo hace el montaje final de la película, tras

¹³¹ McWHIRTER, Christian: *Battle Hymns: The Power and Popularity of Music in the Civil War*. The University of North Carolina Press, 2012. Pág. 168.

¹³² Transcrito a partir de: "When Johnny comes marching home" Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/resource/ihas.200001128#seq-1> [Último acceso: 01/06/2013].

¹³³ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Págs. 51- 54.

haber sido suprimidas algunas escenas importantes. De esta forma, se constataría que el significativo cambio estilístico operado por los Marx a partir de *A Night at the Opera* es el resultado del férreo control ejercido por la Metro Goldwyn Mayer sobre el guión, y no tanto a un cambio de orientación artística de los guionistas.

Good-bye!

Otra de las referencias musicales presentes en *A Day at the Races* tiene lugar durante una escena en la que el Doctor Hackenbush realiza un reconocimiento médico a Harpo. Según Matthew Coniam, la melodía que Groucho comienza a canturrear después de haberle tomado el pulso a Harpo pertenece a la canción *Good-Bye!*¹³⁴, una pieza escrita por el compositor italiano Paolo Tosti, con letra de George Whyte-Melville [Figura 36].



[Figura 36]. La parte final de *Good-Bye* interpretada por Groucho en la película¹³⁵.

A pesar de que Coniam sitúa la fecha de composición de esta obra en el año 1908, este dato es sin duda erróneo debido a que existen grabaciones sonoras anteriores a esa fecha como la protagonizada por Nellie Melba en el año 1904¹³⁶. En este sentido, Francesco Sanvitale defiende que, en realidad, *Good-Bye!* vio la luz muchos años antes, en 1880. De hecho, el Príncipe Leopoldo de Inglaterra agradeció personalmente a Tosti en 1881 que le hubiese enviado una partitura de esta obra que, incluso, llegó a cantar personalmente.

Recibe mi más caluroso agradecimiento por la encantadora Romanza [Good-bye!] que has tenido la amabilidad de enviarme. He encontrado la música extremadamente agradable y he disfrutado cantándola más todavía al saber que la letra era de mi pobre

¹³⁴ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

¹³⁵ Trascrito a partir de: TOSTI, F. Paolo: *Good-Bye*. Ricordi. Roma, 1880. Disponible en URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/ff/IMSLP140676-PMLP180919-TOSTI_-_Goodbye_No2_in_G_edition.pdf [Último acceso: 01/06/2013].

¹³⁶ "Nellie Melba 1904 Francesco Paolo Tosti (1846-1916) 'Good-bye'" YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rhxmMNOHOFE> [Último acceso: 01/06/2013].

amigo Whyte-Melville. Gracias una vez más por obsequiarme con el placer de poseer esta bonita Romanza, créame¹³⁷.

Según Sanvitale, el texto de *Good-Bye!* utiliza "unas series de imágenes naturales como metáfora de acontecimientos internos: las hojas cayendo, los árboles marchitos, el mar plomizo, las golondrinas trayendo el viento, el verano marchándose", unas metáforas que "parecen anunciar un lúgubre epílogo"¹³⁸. Un simbolismo que está plasmado, oportunamente, en la partitura mediante cromatismos descendentes. En este sentido, la utilización que hace el doctor Hackenbush-Groucho en *A Day at the Races* de esta canción no es casual, sino que responde a la lógica expresiva, al lenguaje habitual, del *vaudeville* y del primer cine de los hermanos Marx. Así, Groucho canturrea este "lúgubre epílogo" porque le acaba de tomar el pulso a Harpo y no se lo ha encontrado: "O está muerto o se me ha parado el reloj", afirma el doctor [Figura 37]¹³⁹. De esta forma, Groucho le está anunciando musicalmente a Harpo que está a punto de morir y, a la vez, se está despidiendo de él.

Sin embargo, nos faltaría precisar por qué Groucho utiliza una canción del siglo XIX, muy alejada de la época en la cual se filmó *A Day at the Races*. Al contrario de lo que pueda parecer la canción de Tosti no había caído en el olvido, sino que en 1937, año de la filmación de la película, la discográfica Victor había publicado una reedición fonográfica de esta obra¹⁴⁰, realizada a partir de una grabación previa protagonizada por Enrico Caruso en 1910. En este sentido, la actualidad de *Good-Bye!* en esos años es análoga a la de la canción napolitana *Santa Lucía* que los Marx habían utilizado en 1935, debido también a su popularidad, en *A Night at the Opera*, tras una reedición fonográfica, un año antes, del registro efectuado por Caruso en 1916¹⁴¹.

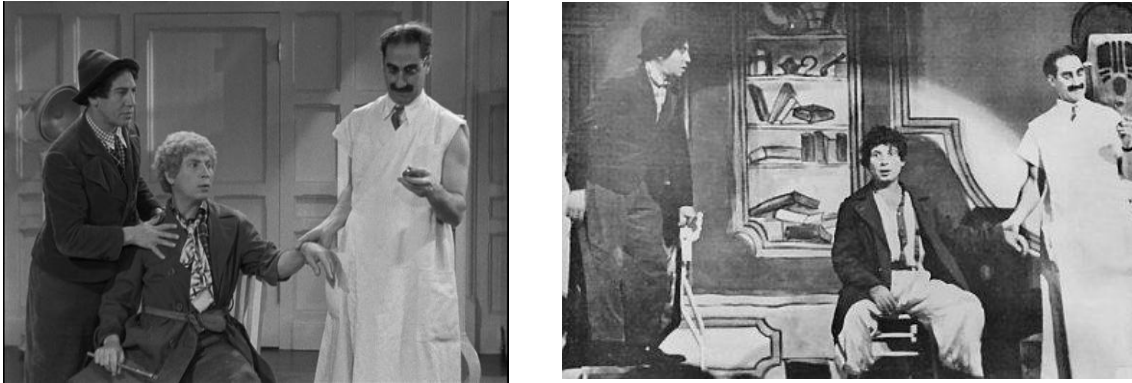
¹³⁷ "Receive my warmest thanks for the charming Romance [Good-bye!] you had the goodness to send me. I found the music extremely pleasing and I enjoyed singing it even more when I thought that the words were by me poor friend, Whyte-Melville. Thank you once again, for giving me the pleasure of owning this pretty Romance and believe me". Citado en: SANVITALE, Francesco y MANZO, Andreina: *The Song of A Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*. Ashgate. Burlington, 2004. Pág. 18.

¹³⁸ SANVITALE, Francesco y MANZO, Andreina: *The Song of A Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*. Ashgate. Burlington, 2004. Pág. 249.

¹³⁹ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 32.09".

¹⁴⁰ "Gramophone Co. matrix 2EA-5828. Good bye / Enrico Caruso". Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/300016685/2EA-5828-Good_bye [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁴¹ "Enrico Caruso Sings "Santa Lucia" 1934" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=1ebrnxY0Fuw> [Último acceso: 01/06/2013].



[Figura 37]. Comparativa entre un fotograma de la película y una fotografía correspondiente a la misma escena, perteneciente a la gira teatral¹⁴².

Es decir, como ya hemos demostrado a lo largo de nuestro trabajo de investigación, las referencias musicales que utilizan los hermanos Marx no sólo están relacionadas directamente con la narración de la película o de la escena a la cual acompañan, sino que, además, están de plena actualidad en los años en los que se filman sus películas.

I'm Heading for the Last Round-up

Según Mathew Coniam, en la parte final de *A Day at the Races* Groucho realiza en su diálogo una alusión directa a una canción de Billy Hill (1899-1940)¹⁴³ titulada *The Last Round-up*¹⁴⁴. Según Hischak, esta obra había sido escrita en 1933 en el estilo *cowboy ballad* y se había convertido en el primer gran éxito de su autor, tras ser grabada por la orquesta de George Olsen¹⁴⁵. *The Last Round-up* mantendría su popularidad en los siguientes años al ser incluida en las *Ziegfeld*

¹⁴² WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 32.01". "Route Of The Marx Brothers In A Day At The Races 1936". UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁴³ "Billy Hill" Song Writers Hall Of Fame. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/bio/C89> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁴⁴ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013]. Se puede escuchar en: "The Last Round-Up" (Gene Autry, 1933) You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2vLk1MyAcFE> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁴⁵ Se puede escuchar esta grabación en: "George Olsen and his Music - The Last Round-Up (1933)" You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=Q3v3CX1kP_U [Último acceso: 01/06/2013].

Follies de 1934, así como en los films *Stand Up and Cheer* (1934), *Twenty Million Sweethearts* (1934) y *One Hour Late* (1935) entre otros¹⁴⁶.

En la parte final de la película, antes de que comience la carrera de caballos, Groucho, Harpo y Chico observan, subidos al toldo de una edificación cercana, la llegada al hipódromo del Hit-Hat, el caballo de Allan Jones que viaja oculto en una ambulancia para no ser descubierto por su antiguo propietario. Cuando los Marx advierten que el plan está funcionando a la perfección, Harpo se marcha apresuradamente porque él es el jockey que montará al caballo durante la competición. En ese instante, Groucho anima a su hermano diciéndole "Ride 'em cowboy, or we're heading for the last lock-up" [Figura 38a]. Según Coniam, esta expresión está construida a partir de un juego de palabras ("round-up" –rodeo– y "lock-up" –cárcel–) realizado a partir del primer verso de la canción de Billy Hill: "I'm heading for the last roundup"¹⁴⁷.

La canción de Hill, según Hischak, está protagonizada por un viejo vaquero que es consciente de que su vida se acaba y que está viviendo su último 'rodeo'. De la misma forma, la carrera de caballos es también el 'último rodeo', la última oportunidad que tienen los Marx para solucionar los problemas económicos de Judy. Si Hit-Hat gana la carrera Judy Standish podrá saldar sus deudas y volverá con Gil Stewart, pero si pierde los prestamistas le arrebatarán su sanatorio y los Marx acabarán en la cárcel. En este sentido, y al igual que hemos explicado anteriormente, el significado real de las palabras de Groucho sólo puede ser comprendido a partir del conocimiento de los referentes musicales. Así, esta alusión musical pasa completamente desapercibida para aquellos espectadores que desconozcan la escena musical norteamericana. De hecho, tanto la versión subtitulada de la película como la doblada al castellano eluden, obviamente, la referencia a *The Last Round-Up*, por cuanto resultaría incomprensible para el público hispano¹⁴⁸.

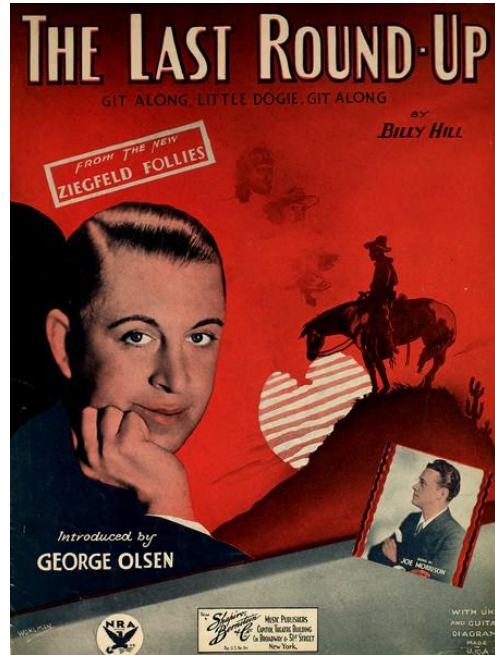
¹⁴⁶ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Págs. 204-205.

¹⁴⁷ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁴⁸ "Corre o acabaremos en el calabozo" (versión subtitulada) y "Móntalo vaquero, de todos modos nos van a enchiquerar" (versión doblada). WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 1.29.18".



[Figura 38a]. Groucho refiriéndose a la canción de Billy Hill.



[Figura 38b]. Portada de la edición de 1933¹⁴⁹.

Down by the Old Mill Stream

En una de las últimas escenas de *A Day at the Races*, el Dr. Steinberg exige a Groucho que examine a Mrs. Upjohn delante de él para demostrar así la carencia de formación y de experiencia médica del fingido doctor. Esta escena es la más teatral de toda la película, por cuanto se desarrolla en un único escenario en el cual los actores conservan la típica disposición frontal, propia de las representaciones teatrales [Figura 39a]. Además, los Marx recuperan su estilo más anárquico por unos instantes, ridiculizando hasta lo ofensivo a Mrs. Upjohn en particular y a la ciencia médica en general. Por otra parte, no faltan los constantes juegos de palabras ("X-ray" por "Extra"; "Pulse" por "Purse") habituales en el estilo marxiano, ni tampoco un desenlace típicamente wow en el que la consulta acaba destrozada e inundada mientras los tres hermanos huyen a lomos del caballo de Gil Stewart [Figura 39b].

¹⁴⁹ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 1.29.18". "The Last Round-Up (Git Along, Little Dogie, Git Along)". Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/13660> [Último acceso: 01/06/2013].



[Figuras 39a y 39b]. Disposición teatral de los actores y final "wow" de la escena¹⁵⁰.

En este contexto *vaudevillesque*, no resulta nada extraño que los Marx recurran a una obra música popular, perteneciente al sustrato cultural creado durante los años de *vaudeville*. Groucho teme ser desenmascarado por el Dr. Steinberg mientras finge realizar el diagnóstico de la supuesta enfermedad de Mrs. Upjohn. Así, de la misma forma que anteriormente Harpo y Chico habían interpretando diversas músicas en la velada con la finalidad de ganar tiempo, en esta ocasión los tres hermanos se lavan una y otra vez las manos aduciendo que tienen que esterilizarse para realizar la exploración de Mrs. Upjohn. Y mientras realizan esta desinfección a conciencia, interpretan, sin acompañamiento instrumental, *Down by the Old Mill Stream*, una canción escrita por Tell Taylor en 1910 y que llegó a ser una de las obras predilectas de los *barbershop quartets* [Figura 40]¹⁵¹.

Así, Groucho, Chico y ¡Harpo! están interpretando vocalmente una obra procedente del repertorio de los cuartetos *barbershop*, de la misma forma que ya habían hecho en *Monkey Business* (*Sweet Adeline*) o en *Animal Crackers* (*My Old Kentucky Home*) [Figura 41]. De forma paradójica, la interpretación *barbershop* de los Marx se reduce a sólo tres voces, debido a la inevitable ausencia de Zeppo. En este sentido, el guión de la película parece querer evitar esta situación incómoda e indica expresamente que son Chico y Groucho quienes cantan *Down by the Old Mill Stream*, sin mencionar en ningún momento a Harpo¹⁵².

¹⁵⁰ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. M. 1.11.01" y 1.14.49", respectivamente.

¹⁵¹ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 90.

¹⁵² PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Pág. 86.

Valse lento

1st. Ten. *p-ff*

2d. Ten.

Bar..

Bass.. *p-ff*

Down by the old mill stream, where I first met you,

8

With your eyes of blue, dressed in ging - ham too,

Figura 40]. *Down by the Old Mill Stream*, en la versión para cuarteto publicada en 1910¹⁵³.



[Figura 41]. Los Marx se lavan las manos cantando *Down by the old mill stream*¹⁵⁴.

Según Thomas S. Hischak la letra de esta canción alude a una pareja de ancianos que rememoran de una forma nostálgica el momento en el cual se enamoraron, junto al arroyo que mueve a un viejo molino. Matthew Coniam, quien fija la fecha de composición en 1908, afirma que *Down by the Old Mill Stream* fue interpretada por primera vez por el cuarteto de vaudeville conocido como The

¹⁵³ Transcrito a partir de: "Down by the Old Mill Stream" Historic American Sheet Music. URL: <http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/b/b03/b0339/b0339-1-72dpi.html> [Último acceso: 02/06/2013].

¹⁵⁴ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Min. 1.11.53".

Orpheus Comedy Four¹⁵⁵. De esta forma, podemos confirmar que esta obra pertenecía a la tradición popular y que los Marx la habían llegado a conocer, probablemente, durante los años en los que trabajaron en los circuitos de *vaudeville*.

Sin embargo, en esta ocasión no parece posible establecer ningún paralelismo directo tangible, entre la letra de la canción de Taylor y la escena de la película en la cual se inscribe, que justifique narrativamente la elección de esta obra. Así, la única conexión que podríamos encontrar es la presencia, en ambos casos, del líquido elemento. Los Marx se lavan las manos con agua, de la misma forma que es también el agua la que mueve el molino de *Down by the Old Mill Stream* donde se enamoraron los protagonistas de la canción [Figura 42].

*Down by the old mill stream where I first met you,
With your eyes of blue, dressed in gingham too,
It was there I knew that you loved me true,
You were sixteen, my village queen,
by the old mill stream.*

Bajo del viejo canal del Molino, donde te conocí,
Con tus ojos azules, vestida también de guingán,
Fue allí donde supe que tú me querías de verdad
Tenías dieciséis años, mi reina del pueblo,
por el arroyo del molino viejo¹⁵⁶.

[Figura 42]. Comienzo de *Down by the Old Mill Stream*.

Por otra parte, una vez más la referencia musical original parece estar demasiado lejana en el tiempo como para ser tenida en consideración por los Marx en esos años. Sin embargo, al igual que en las ocasiones anteriores esta obra había vuelto a estar de actualidad tras ser incluida en *Her Master's Voice*, una película estrenada en 1936, un año antes que *A Day at the Races*¹⁵⁷. Curiosamente, la música de este film, dirigido por Joseph Santley, había sido escrita por Gus Kahn, el autor de la letra de *A Message From the Man in the Moon* y de *Blue Venetian Waters*. El film *Her Master's Voice* se inspiraba en una comedia musical del mismo título que había sido estrenada en Broadway el 23 de octubre de 1933, a partir de una obra literaria de Clare Kummer¹⁵⁸.

En este sentido, deberíamos valorar si los Marx utilizan *Down by the Old Mill Stream* como referencia a la canción original de Tell Taylor o si, por el contrario,

¹⁵⁵ CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

¹⁵⁶ Transcrito a partir de: "Down by the Old Mill Stream" Historic American Sheet Music. URL: <http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/b/b03/b0339/b0339-1-72dpi.html> [Último acceso: 02/06/2013].

¹⁵⁷ HISHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 90.

¹⁵⁸ "Her Master's Voice" Internet Broadway Data Base. URL: <http://ibdb.com/production.php?id=11774> [Último acceso: 02/06/2013].

la alusión a esta obra está relacionada con la película dirigida por Joseph Santley un año antes, o con la comedia estrenada en Broadway. Una reseña periodística, publicada en el diario *Daily Princetonian* el 4 de marzo de 1938, nos informa que el argumento de esta obra relata la historia de una mujer acaudalada que se lleva consigo a su sobrina para separarla de su marido desempleado. Poco tiempo después, la mujer contrata, sin reconocerlo, al marido de su sobrina para que realice diversos trabajos en su vivienda¹⁵⁹.

De alguna forma, los personajes de *A Day at the Races* guardan una cierta similitud con la obra de Clare Kummer. Mrs. Upjohn representaría a la dama acaudalada, mientras que Judy podría haber sido su sobrina y Gil Stewart hubiese podido asumir, sin demasiados problemas, el papel del marido desempleado. Igualmente, Groucho oculta su verdadera identidad, haciéndose pasar por un doctor, de forma análoga a como el marido de la sobrina es contratado como 'manitas' por la dama. Sin embargo, estos paralelismos no resultan convincentes y no parecen guardar ninguna relación con la canción de Tell Taylor.

En este sentido, nos gustaría proponer una hipótesis que, si bien resulta imposible de comprobar, podría explicar el porqué los Marx realizan una alusión tan clara a *Down by the Old Mill Stream*. En primer lugar, esta canción pertenece a la tradición más popular del *vaudeville* y, además, se interpretaba *a capella*, en un estilo vocal que se desarrolló en esos teatros de variedades. De hecho, cuando escuchamos esta pieza en *A Day at the Races* lo hacemos en la escena más *vaudevillesque* de toda la película. Por otra parte, la película *Her Master's Voice* había sido producida por la Paramount, la productora que había realizado los films más representativos de la estética marxiana. Además, esa película fue dirigida por Joseph Santley, un realizador que había trabajado con los Marx en 1929 dirigiendo la que sería su primera película, la versión cinematográfica de *The Cocoanuts*. Todas estas referencias al pasado nos llevan a pensar que tal vez la nostalgia amorosa que sienten los protagonistas de *Down by the Old Mill Stream* por los viejos tiempos no es muy diferente a la que sienten los Marx por sus inicios cinematográficos. Tal vez los Marx añoran los tiempos en los que podían moverse libremente por el escenario, destruyéndolo todo a su paso, sin que ningún director, productora o código moral contraviniese su estilo anárquico, sin que nadie reprimiese su libertad creadora. En este sentido, cuando

¹⁵⁹ "Her Master's Voice," Clare Kummer Comedy, To Be Offered Tonight by Community Players:" *Daily Princetonian* Volume 63, Number 20, 4 March 1938 Pág 1. Disponible en: <http://libserv23.princeton.edu/princetonperiodicals/cgi-bin/princetonperiodicals?a=d&d=Princetonian19380304-01.2.14&e=-----en-20--1--txt-IN-----#>

Groucho, Chico y Harpo se lavan una y otra vez las manos para ganar tiempo en *A Day at the Races*, lo hacen porque saben que van a ser descubiertos. Los Marx ya no tienen el poder, ya no controlan las situaciones, sino que sólo pueden aspirar a defenderse de los poderosos, de los médicos llegados desde Viena con músicas como *El Danubio azul*, o de los banqueros que tienen hipotecada la clínica de Judy Standish y que escuchan músicas de Liszt o de Rachmaninov. Tal vez por esto, los Marx reivindican su pasado, su amor no sólo por los tiempos en los que eran jóvenes, sino, sobre todo, por una cultura popular arrinconada y despreciada por el nuevo lenguaje cinematográfico. De esta forma, la inclusión de *Down by the Old Mill Stream*, así como el final "wow" en el que el agua fluye de forma similar al arrollo de la canción, sería una declaración de amor hacia esa cultura en vías de extinción pero que antes fluía como el arroyo junto al molino de la canción de Ted Taylor. Toda una cultura condensada simbólicamente, de manera intangible, en una canción popular. Tal vez por eso, no resulta extraño que el siguiente número musical sea un homenaje a las raíces más profundas de esa cultura, un regreso a los tiempos de los *minstrel shows*.

11.- La última canción

Minnie, la abnegada madre de los hermanos Marx, en su papel de empresaria y consejera de la carrera de sus hijos, afirmaba que la mejor forma de terminar un espectáculo era hacerlo con una canción. Precisamente por eso, queremos concluir nuestro trabajo de investigación sobre la música en el primer cine de los hermanos Marx con una canción. O, mejor que eso, con un conjunto de canciones representativas de su toda trayectoria en el mundo del *vaudeville*, de la comedia musical y del cine.

En la parte final de *A Day at the Races*, Gil Stewart y los hermanos Marx, huyendo de los acreedores y de la policía, se ocultan en un granero, en las cercanías del hipódromo. La situación es completamente desesperada y no parece existir ninguna solución. Poco después, aparece Judy Standish trayéndoles unas mantas para que puedan pasar la noche. Aunque intenta aparentar tranquilidad, Judy está hundida y sabe que al día siguiente perderá su sanatorio y que lo más probable es que Gil acabe en la cárcel junto con los Marx. En ese momento Gil intenta tranquilizarla con una canción esperanzadora. Sin embargo, será Harpo quien consigue alejar momentáneamente su tristeza con la colaboración de unos 'granjeros' afroamericanos que viven en las inmediaciones de ese granero. De esta forma, la última parte de *A Day at the Races* comienza en lo que podría ser una plantación sureña, de igual manera que sucedía en la parte final de los *minstrel shows*, tal y como habíamos explicado en su momento.

11.- Contexto

Al contrario de lo que pueda parecer, el número musical *darkie* que los Marx ponen en escena en la parte final de *A Day at the Races* no parece ser un hecho aislado en el cine de esos años. Según Arthur Knight, a partir de 1930 Hollywood produjo más de setenta films que incluían escenas *blackface* y, entre ellos, no menos de veinte musicales en los cuales los *blackface* actuaban junto con auténticos cómicos o músicos negros¹⁶⁰. En este mismo sentido, Michael Dunne asegura que las más importantes estrellas de Hollywood interpretaron números *blackface* en exitosos film musicales de finales de los años 30 y comienzos de los 40¹⁶¹. También en esta línea, Simon Louvish afirma que al igual que Mae West "sacó su estilo de canto y gran parte de su manera de moverse de fuentes negras, lo mismo hicieron todas las personas del espectáculo, hambrientas de jazz, locas por el baile". Y que esta atracción por la cultura negra surgió "primero en Broadway y luego en la comedia cinematográfica"¹⁶².

Por otra parte, tal y como ya habíamos desarrollado en el capítulo dedicado a los musicales de Broadway, en la primera mitad de los años 30 se estrenaron diversas obras, principalmente en el Princess Theatre, que supusieron una sustancial renovación de la cultura afroamericana. Por primera vez los afroamericanos estaban consiguiendo escapar de los estereotipos raciales, creados durante los años de los *minstrel shows*, y comenzaban a ser presentados como personas reales cuyas emociones eran análogas a las que durante tantos años se habían asociado en exclusiva a los personajes blancos. Entre estas obras, destaca sin duda la ópera *Porgy and Bess*, escrita por George Gershwin a partir de la obra de DuBose Heyward, que había sido estrenada apenas dos años antes que *A Day at the Races*. Como ya habíamos comentado, esta obra fue desdeñada por los críticos afroamericanos por mantener algunos de los estereotipos raciales creados durante la época de los *minstrel shows*¹⁶³. En este sentido, el crítico Hall Johnson aseguraba, en 1936, que la cultura negra estaba atrapada en la visión degenerada que los espectadores blancos de Broadway tenían de ella¹⁶⁴. Así, las acciones, los

¹⁶⁰ KNIGHT, Arthur: *Desintegrating The Musical. Black Performance and American Musical Film*. Duke University Press. Durham, 2002. Pág. 30.

¹⁶¹ DUNNE, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*. McFarland & Company, Inc., Publishers. North Carolina, 2004. Pág. 34.

¹⁶² LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001 (3ª Edición). Págs. 311-313.

¹⁶³ WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 172.

¹⁶⁴ JOHNSON, Hall: "Porgy and Bess –A Folk Opera". Theatre Arts Monthly. Enero de 1936. Págs. 24-28. Citado en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989. Pág. 172.

diálogos y la letra de la ópera de Gershwin no habrían conseguido reflejar la vida afroamericana con exactitud.

Sin embargo, esta crítica partía de una visión reduccionista que no valoraba la obra en su conjunto, sino que se centraba en esas referencias estereotipadas. En este sentido, Jones defiende que Gershwin había utilizado esos estereotipos raciales con el propósito de inscribir a los protagonistas de su ópera en un contexto verosímil, a partir de un tratamiento 'naturalista'¹⁶⁵. Es decir, Jones propone que la forma más eficaz de situar la acción en un contexto afroamericano 'verosímil' es recurrir a esos clichés por cuanto los espectadores blancos habían construido su imagen de la cultura afroamericana a partir de ellos. Sin embargo, estas imágenes peyorativas no impiden que los personajes de *Porgy and Bess* muestren sus emociones o experimenten situaciones dramáticas que hasta ese momento sólo habían sido representadas por personajes blancos.

Por otra parte, en 1936 se estrenó *Show Boat*, una película que abordaba abiertamente la problemática racial y la xenofobia existente en esos años. *Show Boat*, dirigida por James Whale, era una adaptación del musical del mismo título que había sido presentado en Broadway en 1927, a partir de la novela de Edna Ferber, y que se reestrenaría tres años después, producido por Florenz Ziegfeld. La versión cinematográfica de Whale contó con la participación de Allan Jones, el novio de Judy Standish en *A Day at the Races*, interpretando el papel de Gaylord Ravenal. Como ya habíamos comentado al comienzo de nuestro análisis, este fue el motivo por el cual no pudo participar en la gira teatral que los Marx realizaron con su nueva película.

Mientras que los intrascendentes musicales de los años 20 sólo pretendían entretener a los espectadores, *Show Boat* era una obra dramática, protagonizada por personajes 'reales', que abordaba problemáticas sociales muy en boga en esos años como el conflicto racial o el juego compulsivo (del cual el propio Florenz Ziegfeld o Chico Marx eran unos ejemplos incuestionables)¹⁶⁶. Así, *Show Boat* abordaba el racismo desde diversas perspectivas sociales. En primer lugar, hacía referencia a las leyes contrarias al matrimonio interracial que impelían a los negros a intentar hacerse pasar por blancos para así poder casarse con una persona de la raza blanca. Por otra parte, *Show Boat* denunciaba la opresión ejercida hacia los afroamericanos, así como la apropiación de la cultura negra por parte de los blancos. Sin embargo, a pesar de todo, Paul Robeson, uno de

¹⁶⁵ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Massachusetts, 2003. Págs. 85-87.

¹⁶⁶ MILLER, Scott: *Strike Up the Band: A New History of Musical Theatre*. Heineman. Portsmouth, 2007. Págs. 23-24.

los protagonistas del musical, no dudó en definir a *Show Boat* como una obra racista¹⁶⁷.

En lo que respecta a la música, *Show Boat* se muestra como una obra innovadora. Miller defiende que la perfección formal de *Show Boat* dio lugar a un nuevo género teatral, un drama musical, en el que la música adquiriría una función dramática¹⁶⁸. En este sentido, Peter Stanfield afirma que la interpretación que Magnolia (la protagonista de *Show Boat*) realiza de la música negra en la novela se revela como más auténtica que las que se podían encontrar a comienzos del siglo XX en la cultura emergente del *vaudeville*¹⁶⁹. Así, la interpretación musical de Magnolia en *Show Boat* se revela como una auténtica y fundamental evocación del Sur, como una "música vernácula tradicional sin corromper por los vulgares imperativos comerciales"¹⁷⁰.

En cualquier caso, la problemática surgida en torno a *Porgy and Bess* y *Show Boat* revela el conflicto existente entre la pervivencia de unos clichés raciales denigrantes y una creciente opinión pública contraria a ellos, motivada por la nueva consideración de la cultura negra a partir del llamado Renacimiento de Harlem, así como por las obras afroamericanas estrenadas durante esos años. En este sentido, ya habíamos comentado que tanto el final de *Porgy and Bess* como el de *Show Boat* pretendían demostrar que sus personajes podían escapar de un entorno determinista, porque tienen la fuerza, la voluntad y la capacidad de resistencia para elevarse por encima de unas condiciones sociales opresivas¹⁷¹.

Y es, precisamente, en este sentido en el cual los Marx utilizan la música afroamericana en el final de *A Day at the Races*. Si en 1927 *The Jazz Singer* había conseguido constatar la existencia de un conflicto entre las tradiciones religiosas y la música popular de inspiración afroamericana, diez años después los Marx consiguen en *A Day at the Races* mostrar la cultura negra como algo vibrante, como una forma de luchar contra el determinismo clasista, contra la injusticia social y, por supuesto, como una reivindicación de una tradición cultural frente a la cultura oficial elitista impuesta por Hollywood.

¹⁶⁷ *Ídem*. Pág. 25.

¹⁶⁸ MILLER, Scott: *Strike Up the Band: A New History of Musical Theatre*. Heineman. Portsmouth, 2007. Págs- 24-25

¹⁶⁹ STANFIELD, Peter: *Body and Soul: Jazz, Blues, and Race in American Film, 1927-63*. University of Illinois Press, 2005. Págs. 24-25.

¹⁷⁰ MILLER, Scott: *Strike Up the Band: A New History of Musical Theatre*. Heineman. Portsmouth, 2007. Pág. 25.

¹⁷¹ JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. New England, 2003. Pág. 89.

11.2.- *Tomorrow is another day*

El último número musical de *A Day at the Races* comienza, pues, en un destaralado granero en el que se han escondido nuestros protagonistas huyendo de la ley. En cierta forma, este momento se corresponde con una situación análoga en *A Night at the Opera* en la que los Marx, completamente abatidos y desorientados, se reunían con Riccardo en el banco de un parque.

Gil Stewart y los Marx se lamentan de la situación a la cual han llegado pero se muestran incapaces de encontrar ninguna solución [Figura 43a]. En ese momento, Judy entra en el granero trayendo unas mantas para que puedan pasar la noche. La joven se muestra resignada porque sabe que al día siguiente vencen los plazos de su préstamo y tendrá que vender el sanatorio para satisfacerlos. A pesar de que intenta mostrarse positiva, Judy acaba derrumbándose, incapaz de contener sus lágrimas. Es entonces cuando Gil se acerca e intenta consolarla mientras comienza a sonar una música extradiegética que se convertirá en la introducción de la canción que Gil-Jones va a interpretar para ella.

Todos los detalles de esta escena están cuidados al máximo para conseguir la implicación emocional de los espectadores. Así, Judy se presenta, según la fórmula Thalberg, como una joven frágil e indefensa que necesita la ayuda de los demás. En ese momento, la planificación visual nos muestra, a través de la ventana, a unos felices niños afroamericanos que juegan en la parte exterior del granero. De esta forma, se produce un eficaz contraste expresivo que potencia la consternación de Judy frente a la alegría de los chicos. De hecho, por si acaso algún espectador no se ha dado cuenta de este contraste, Gil Stewart le pide a la joven que contemple la alegría de esos niños y que intente ser igual de feliz que ellos [Figura 43b].

En este contexto, la música juega un papel determinante por cuanto esa introducción instrumental conecta, a nivel expresivo, ambas situaciones. Así, una escucha atenta nos permitirá comprobar cómo la música comienza justo en el instante en el que vemos a los niños a través de la ventana. Pero no se trata de una música aleatoria, sino que consiste en una breve línea melódica construida a partir de una significativa escala de *blues*. Es decir, la música describe el estado anímico "blue" de Judy, utilizando un material musical procedente de la cultura afroamericana de esos niños que alegremente juegan en el exterior. De esta manera, no sólo se está potenciando de una forma magistral el contraste existente entre ambas situaciones dramáticas, sino que, sobre todo, se están integrando los elementos musicales de dos tradiciones culturales diferenciadas. Y es esta integración, este mestizaje cultural, la que caracteriza el número musical

que vamos a escuchar a continuación, construido mediante la combinación de diferentes melodías de tradición popular.



[Figuras 43a y 43b]. Los Marx abatidos y Gil consuela a Judy mientras los niños juegan¹⁷².

Así, tras una brevísima introducción orquestal, Gil-Jones comienza a interpretar *Tomorrow is Another Day*, una canción escrita, al igual que las demás, por Kaper, Jurmann y Kahn según los criterios estilísticos del Tin Pan Alley norteamericano, aunque con una estructura ternaria algo más libre (ABAB-CC'-AB) [Figura 44].

Moderately **A** Antecedente Consecuente

The day is thru, the sun de-scend-ing Has brought to you no hap-py

B Antecedente Consecuente

end-ing But you can face the set-ting sund and say _____ To-mor-row Is An-oth-er Day,

[Figura 44]. Comienzo de la parte vocal de *Tomorrow is Another Day*¹⁷³.

Gil Stewart pretende así consolar a Judy, asegurándole, de una manera simbólica, que los malos momentos ya han pasado ("Today is gone, it's all

¹⁷² WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.15.07" y 1.16.37, respectivamente.

¹⁷³ Transcrito a partir de: "Tomorrow is Another Day from A Day at the Races": The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=tomorrow&id=11&source=M [Último acceso: 02/06/2013].

behind you") y que el nuevo día le traerá un luminoso amanecer ("A brighter dawn will surely find you"). Para desesperación de los Marx, Allan Jones interpreta la canción al completo mientras ellos se muestran aburridos y sin saber qué hacer, desligados del contenido emocional de la secuencia [Figura 45].



[Figura 45]. Los hermanos Marx se aburren mientras Allan Jones interpreta *Tomorrow is Another Day*¹⁷⁴.

Así, con esta actitud irónica los Marx nos muestran sus dudas sobre la eficacia del método elegido por Gil Stewart para consolar a su amada. Tal vez por ello, nada más concluir *Tomorrow is Another Day* Harpo propone un plan musical alternativo que comienza con unas rápidas notas que interpreta en su flauta irlandesa (*Irish whistle*) [Figura 46].



[Figura 46]. Harpo anima a Judy tocando una flauta irlandesa y detalle del instrumento¹⁷⁵.

Aunque Wayne Koestenbaum defiende que Harpo toca la flauta en un sentido fálico con el propósito de mostrar su aprobación a la relación amorosa de Judy

¹⁷⁴ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Min. 1.17.26".

¹⁷⁵ *Ídem*. Mm. 1.19.09" y 1.17.54, respectivamente.

Standish y Gil Stewart¹⁷⁶, lo cierto es que, como vamos a ver, el número musical adquiere un carácter mucho más ingenuo e inocente. Harpo comienza a moverse al compás de la música que interpreta con su flauta, a la que se suman un rítmico tambor y otros instrumentos extradiégéticos, y se dirige hacia el lugar en el que los niños afroamericanos están jugando a los dados hablando con un marcado acento sureño. En ese momento, hemos dejado atrás el granero, en el cual permanecen Gil y Judy, para adentrarnos en una plantación sureña, típica de la parte final de los *minstrel shows*.

Para Koestenbaum la coreografía interpretada por Harpo está inspirada en las bailarinas 'egipcias' de Harlem y en Cab Calloway¹⁷⁷, dos elementos que ya habíamos encontrado en los tatuajes de Harpo y en el número final de *Duck Soup*. Sin embargo, no parece ser este el propósito que persigue. Uno de los niños que juegan a los dados necesita ganar la partida para poder comprar unos zapatos a un hermano pequeño. Así, le pide, cantando, a los dados que no salga un dos ("O dice, don' come twosies") para poder así ganar la partida porque el niño "necesita unos zapatos nuevos" ("Baby needs new shosies").

La música denota una clara influencia afroamericana y no sólo por su carácter sincopado o por su instrumentación, sino también por la forma en la que los niños 'responden' conjuntamente, como si fueran un coro, a cada declamación ('grito') del niño solista. En este sentido, Charles Hamm defiende que "algunas formas de cantar [de la tradición esclavista] han pervivido hasta el presente" ofreciéndonos una idea aproximada "del sonido y del espíritu del 'grito' o del 'espiritual' anteriores a la Guerra Civil"¹⁷⁸. Hamm incluye algunos ejemplos de cómo los esclavos interpretaban la música religiosa, con un coro declamando un nombre sagrado con gran fervor mientras el solista improvisaba una serie de variantes sobre un mismo refrán. En este sentido, las similitudes entre la pieza propuesta por Hamm, referida a Daniel, y la presentada en la película en torno al arcángel Gabriel resultan evidentes¹⁷⁹. Hamm cita algunas grabaciones realizadas por Alan Lomax entre 1940 y 1960 que constatan la pervivencia de esta forma de cantar.

Por otra parte, Eric Lott justifica la mezcla de elementos culturales, pertenecientes a diversas tradiciones, aludiendo a los orígenes multiétnicos de la propia cultura norteamericana. Así, Lott defiende, citando los trabajos de Hans Nathan y

¹⁷⁶ KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley, 2012. Pág. 289.

¹⁷⁷ *Ídem*.

¹⁷⁸ HAMM, Charles: *Music in the New World*. W. W. Norton and Company. Nueva York, 1983. Pág. 132.

¹⁷⁹ *Ídem*. Págs. 133-134.

Robert Toll, que el contenido humorístico, las canciones y las danzas de los *minstrel shows* estaban tan mezcladas culturalmente como sus propios orígenes raciales. Así, la técnica y los ritmos afroamericanos del banjo eran interrumpidos con la música folk de procedencia británica, o el movimiento de piernas de las danzas afroamericanas se enfrentaba con los rasgos distintivos irlandeses de las *jigas* y *reels*¹⁸⁰. Tras lanzar los dados, los chicos se percatan de la presencia de Harpo y, sorprendidos (tal vez por su piel blanca), se preguntan quién es ese hombre, utilizando una expresión proveniente de los tiempos de los *minstrel shows* que repiten en tres ocasiones: "Who dat man?".

Finalmente, los chicos aseguran, siempre cantando, que Harpo es el arcángel Gabriel y que está tocando la flauta para llamar su atención porque les necesita. ("Oh, Gabriel's blowin' 'cause he needs us"). Según la mitología religiosa, Gabriel era uno de los mensajeros de Dios y fue el encargado de anunciar a María su encarnación milagrosa. Así, la asociación de Harpo con el arcángel Gabriel supone la confirmación definitiva de la radical transformación de su personaje en el cine de la Metro Goldwyn Mayer. Ya no es un cómico anarquista y libre que ama a los animales y persigue a las rubias, sino que se ha convertido en un ser asexuado, dotado de una ingenuidad angelical. En este sentido, Joe Adamson afirma que la asunción de Gabriel implica algo impío, un aura obscena de respetabilidad hacia sus cualidades sobrenaturales¹⁸¹.



[Figura 47]. Harpo-Gabriel como flautista de Hammelin¹⁸².

¹⁸⁰ LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press. Nueva York, 2011. Pág. 94.

¹⁸¹ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 323.

¹⁸² WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Min. 1.19.50".

Sin pensárselo dos veces, los niños deciden seguir a Harpo-Gabriel allá donde él les lleve, siguiendo el sonido de su flauta ("Blow that horn, Gabe, We is comin' / Followin' everywhere you go"), como si Harpo fuera una moderna versión de *El flautista de Hamelin*, según defienden A. H. Lawrence¹⁸³ y también Wes Gehring¹⁸⁴. En este sentido, la flauta irlandesa que toca no presentaría ningún simbolismo fálico, como sugería Koestenbaum, sino que se constituye como el instrumento prodigioso del arcángel Gabriel, sustituyendo así a su habitual trompeta fatídica [Figura 47].

11.3.- *Nobody Knows the Trouble I've Seen*

Unos instantes después, Harpo detiene su marcha cuando escucha a una mujer cantando un '*Haleluia*' a través de la ventana de una vieja cabaña desvencijada. En ese momento, la cámara nos muestra un plano del interior de ese inmueble en el que podemos ver a toda una familia *darkie* cantando *a capella* el espiritual afroamericano *Nobody Knows the Trouble I've Seen* mientras realizan labores cotidianas [Figura 48]. Esta canción de esclavos (*Slave song*), que había sido escrita alrededor de 1865 por un autor que nos es desconocido, se popularizó después de la Guerra Civil Norteamericana, convirtiéndose en la preferida de muchos cantantes góspel y grupos corales¹⁸⁵. En los años 20 su popularidad parecía seguir vigente, o al menos eso es lo que se deduce al constatar la publicación de una grabación fonográfica realizada por Paul Robeson (1925)¹⁸⁶, así como su inclusión en varias películas, entre las que destaca *Hearts in Dixie* (Paul Sloan, 1929), en la que era interpretada por The Hall Johnson Choir.

¹⁸³ LAWRENCE, A. H.: *Duke Ellington and His World*. Routledge. Nueva York, 2001. Pág. 203.

¹⁸⁴ GEHRING, Wes D.: *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break*. Greenwood Press. Westport, 1991. Pág. 59.

¹⁸⁵ HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002. Pág. 267.

¹⁸⁶ "Paul Robeson - Nobody Knows The Trouble I've Seen 1925" Internet Archive. URL: <http://archive.org/details/Paul-Robeson-collection-111-120> [Último acceso: 02/06/2013].

Slow

mf Oh, no-bod-y knows the trou-ble I've seen No-bod-y knows but Je-sus!

5 Fine
No-bod - y knows the trou-ble I've seen, Glo - ry Hal - le - lu - jah!

[Figura 48]. Primera parte de *Nobody Knows the Trouble I've Seen*¹⁸⁷.

En *A Day at the Races* es The Crinoline Choir quien interpreta *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, una agrupación vocal que ese mismo año también colaboraría en *The Broadway Melody of 1938*, estrenada el 20 de agosto de 1937 [Figura 49a].



[Figura 49a] The Crinoline Choir, cantando *Nobody Knows the Trouble I've Seen*.

[Figura 49b]. Harpo, guiando a la numerosa comitiva de músicos afroamericano¹⁸⁸.

Seguidamente, Harpo interrumpe el espiritual negro con su flauta irlandesa, según las interacciones culturales descritas por Lott, retomando el diseño melódico recurrente que había presentado con anterioridad. Pero la actitud de

¹⁸⁷ Transcrito a partir de: "Nobody Knows the Trouble I've Seen". Music of Yesterday. URL: <http://www.musicofyesterday.com/sheetmusic/N/Nobody-Knows-The-Trouble-Ive-Seen.php> [Último acceso: 02/06/2013].

¹⁸⁸ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.19.57" y 1.20.37", respectivamente.

Harpo no es casual, sino que responde a la búsqueda de un paralelismo dramático y estructural entre este momento y el comienzo de su intervención. Es decir, Harpo interrumpe *Nobody Knows the Trouble I've Seen* porque sus intérpretes están igual de abatidos que Judy Standish. Según la letra del espiritual, "nadie conoce las penas que ha[n] soportado, nadie excepto Jesús" ("Oh, nobody knows the trouble I've seen. Nobody knows but Jesus!"). En este sentido, Harpo no sólo quiere consolar a Judy, sino que también pretende ayudar a los sufridos intérpretes de este espiritual, así como a cualquier otra persona afligida. De esta forma, Harpo reemprende la marcha tras *Nobody knows the trouble I've seen*, de forma análoga a lo que había hecho después de que Allan Jones interpretara *Tomorrow is Another Day*. Así, ambas canciones se conectan en un sentido estructural y el deseo de que llegue "un nuevo día" de la primera se complementa con la confianza religiosa en Jesús, de la segunda, para superar las desventuras.

El grupo de cantantes se muestra sorprendido por la presencia inesperada de Harpo y, al igual que había sucedido con los chicos, se preguntan quién es ("Who dat man?"), reconociéndolo enseguida como el arcángel Gabriel. Acto seguido, se unen a la comitiva y marchan alegremente, detrás de Harpo y los chicos, cantando y bailando con él [Figura 49b], hasta que se detienen al escuchar una música vibrante, interpretada por una *big band*. De alguna forma, la melodía recurrente de Harpo funciona como la *Promenade* de los *Cuadros de una exposición* del compositor ruso Modest Mussorgsky: un contenido melódico que reaparece mientras el protagonista camina desde un cuadro a otro o, como en este caso, desde una cabaña hasta la siguiente.

11.4.- *Come on and jambo*

El número musical continúa, siempre sin interrupción, alternando las intervenciones, o *promenades*, de Harpo, a modo de flautista de Hamelin, con otras piezas musicales características de la cultura afroamericana interpretadas por agrupaciones vocales o instrumentales. Así, tras la antigua fórmula musical de 'grito' y respuesta, utilizada por los niños que jugaban a los dados, habíamos encontrado un himno espiritual góspel que ahora da paso a un animado y vibrante *swing*. Un *swing* con un toque *jungle* muy cercano al estilo personal que Duke Ellington presentaba en esos años en el Cotton Club, interpretado con tal ímpetu que la cabaña entera vibra al compás de sus acordes.

Los músicos de la *big band* tocan de pie, apiñados en torno a un piano vertical [Figura 50a]. Sin embargo, los instrumentos que vemos no se corresponden

exactamente con la música que estamos escuchando, ni los supuestos músicos tocan correctamente esos instrumentos. En este sentido, la elaborada planificación visual de la secuencia convierte en inviable cualquier intento de grabación musical en vivo, obligando así a realizar una filmación fragmentada, a partir de una música pregrabada, en la que ya no es necesario que los actores sean verdaderos músicos.

Tras una primera parte en la que la *big band* desarrolla, en estilo *swing jungle*, el material melódico que había sido presentado por Harpo, surge una cantante entre los músicos, llamada Ivie Anderson, que asume el protagonismo musical de la escena. Anderson, con unos efusivos movimientos con los brazos, invita a los presentes a bailar, utilizando una expresión vocal un tanto enigmática que combina sonoridades africanas propias de la época esclavista: "Come on and jambo / A jam what ambo / Jam, Mister Bambo" [Figura 50b]. De hecho, "jambo" es una palabra de origen swahili, que equivale a un saludo amistoso¹⁸⁹. Sin embargo la utilización que hace Ivie Anderson de esta palabra no parece estar relacionada con su significado semántico, sino con su vibrante sonoridad y un ritmo musical que funciona a modo de cliché.



[Figuras 50a y 50b]. Músicos interpretando *swing* e Ivie Anderson¹⁹⁰.

Ivie Anderson (1905-1949), natural de Gilroy (California), era una vocalista muy apreciada en su tiempo que había comenzado a trabajar en Los Ángeles con apenas veinte años y que poco después participaría en la gira teatral de la obra *Shuffle Along*, de la que ya habíamos hablado anteriormente. En febrero de 1931 comenzó una exitosa etapa al convertirse en la primera vocalista de Duke Ellington con quien trabajaría hasta 1942, fecha en la cual su asma comenzó a

¹⁸⁹ "Jambo" Glosbe, diccionario swahili-español. URL: <http://es.glosbe.com/sw/es/jambo> [Último acceso: 02/06/2013].

¹⁹⁰ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.20.51" y 1.20.55", respectivamente.

apartarla de su profesión hasta causarle la muerte en 1949¹⁹¹. De esta forma, las similitudes musicales del *swing jungle* que interpreta Anderson con el estilo de Duke Ellington no parecen ser casuales.

La música se anima y, a pesar del reducido espacio, algunas parejas se animan a bailar hasta que Harpo interrumpe con su flauta, provocando el asombro de los intérpretes. Una vez más se repite el mismo procedimiento anterior, y los músicos preguntan hasta en tres ocasiones "Who dat man?". Finalmente, uno de ellos descubre que es el arcángel Gabriel y en ese momento todos se unen a la comitiva encabezada por Harpo, quien les guía hasta el granero en el que Judy Standish aguarda junto a Gil Stewart [Figura 51a].

Una vez en el granero, el número musical se convierte en multitudinario y todos los músicos y cantantes que Harpo ha ido encontrando por el camino le piden a Gabriel una y otra vez que toque su "trompeta", alternando esta petición ("Blow that Horn") con una pronunciación fervorosa y declamada de su nombre ("Gabriel") [Figura 51b]. Así, esta forma de cantar nos recuerda, una vez más, según defiende Charles Hamm, a la manera con la que los esclavos cantaban los espirituales religiosos antes de la Guerra Civil Norteamericana, tal y como habíamos explicado previamente¹⁹².



[Figuras 51a y 51b]. Los músicos afroamericanos llegan al granero donde sigue Judy¹⁹³.

Así, la música desemboca en una cadencia plena en la que las voces se funden con los instrumentos en un enfático acorde modulante que nos devuelve a la

¹⁹¹ YANOW, Scott: "Ivie Anderson". *The Jazz Singers*. Backbeat Books, Milwaukee, 2008. Pág. 6.

¹⁹² HAMM, Charles: *Music in the New World*. W. W. Norton and Company. Nueva York, 1983. Págs. 131-139.

¹⁹³ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.21.19" y 1.21.28", respectivamente.

parte inicial del número. En ese momento, Allan Jones retoma el estribillo de *Tomorrow is Another Day* ante una Judy visiblemente más calmada [Figura 52a]. Pero la vuelta del estilo Tin Pan Alley parece aburrir de nuevo a Harpo, quien hace todo lo posible para que Jones concluya enseguida su nueva intervención. Así, se acerca a un calendario colgado en la pared y arranca, una a una, varias de sus hojas para que ese "nuevo día" llegue lo antes posible y Jones se calle [Figura 52b]. En este sentido, Harpo no sólo ridiculiza la canción interpretada por Gil-Jones, sino que además parece mostrar su desacuerdo contra las insustanciales canciones románticas típicas de las películas producidas por la Metro Goldwyn Mayer.

En cualquier caso, Jones sólo interpreta el último verso de la canción de Kaper, Jurmann y Kahn antes de que los músicos afroamericanos se apropien musicalmente del estribillo y lo reelaboren, convirtiéndolo en un animado y rítmico swing que concluye con una cadencia, dirigida por Harpo, en la que las voces se acaban imponiendo a los instrumentos.



[Figuras 52a y 52b]. Jones retoma el estribillo de *Tomorrow is Another Day* y Harpo, arrancando las hojas del calendario¹⁹⁴.

11.5.-*All God's Chillun got Rhythm*

Sin embargo, el número musical todavía no ha concluido. Harpo, asumiendo el papel de director musical, indica a Ivie Anderson que se adelante unos pasos para situarse justo el centro del improvisado escenario. Desde esta posición, dirigiéndose a Judy Standish, Ivie comienza a cantar *All God's Chillun got Rhythm* acompañada por todos los músicos que ha reunido Harpo para consolar a Judy [Figura 53].

¹⁹⁴ *Ídem.* Mm. 1.21.39" y 1.21.48", respectivamente.



[Figura 53]. Ivie Anderson canta y baila *All God's Chillun Got Swing*¹⁹⁵.

Esta obra es una adaptación del conocido espiritual negro *All God's Chillun Got Wings* que los Marx ya habían utilizado en su película *Duck Soup* (1932) [Figura 54]. Como ya habíamos comentado en esa ocasión, esta pieza antepone la virtud y la humildad por encima de las pertenencias materiales. Así, lo importante no es tener unos zapatos nuevos o un traje ostentoso, sino presentarse ante Dios de una forma humilde y poder tocar el arpa para Él.

Moderato

All God's Chil - lun Got Rhyth-m,___ All God's Chil - lun got swing;___

May-be have - n't got mon- ey,___ May-be have - n't got shoes,

All God's Chil - lun Got Rhyth-m___ for to push a - war_ their blues,___ Yeah!

[Figura 54]. Comienzo del estribillo de *All God's Chillun Got Swing*¹⁹⁶.

Al contrario de lo que sucedía en *Duck Soup*, en esta ocasión la adaptación de *All God's Chillun Got Wings* se presenta en un contexto construido casi a su medida. Si en *Duck Soup* este espiritual, incorporado al film en el último momento, se

¹⁹⁵ *Ibidem*. Mm. 1.22.19" y 1.22.39", respectivamente.

¹⁹⁶ Transcrito a partir de: "All God's Chillun Got Rhythm from: A Day at the Races". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=rhythm&id=11&source=M [Último acceso: 02/06/2013].

utilizaba con un sentido completamente sarcástico y no guardaba ninguna similitud con la narración de la película, en la cuidadosa planificación de *A Day at the Races* encontramos no sólo un contexto afroamericano adecuado, sino también ciertos paralelismos narrativos evidentes entre la canción y la escena que nos ocupa. En primer lugar, el número afroamericano había comenzado con un niño que jugaba a los dados porque su hermano pequeño no tenía zapatos. Precisamente, una de las estrofas de *All God's Chillun Got Wings* comienza afirmando que todos los niños tienen zapatos y que se los pondrán para ir al cielo ("I got shoes, you got shoes / All o' God's chillun got shoes / When I get to heab'n I'm goin' to put on my shoes"). En este sentido, la carencia de calzado resultaría un gran contratiempo para conseguir esa aspiración religiosa. Es decir, la utilización de *All God's Chillun Got Wings* en este número musical convierte a una intrascendente secuencia de niños jugando a los dados en un acontecimiento trágico y conmovedor. Y es, precisamente, contra este determinismo racial que pretende luchar Harpo, de la misma forma que quiere consolar a Judy, víctima de una situación igualmente determinista. En este sentido, *A Day at the Races* se muestra como una digna sucesora de *Porgy and Bess* y de *Show Boat*.

Por otra parte, la letra de *All God's Chillun Got Wings* se adapta al propósito inicial del gran número musical en el que se inscribe (modificando oportunamente la letra original), que no es otro que el de consolar a la desdichada Judy Standish. Así, la obra comienza con un *tempo* lento, reconociendo que cualquiera puede vivir un mal momento que nos haga fruncir el ceño ("I gotta frown, you gotta frown / All God's Chillun gotta frown on their face"). Inmediatamente la música se anima, aumentando considerablemente el *tempo*, y se muestra de una forma muy positiva, asegurando que no hay que darle ninguna oportunidad a la tristeza ("Take no chance with that frown"), y que con una canción y con un baile se puede invertir la situación ("A song and a dance turn it upside down").

Así, Ivie celebra, en una clara alusión a la partida de dados inicial pero también a la letra original de la canción, que a pesar de que los niños no tienen dinero ni zapatos ("Maybe haven't got money / Maybe haven't got shoes") todos ellos tienen suficiente ritmo para apartar a la tristeza ("All God's chillun got rhythm / For to push away their blues"). Según Ivie, los problemas de Judy se marcharán para siempre en el momento en el que los niños comiencen a cantar y a bailar ("When they start to go ho-ho-ho de-ho / All your troubles go 'way -say-") porque todos ellos tienen *swing* ("All God's Chillun got swing").

Acto seguido, tras una breve intervención instrumental, la cámara abre el plano y todos los niños se acercan a Ivie cantando para colaborar en la siguiente sección musical, basada de nuevo en la alternancia entre un coro formado por todos los

afroamericanos y la solista vocal. Así, el coro repite una y otra vez "Todos los niños tienen ritmo" ("All God's Chillun got rhythm") e Ivie les responde, de una forma más o menos improvisada, utilizando sílabas inconexas a modo de *scat*.



[Figura 55]. Ivie baila con un afroamericano en la parte final de su intervención¹⁹⁷.

Por último, Ivie repite la parte final de la primera estrofa, reiterando que, a pesar de que no poseen ni zapatos ni dinero, todos los chicos tienen suficiente ritmo como para apartar la tristeza. Seguidamente, el coro retoma estos versos al tiempo que la solista realiza sobre ellos una nueva línea melódica, en apariencia improvisada, mientras baila con un voluminoso pero flexible afroamericano [Figura 55].

11.6.- Lindy Hop

El número musical llega a su recta final con una sección coreográfica muy acrobática, interpretada sobre un *tempo* musical muy alto, que permite el lucimiento personal de cuatro parejas de bailarines. Así, cada pareja presenta de forma individual unos pasos muy virtuosísticos, que intentan mejorar los realizados por el dúo anterior, para finalizar bailando todos conjuntamente [Figura 56].

¹⁹⁷ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.23.30" y 1.23.35", respectivamente.



[Figura 56]. Dos fotogramas de la coreografía Lindy Hop, interpretada por los Whitey's Lindy Hoppers¹⁹⁸.

En el guión publicado a partir de la copia definitiva de la película se nombra a este característico baile como "Jitterbug"¹⁹⁹. Sin embargo, otras fuentes lo definen como "Lindy Hop", a partir del nombre del grupo que lo pone en escena, los Whitey's Lindy Hoppers²⁰⁰, considerados como los más grandes bailarines de Lindy Hop de todos los tiempos [Figura 57]²⁰¹. A pesar de que Martin A. Gardner considera que el Lindy Hop es, en realidad, el antecesor del Jitterbug de los años 40²⁰², Arthur Murray señala, en sentido contrario, que los neoyorquinos denominaban al Jitterbug como Lindy Hop y que, a su vez, este último también era conocido como East Coast Swing (en una clara alusión a su origen geográfico)²⁰³. En realidad, tal y como defiende Tamara Stevens, el Lindy Hop y el Jitterbug son dos formas diferentes de referirse a un mismo baile, construido a partir de música *swing*. Según Stevens, el término Lindy Hop prevaleció en la costa este (de donde eran originarios los White's Lindy Hoppers) durante los años 30 y 40, mientras que en California este mismo estilo era denominado por

¹⁹⁸ Ídem. Mm. 1.24.11" y 1.24.41", respectivamente.

¹⁹⁹ PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Film*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973. Págs. 233 y ss.

²⁰⁰ "Day at the Races" Archives of the Early Lindy Hop. *Motion Pictures with Lindy Hop*. URL: http://www.savoystyle.com/day_at_races.html [Último acceso: 02/06/2013].

²⁰¹ HANKOCK, Black Hawk: *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination*. University of Chicago Press. Chicago, 2013. Pág. 14

²⁰² GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 125.

²⁰³ MURRAY, Arthur: *How to Become a Good Dancer*. Simon & Schuster, 1947. Citado en: URL: "What's the difference: Lindy Hop Vs. East Coast Swing?" Dance Forums. URL: <http://www.dance-forums.com/threads/whats-the-difference-lindy-hop-vs-east-coast-swing.39778/> [Último acceso: 02/06/2013].

los bailarines como "Lindy" o "Jitterbug"²⁰⁴. Es decir, el baile que encontramos en *A Day at the Races* puede ser denominado indistintamente de las dos formas.



[Figura 57]. Los Whitey's Lindy Hoppers al completo en una fotografía promocional y el propio Whitney en la película (en el centro de la imagen), atento a las evoluciones de sus bailarines²⁰⁵.

En cualquier caso, y al margen de las consideraciones territoriales, lo que más nos interesa de este baile es que, según el propio Fred Astaire aseguraba en 1962, el Lindy Hop era una fusión del Charlestón, el Black Bottom y el Shag²⁰⁶. Otras fuentes confirman las apreciaciones de Astaire, pero incluyen también las influencias de otros bailes como el *Breakaway*. En cualquier caso, el Lindy Hop, o Jitterbug, había nacido a finales de los años 20, llegando a la cima de su popularidad entre los años 30 y 40, a partir de las interpretaciones que bailarines negros realizaban en el Savoy de Harlem²⁰⁷.

Así, la introducción de este baile en *A Day at the Races* supone la recuperación de un estrecho contacto con la realidad musical más inmediata que los Marx habían perdido tras *Animal Crackers*. Si en *The Cocoanuts* habíamos encontrado

²⁰⁴ STEVENS, Tamara: *Swing Dancing*. Greenwood. Santa Barbara, California, 2011. Pág. 95.

²⁰⁵ "Whitey's Lindy Hoppers" Chellzapoppin. URL: <http://www.tumblr.com/tagged/whitey%20lindy%20hoppers> [Último acceso: 02/06/2013].
WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.25.18".

²⁰⁶ ASTAIRE, Fred: *The Fred Astaire Dance Book*. Corner Stone Library, 1962. Citado en: "What's the difference: Lindy Hop Vs. East Coast Swing?" Dance Forums. URL: <http://www.dance-forums.com/threads/whats-the-difference-lindy-hop-vs-east-coast-swing.39778/> [Último acceso: 02/06/2013].

²⁰⁷ "What is the difference between Lindy Hop/Jitterbug/Jive?" Jazzjiveswing. URL: http://www.jazzjiveswing.com/index.php?option=com_content&view=article&id=88:-what-is-the-.. Último acceso: 02/06/2013].

algunos de los ritmos más característicos de los años 20, como es el caso del charleston, la imposición del Código Hays en los siguientes años dificultaría sustancialmente la presencia de cualquier contenido musical considerado como 'insinuante'. Sin embargo, en *A Day at the Races* no sólo encontramos música swing, sino también Lindy Hop, el baile más actual y excitante del momento, proveniente de Nueva York. En este sentido, resulta paradójico que la censura permitiese la inclusión de este insinuante baile en la película. No obstante, y a pesar de que no parece existir ninguna información al respecto, la coreografía Lindy Hop está presentada en *A Day at the Races* de una forma que dificulta la percepción de su sexualidad latente. En primer lugar, y al contrario de lo que sucedía en *The Cocoanuts*, el baile no está protagonizado por ninguno de los personajes de la película. Es decir, no sabemos nada, a nivel narrativo, de las vivencias o de la situación personal de los bailarines, lo cual implica que difícilmente podríamos considerar a esta coreografía como un medio para liberar la sexualidad reprimida, tal y como hacía Mary Eaton en *The Cocoanuts*. Por otra parte, el baile se inscribe en el gran número musical que estamos comentando cuyo único propósito es consolar a una abatida Judy Standish. Además, la presencia de niños que cantan y bailan porque son felices, a pesar de no tener dinero ni zapatos, distrae la atención sobre el verdadero contenido del baile.

Sin embargo, la productora no parecía estar convencida de la 'castidad' de este número acrobático y acabó manipulando el contenido sonoro en aquellos momentos comprometidos a nivel visual. Así, la banda sonora incorpora efectos de sonido propios del cine de animación, como la flauta de émbolo o la percusión, siempre que la falda de alguna de las chicas se levanta demasiado o cuando se quedan boca abajo al hacer alguno de los giros. De esta forma, se potencia el sentido acrobático, los movimientos imposibles más propios de personajes de animación, en lugar de la carnalidad subyacente a un baile tan insinuante y eléctrico como el Lindy Hop.

11.7.- *Stars and Stripes Forever*

Tras la apoteósica coreografía Lindy Hop, los bailarines se retiran y el número musical llega a su fin, siempre sin interrupciones, con la participación de todos los bailarines, cantantes e instrumentistas afroamericanos a los que se suman los hermanos Marx. Así, Harpo introduce esta última sección encabezando un desfile en el que utiliza una horca a modo de bastón de *majorette*, de forma similar a la entrada que había realizado en el número *Freedonia's Going to War* en la película *Duck Soup* [Figura 58].



[Figuras 58a y 58b]. Harpo inicia el desfile con *Stars and Stripes Forever* y Groucho se suma al número²⁰⁸.

De alguna forma, este final multitudinario pretende ser una celebración, una constatación de que la música puede vencer a todas las preocupaciones. En este sentido, la elección de una música tan optimista y festiva como la marcha *Stars and Stripes Forever*, en un entusiasta arreglo *swing*, no sólo justifica la actitud y los movimientos de Harpo, sino también el sentido victorioso del número musical [Figura 59]. En este sentido, las notas de la marcha de Philip Sousa se entremezclan con reapariciones puntuales de *All God's Chillun Got Swing* de una forma simbólica para recordarnos que lo más importante para ser feliz no es tener dinero ni zapatos, sino cantar y bailar con mucho *swing*.



[Figura 59]. Comienzo del *Trio* de *Stars and Stripes Forever* a partir del cual se realiza el arreglo utilizado en *A Day at the Races*.²⁰⁹

²⁰⁸ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.25.25" y 1.25.29", respectivamente.

²⁰⁹ Transcrito a partir de: SOUSA, John Philip: "Stars and Stripes Forever". John Church Company, 1897. Págs. 3-4. Disponible en: "Stars and Stripes Forever". ISMLP. URL:

Sin embargo, el jolgorio sonoro ha llamado la atención del Sheriff, quien se presenta en el granero, junto con Whitmore y Morgan, buscando a Gil Stewart y a los Marx. En ese momento, Groucho, Chico y Harpo, percatados de la presencia de la autoridad, abandonan el número musical y se esconden debajo de una carreta para ocultarse de la ley. Incapaces de encontrar una salida, los Marx deciden untarse la cara con la grasa del eje de la carreta para así poder pasar desapercibidos, mezclándose con los músicos *darkies* [Figura 60].



[Figura 60]. Los Marx untan sus caras con grasa, convirtiéndose en unos *Blackfaces*²¹⁰.

De esta forma, los Marx realizan un último homenaje a los *minstrel shows*, convirtiéndose, por un momento, en auténticos *blackfaces*, aunque Harpo, muy en su línea, sólo se haya pintado la mitad izquierda de su cara. Y es así como regresan al frente del grupo de artistas, a pesar de la presencia del sheriff, para bailar la parte final del número, perfectamente integrados con el pueblo afroamericano, mientras Judy y Gil les contemplan desde la parte inferior derecha de la pantalla.

Eric Sterling defiende que, a pesar de que los Marx potencian de ese modo la pervivencia del estereotipo *blackface* y de su connotación peyorativa, en ningún momento pretenden caricaturizar a la población afroamericana, sino que con esta acción simbolizan la identificación con la pobreza del otro, así como la ausencia de pretensiones sociales²¹¹. En este sentido, Sterling afirma que cuando los Marx se pintan la cara con grasa lo hacen para representar su unión

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP176438-PMLP03235-Stars_and_Stripes_score.pdf [Último acceso: 02/06/2013].

²¹⁰ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.25.40" y 1.25.47", respectivamente.

²¹¹ STERLING, Eric: "The Marx Brothers and Satires of Upper-Class Society". En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Pág. 78.

económica y social con los afroamericanos²¹². De hecho, los Marx habían demostrado en más de una ocasión su aparente carencia de prejuicios raciales en sus vidas cotidianas. Así, Groucho se había enfrentado a Sam Wood, el director de *A Day at the Races*, porque éste había realizado un comentario despectivo referido a la presencia de un jugador negro en un equipo de fútbol universitario integrado por blancos²¹³. Además, unos diez años después de la película, Harpo se refirió, aunque en un contexto bien diferente, a la total ausencia de prejuicios raciales entre los artistas cuando afirmó que la discriminación era "virtualmente inexistente en el mundo del espectáculo (...)"²¹⁴.

Finalmente, los Marx se enfrentan a sus adversarios y consiguen neutralizarlos para poder escapar. Sin embargo, con su acción se han convertido en unos proscritos y su situación personal es cada vez más difícil. Whitmore ha demostrado que Hackenbush no es un verdadero doctor y ello implica su expulsión inmediata del sanatorio de Judy y, por lo tanto, el final de la financiación obtenida a través de Mrs. Upjohn. A pesar de todo, queda una última opción: Harpo ha huido a lomos de a Hit-Hat y el animal ha demostrado una pericia inusitada saltando todos los obstáculos que se encontraba a su paso. Es así como nuestros protagonistas comprenden cuáles son las verdaderas cualidades del caballo y deciden inscribirlo en una carrera que se adapte a sus características con la esperanza de conseguir el suficiente dinero como para evitar el embargo del sanatorio de Judy Standish.

12.- Duke Ellington

Antes de seguir adelante con nuestro análisis, nos gustaría determinar si, además de Ivie Anderson, Duke Ellington o su orquesta participaron de alguna forma en la grabación de esta secuencia. Como ya hemos adelantado, en estos años Ivie Anderson era la vocalista de Ellington y ambos acababan de publicar, precisamente, una grabación discográfica del arreglo de *All God's Chillun Got Swing*, realizada por el pianista del Cotton Club²¹⁵. Además, Ellington y Anderson habían filmado una actuación musical para la película *The Hit Parade* (dirigida

²¹² *Ídem*.

²¹³ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Pág. 329. MILLS, Joseph: "The Faces of Twentieth Century Comedy". En: MILLS, Joseph (ed.): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007. Págs. 4-5.

²¹⁴ REGESTER, Charlene B.: *Black Entertainers in African American Newspaper Articles: An Annotated Bibliography of the Pittsburgh Courier & the California Eagle, 1914-1950*. McFarland & Co Inc., 2010. Pág. 647.

²¹⁵ "78rpm: All God's Chillun Got Rhythm - Duke Ellington and his Orchestra". You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Nc5QoXNANE> [Último acceso: 02/06/2013].

por Gus Meins), estrenada el 26 de abril de 1937, en la cual se puede ver a la orquesta de Ellington y a la propia Ivie sobre el escenario²¹⁶.

Sin embargo, Ellington no llega a aparecer en *A Day at the Races*, ni tampoco figura entre el reparto de actores. Ignoramos si en algún momento le propusieron colaborar pero, evidentemente, hubiese resultado muy difícil introducir su piano en un número en movimiento y con grandes necesidades de espacio. Algunos autores, como Stanley Dance, en su estudio sobre la obra de Ellington, afirman sin ambages que en 1937 la banda de Duke Ellington apareció en la película de los Marx *A Day at the Races*²¹⁷. De hecho, el propio pianista se muestra un tanto ambiguo en sus memorias sobre su participación en esta película afirmando que "cuando estábamos trabajando en los estudios de la Metro Goldwyn Mayer en Culver City, grabando *A Day at the Races* con los hermanos Marx, yo tenía bastante trabajo extra"²¹⁸. Sin embargo, Ellington se refiere a que, en ese momento, estaba ocupado realizando un anuncio publicitario aunque, en cualquier caso, resulta muy llamativa su personalización del trabajo en la película de los Marx.

Otras fuentes señalan que, a pesar de que tanto la prensa blanca como la afroamericana llegaron a publicar que la banda de Ellington participó en el film, tres de sus músicos (Greer, Carney y Williams) afirmaron que ellos no tocaron en la película, sino que únicamente fueron vistos saliendo del estudio porque habían acudido para animar a Ivie²¹⁹. Según esta misma fuente, el trabajo de Ivie para la película de los Marx concluyó el 25 de enero de 1937 y ella se reincorporó a la banda en Oakland el 30 de enero.

En este sentido, podemos concluir que Ellington consideraba el trabajo de su vocalista Ivie Anderson en *A Day at the Races* como algo propio, a pesar de que en ningún momento llegó a involucrarse personalmente en el film. De hecho, el arreglo realizado por Ellington a partir de *All God's Chillun Got Wings* difiere sustancialmente del que escuchamos en la película. Así, Lawrence afirma que la versión de *All God's Chillun Got Rhythm* que Ivie canta en la película fue

²¹⁶ "The Hit Parade". Internet Movie Data Base": URL: http://www.imdb.com/title/tt0029003/?ref=fn_al_tt_1 [Último acceso: 02/06/2013].

²¹⁷ DANCE, Stanley: *The World of Duke Ellington*. Da Capo Press. Nueva York, 2000. Pág. 296.

²¹⁸ "When we were working at the M-G-M studios in Culver City, making *A Day at the Races* with the Marx Brothers, I got some extra work". ELLINGTON, Edward Kennedy: *Music Is My Mistress*. W.H. Allen - Virgin Books, 1974. Pág. 53.

²¹⁹ LAWRENCE, A. H.: *Duke Ellington and His World*. Routledge. Nueva York, 2001. Pág. 203.

producida por la propia productora Metro Goldwyn Mayer²²⁰. En concreto, Todd Decker defiende que fue Phil Moore, un músico que había trabajado en las tabernas clandestinas flirteando con la música negra, quien realizó el arreglo musical de este espiritual negro para *A Day at the Races*²²¹. Sin embargo, no parece fácil constatar este dato, debido a que Moore no aparece acreditado en la película, ni tampoco en IMDB.

Por otra parte, Decker afirma que la discográfica Variety publicó un registro fonográfico, realizado el 8 de junio de 1937, con la versión que Ivie Anderson interpretaba en la película, etiquetado como "Ivie Anderson and Her Boys from Dixie"²²². Sin embargo, una escucha atenta del mismo nos permitirá constatar que se trata de una nueva grabación y no de la música utilizada en la película.

En cualquier caso, *All God's Chillun Got Rhythm* alcanzó una gran popularidad en la época y muchos artistas del momento ofrecieron su particular versión de esta obra. Entre ellas está la que Judy Garland realizó, acompañada por la orquesta de Georgie Stoll, para el sello Decca, en septiembre de 1937, tres meses después del estreno de la película²²³. Aunque, según Decker, Garland copió "las vocalizaciones *scat* de Ivie Anderson sílaba por sílaba"²²⁴ esta grabación no satisface a los amantes del swing de la misma forma que la de Anderson. Así, Will Friedwald critica abiertamente este registro fonográfico porque, en comparación con el de Anderson, "Garland es tan rígida como un tablón" y "no tiene ni idea de qué acentos enfatizar". Además, Friedwald asegura que el *scat* de Garland no está improvisado y que cuando intenta realizarlo se convierte en "la verdadera esencia del anti-swing"²²⁵.

²²⁰ LAWRENCE, A. H.: *Duke Ellington and His World*. Routledge. Nueva York, 2001. Pág. 207.

²²¹ DECKER, Todd: *Music Makes Me: Fred Astaire and Jazz*. University of California Press. Berkeley, 2011. Pág. 146.

²²² *Ídem*. Pág. 336.

²²³ "Judy Garland- "All God's Chillun Got Rhythm" 1937 Decca". You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=_2qI47CiPtI [Último acceso: 02/06/2013].

²²⁴ DECKER, Todd: *Music Makes Me: Fred Astaire and Jazz*. University of California Press. Berkeley, 2011. Pág. 146.

²²⁵ FRIEDWALD, Will: *Jazz Singing: America's Great Voices From Bessie Smith To Bebop And Beyond*. Da Capo Press. Nueva York, 1992. Pág. 101.

13.-Estereotipos

En cualquier caso, las referencias a la cultura afroamericana en el número musical que acabamos de analizar no se limitan a los contenidos estrictamente sonoros, sino que incluyen algunos de los estereotipos raciales más significativos provenientes de los *minstrel shows* y del *vaudeville* que habíamos estudiado en el capítulo centrado en los espectáculos de variedades. Así, nada más comenzar la escena del granero Harpo es retratado como un ingenuo y feliz Jim Crow, como un *darkie* holgazán que descansa junto al fuego, mostrándonos sus grandes pies, y con una brizna de paja en su boca [Figura 61a]. Pero no sólo Harpo es presentado de esta forma, sino que también encontramos este mismo estereotipo en un músico que desde la cabaña descubre la llegada del arcángel Gabriel. Además, en este caso, el intérprete tiene entre sus manos un banjo que completa el cliché racial [Figura 61b]. Paradójicamente, a pesar de que el guión publicado a partir de la película describe que está tocando un "banjo" en realidad se trata de un instrumento de ocho cuerdas conocido como banjo-mandolina, el mismo instrumento que, paradójicamente, tocaban las seis chicas que acompañaban en la góndola a Allan Jones mientras cantaba *Blue Venetian Waters*.



[Figuras 61a y 61b]. Harpo y un músico, según el estereotipo *minstrel Jim Crow*²²⁶.

En este mismo sentido, el hombre que baila con Ivie Anderson en la parte final del número, también puede ser descrito a partir de estereotipo Jim Crow. Se trata de un *darkie* gigantón, siempre sonriente que se mueve de una forma muy flexible pese a su envergadura [Figura 62a].

Por otra parte, tampoco podemos olvidar la imagen de los tres hermanos Marx con las caras pintadas, según la tradición *blackface* [Figura 62b]. Curiosamente, cuando Groucho se pinta la cara con la grasa de la carreta, su bigote

²²⁶ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.14.58" y 1.21.03", respectivamente.

característico desaparece por completo. En cierta forma, podríamos considerar que el falso bigote de Groucho, pintado con también con betún, podría ser considerado como una vieja reminiscencia de la tradición *blackface*.



[Figura 62a y 62b]. Otro estereotipo Jim Crow y los Marx, pintados como *blackfaces*²²⁷.

Sin embargo, según Arthur Knight, el cine desnaturalizó la figura del *blackface* por cuanto le otorgó una narratividad ajena a la época de los *minstrel shows*. Así, el cine entendió el *blackface* no como un elemento identitario, sino como un proceso de transformación en el que un artista blanco se pintaba la cara con betún para convertirse en otra persona. Además, esta transformación es frecuentemente un intento improvisado de eludir a la autoridad, como así sucede en el caso que nos ocupa²²⁸.

Por último, y sin pretender ser exhaustivos, resultan muy evidentes las similitudes entre la ambientación rural de la escena y las imágenes estereotipadas de las plantaciones sureñas que encontrábamos en los *minstrel shows* [Figuras 63]. Pero no solamente encontramos referencias visuales a la tradición *minstrel*, sino que, además, en la base de todo el número subyace una expresión muy *darkie*, el *ethos* nostálgico que perpetuaba los estereotipos raciales, el mismo *ethos* del que habíamos hablado en *Duck Soup* cuando nos referíamos a *Oh! Susannah*²²⁹. Recordemos que, según Eric Lott, tras una apariencia amorosa muchas canciones esclavistas escondían un trasfondo expresivo relacionado con el deseo de los esclavos de regresar al hogar o de reencontrarse con su familia²³⁰. En este sentido, aunque el número musical sólo pretende calmar el abatimiento de Judy,

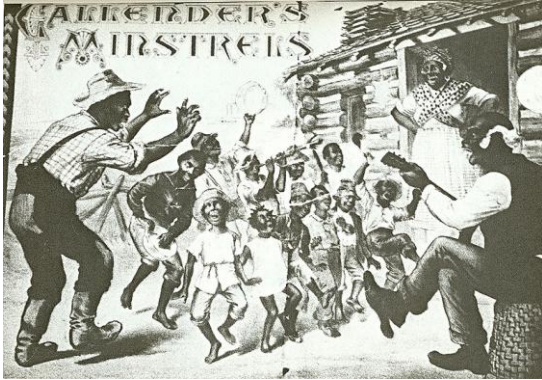
²²⁷ *Ídem*. Mm. 1.23.30" y 1.25.47", respectivamente.

²²⁸ KNIGHT, Arthur: *Desintegrating The Musical. Black Performance and American Musical Film*. Duke University Press. Durham, 2002. Págs. 50-51.

²²⁹ LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Pres. Nueva York, 2011. Pág. 170.

²³⁰ *Ídem*. Pág. 33.

resulta evidente que cuando Gil Stewart le canta *Tomorrow is Another Day* subyace un sentimiento amoroso.



[Figura 63a y 63b]. Comparativa entre una imagen *minstrel* de 1875 ambientada en la típica plantación sureña y un fotograma de *A Day at the Races* en el que Harpo guía a los músicos²³¹.

De la misma forma, existe una profunda tristeza latente en los intérpretes del espiritual *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, equiparable al desánimo que siente Judy por perder su sanatorio. Sin embargo, estas situaciones no reflejan una añoranza por el pasado, sino más bien todo lo contrario. Con su espiritual, los afroamericanos recuerdan lo mal que lo han pasado, mientras que Judy desea olvidar el difícil presente que está viviendo para esperar la pronta llegada de un futuro mejor. Así, el *ethos* nostálgico definido por Lott está proyectado en esta ocasión hacia el futuro, hacia el deseo de superar las adversidades. De esta forma, las minorías sociales presentes en *A Day at the Races* se rebelan contra el determinismo que había caracterizado los estereotipos presentes en los *minstrel shows* o el *vaudeville*. Y lo hacen de la misma forma que *Porgy and Bess* o *Show Boat*, dos de las obras que abordan la problemática afroamericana más representativas de su tiempo.

²³¹ TOLL, Robert: "Callender's Colored Minstrels in a plantation scenario, post-1875". En *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. Citado en "Minstrel Show" Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Minstrel_show [Último acceso: 02/06/2013]. WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Min. 1.21.14".

14.-Una *Minstrel Opera*

Pero la más importante de todas las referencias *minstrel* presentes en *A Day at the Races* está relacionada con la estructura del número musical. Al igual que sucedía en sus anteriores trabajos, los hermanos Marx sitúan en la parte final de la película un número musical paródico construido mediante la inclusión de fragmentos de canciones populares o de obras pertenecientes a la tradición europea. Hasta ahora, habíamos justificado este número, a nivel estructural, relacionándolo con el *ateriese*, la última parte de los espectáculos *minstrel* elaborada, igualmente, a partir de un popurrí paródico.

Sin embargo, la presencia en *A Day at the Races* de una ambientación *darkie*, utilizada por primera y única vez en el cine de los Marx, nos ofrece una nueva perspectiva musical en la valoración de la estructura de este número multitudinario. Al margen de presentar una relación más cercana con el *afterpiece* debido a la presencia de los estereotipos raciales, la estructura general de la película se encuadra en lo que John Dizikes define como *Minstrel Opera*, un espectáculo organizado también en tres actos surgido en la década de 1850.

El protagonista musical del primer acto era un tenor que cantaba canciones sentimentales y baladas románticas. El segundo acto consistía en un show de variedades que presentaba acróbatas, canciones, gente tocando instrumentos exóticos y concluía con una parodia de un discurso político del momento. En el tercer acto la compañía al completo volvía al escenario, con un vestuario colorista. Consistía en un sketch o en una obra, tal vez sobre la vida en la plantación o una parodia de un drama o de una ópera famosa, o también podía ser una ópera etíope original a modo de farsa²³².

Así, los paralelismos entre esta estructura y la de *A Day at the Races* resultan demasiado evidentes como para ser fruto de la casualidad. En primer lugar, y de forma indudable, el tenor protagonista que canta "canciones sentimentales y baladas románticas" en la primera parte de la película es Allan Jones. De hecho, tal y como hemos explicado al comienzo de este análisis, *A Day at the Races* comenzaba originalmente con la interpretación que realizaba Jones de *A Message from the Man in the Moon*. En cualquier caso, el novio de Judy Standish presentaba posteriormente la canción 'romántica' *Blue Venetian Waters*, en la gala situada en la parte central del film.

²³² "The musical star of act 1 was a tenor who sang sentimental songs and romantic ballads. Act 2 was a variety show, featuring acrobats, songs, people playing exotic instruments, and concluding with a parody of a stump speech of the day. Act 3 brought the entire company back on stage, in bright costumes. It consisted of a sketch or a play, perhaps about plantation life or a parody of a popular drama or opera, or it might be an original Ethiopian farce opera (...)". DIZIKES, John: *Opera in America. A Cultural History*. Yale University Press. Binghamton, 1993. Pág. 106.

En segundo lugar, Groucho realizaba en esa misma velada, en su defensa de Chico ante Mrs. Upjohn, un breve comentario referido a unas palabras pronunciadas por Thomas Jefferson que pueden interpretarse, perfectamente, a modo de "parodia de un discurso político". De hecho, Groucho defiende, aunque no sin ironía, la igualdad de todos los seres humanos, recriminando a la dama su esnobismo y su prepotencia *quasi* aristocrática. Además, como en cualquier discurso político que se precie, no podía faltar una arenga musical con el propósito de magnificar la soflama política pronunciada por Groucho. Así, *Johnny comes Marching Home* completaba, a nivel musical, el discurso patriótico, aludiendo, de una forma muy simbólica, a los soldados anónimos que regresaban a casa tras haber combatido en el frente. Es decir, Groucho defiende a Chico realizando una alusión (musical) a los soldados que se jugaron su vida por defender unos ideales, gracias a los cuales Norteamérica había avanzado en la consideración de los derechos humanos y de las libertades.

Por otra parte, podemos considerar que *The Water Carnival*, presentado en la película como si fuera un cortometraje, en cierta forma, independiente al film, integra la segunda parte de la *Opera Minstrel* definida por Dizikes como un "show de variedades". En este sentido, el número coreográfico puesto en escena por Vivien Fay se adapta perfectamente a esta situación, así como las *speciality* presentadas por Chico y Harpo. De esta forma, las evoluciones al piano de ambos hermanos podrían interpretarse también desde un sentido acrobático, mientras que el instrumento "exótico" definido por Dizikes correspondería al bastidor del piano que Harpo extrae para convertirlo en un arpa.

Por último, el tercer acto de la *Minstrel Opera* se correspondería con el gran número musical *darkie* que hemos descrito, ambientado en una plantación sureña, en el cual se incluyen diversas citas musicales provenientes de la tradición afroamericana. Sin embargo, los Marx centran el sentido paródico del número únicamente en la representación visual de los estereotipos raciales mientras que lo evitan en los contenidos musicales. De esta forma, se confirma que los Marx no pretenden ridiculizar a los afroamericanos, sino que utilizan los estereotipos étnicos para retratar un contexto social con el que se muestran muy respetuosos e identificados. En cualquier caso, resulta muy evidente la pervivencia en el cine de los Marx de algunos recursos expresivos, así como de las estructuras teatrales, de los viejos *minstrel shows*.

Por otra parte, la idea de recrear en un número musical las diversas fases por las que ha pasado la música afroamericana no es algo exclusivo de los hermanos Marx. Precisamente, Duke Ellington había protagonizado en 1935 un corto

cinematográfico, titulado *Symphony in Black*²³³, construido a partir de su obra *Rhapsody of Negro Life*, en la que retrataba musicalmente diversos momentos de la vida de los afroamericanos, desde una situación casi esclavista hasta los animados ritmos propios de Harlem. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en *A Day at the Races*, la obra de Ellington está ambientada en un contexto urbano contemporáneo, cuyas imágenes resultan sombrías, casi expresionistas. Tal vez por esto, Ellington eligió la voz desgarrada de Billie Holliday para *Symphony in Black*, mientras que los Marx optaron por Ivie Anderson (la vocalista habitual de Ellington) porque su cálida voz se adaptaba mucho mejor a esa celebración popular de la vida, y de la cultura popular, que es el número *darkie* de *A Day at the Races*.

De esta forma, *Symphony in Black* incide en un *pathos* trágico que describe el sufrimiento constante del pueblo afroamericano, cuya música sería la expresión viva de esa tragedia. Así, la obra de Ellington asume, de una forma muy determinista, que la tragedia acompañará a los afroamericanos durante toda su existencia. Y esta es la diferencia más acusada entre *Symphony in Black* y el número *darkie* que los Marx presentan en *A Day at de Races*. Los Marx entienden que, a pesar de las imágenes estereotipadas y denigrantes, la música proveniente de los *minstrel shows* es, precisamente, un medio ideal para escapar de ese trágico determinismo, y es así como la presentan en la película, aliviando el abatimiento de Judy Standish. Mientras que la música de Ellington renuncia por completo a la utilización de estereotipos raciales y representa una estilización de elementos musicales provenientes directamente de la tradición afroamericana, los Marx, en cambio, reutilizan canciones populares, creadas durante los años de los *minstrel shows* y del *vaudeville*, cuyas raíces se bifurcan en un crisol cultural sin prejuicios musicales, aunque estereotipado racialmente.

En cualquier caso, *Symphony in Black* y *A Day at the Races* no sólo reivindican la importancia de la música afroamericana en la conformación de la cultura norteamericana, sino que también constatan la necesidad de un replanteamiento profundo sobre la forma en la que esa cultura ha sido mostrada e infravalorada desde unos medios de producción predominantemente blancos.

²³³ "Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life (1935)". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0027068/> [Último acceso: 02/06/2013]. Se puede visionar en: "Symphony in Black -Duke Ellington and his Orchestra". You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=5NoEyrceGm0 [Último acceso: 02/06/2013].

15.- Razas

En 1935, George Gershwin fue duramente criticado por recurrir a los estereotipos raciales para ubicar a los protagonistas de su ópera *Porgy and Bess*. Ante todo, esta reprobación verifica que los norteamericanos comenzaban a ser plenamente conscientes del sentido peyorativo y denigrante con el que se había retratado a la cultura afroamericana durante los años de los *minstrel shows* y del *vaudeville*. Sin embargo, Gershwin intentó justificarse aduciendo que esos estereotipos étnicos resultaban necesarios para representar, a nivel naturalista, el contexto en el cual se desarrollaba la historia. Por otra parte, y no menos significativo, el autor de *Rhapsody in Blue* decidió prescindir de los cantantes del Metropolitan para representar su ópera debido a que éstos no podrían dominar el lenguaje negro. Según el mismo Gershwin afirmaba, una auténtica ópera jazzística podía ser cantada únicamente por un reparto negro²³⁴.

En este sentido, la utilización que los Marx realizan de los estereotipos raciales, persigue una finalidad no muy diferente de la pretendida por el compositor neoyorquino. En primer lugar, *A Day at the Races* centra la acción del último número musical en un granero y en las cabañas adyacentes, recordando las escenas de plantación típicas de los *minstrel shows*. De la misma forma, Harpo y algunos de los músicos son retratados como ingenuos y felices, a modo del estereotipo Jim Crow. De este modo, basta con algunas imágenes muy precisas para situar la acción en una plantación sureña.

Por otra parte, *A Day at the Races* cuenta con la participación, además de Ivie Anderson y de la también cantante negra Dorothy Dandridge, de algunos grupos musicales integrados exclusivamente por afroamericanos como The Crinoline Choir, Whitey's Lindy Hoppers, The Plantation Boys, The Three Chocolateers o Four Hot Shots, entre un buen número de otros artistas individuales²³⁵. La elección de estos grupos (cuyos nombres por sí mismos ya reflejan la pervivencia de los estereotipos raciales) está motivada por la búsqueda de un acercamiento real a la cultura *darkie*. Si en *Duck Soup* los Marx habían parodiado personalmente canciones como *Oh! Susanna* o *All God's Chillun Got Wings*, en esta ocasión buscaron expresamente a artistas afroamericanos llegados desde diferentes regiones de Norteamérica, con la intención de re-presentar de una forma lo más fiel posible a la cultura musical afroamericana. Así, los Marx asumen que, de la misma forma que los cantantes del Metropolitan no

²³⁴ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009. Pág 192.

²³⁵ "Full cast and crew for *A Day at the Races* (1937)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast [Último acceso: 02/06/2013].

dominaban el lenguaje negro de *Porgy and Bess* o una cantante como Judy Garland se muestra incapaz de comprender el swing de *All God's Chillun Got Swing*, ellos tampoco podrían representar el mundo *darkie* de una forma "real" si no contaban con estos intérpretes afroamericanos.

Pero los Marx no sólo quieren rememorar un pasado musical de una forma lo más "real" posible, sino que también nos muestran las últimas tendencias musicales afroamericanas, una actualidad que noche tras noche tenía lugar en el Savoy Ballroom de Nueva York. Así, desde las remotas alternancias de origen esclavista entre un solista y un coro (a modo de grito y respuesta) y la estética Jim Crow los Marx nos llevan hasta el Lindy Hop, pasando por los espirituales religiosos góspel, el *blackface* y el *swing* y el *scat*. De alguna forma, los Marx parecen querer demostrar que la música *swing* que millones de norteamericanos escuchaban, a través de la radio y de grabaciones fonográficas, no había surgido de la nada, sino que era una consecuencia más de una tradición cultural que ha sido ninguneada y denigrada durante muchos años.

Sin embargo, los Marx no consideran que la cultura afroamericana sea una cultura al margen de la blanca, sino que ambas han interactuado para conformar una cultura común, la cultura norteamericana. O al menos eso es lo que se deduce de la presencia en esa representación de *Tomorrow is Another Day* (una canción romántica Tin Pan Alley) o de la marcha militar *Stripes and Stars Forever*, entremezclándose sin prejuicios con las notas de *All God's Chillun Got Swing*. Así, estas obras se muestran también como herederas de esa cultura común, de ese mestizaje que configuró la cultura norteamericana de una forma mucho más marcada de lo que la cultura blanca estaba dispuesta a reconocer en esos años. Un mestizaje racial, comprometido con las músicas y con las formas del otro, que ponía de relieve una temática social e identitaria compartida, con el nexo en común de que los débiles de cualquier raza siempre son oprimidos por la clase dominante. Es, precisamente por esto, que el título de la película nos muestra su doble sentido, un juego de palabras nada casual: *A Day at the Races* no es tan sólo "Un día en las carreras", sino que es, sobre todo, "Un día en las razas".

En cualquier caso, el mundo afroamericano rural descrito en el último número musical de *A Day at the Races* contrasta con el lujo desmedido con el que era presentado *The Water Carnival*, la suntuosa gala musical que tenía lugar en el hotel de Sparkling Springs en la parte central de la película. Así, frente a la ostentación social elitista del primer número se opone la fraternidad racial y la celebración vital de *All God's Chillun God Swing*. Si en *The Water Carnival* todos los espectadores estaban sentados mientras Vivien Fay realizaba su número coreográfico, en el número *darkie*, en cambio, todos participan de la celebración

musical, todos cantan o bailan (exceptuando únicamente a Maureen O'Sullivan) demostrando que la música popular es, ante todo, una celebración colectiva, alejada de la consideración ritual de la música propia de la clase elitista. En este sentido, los Marx no sólo están reivindicando la importancia de la música de tradición afroamericana en la conformación de la cultura norteamericana, sino que también critican abiertamente la forma en la que la clase dominante se ha apropiado de la música popular, desnaturalizándola y convirtiéndola únicamente en un símbolo estático y contemplativo. Tal vez por ello la Metro Goldwyn Mayer puso todo su empeño en mostrar los contenidos musicales desde una dinámica visual que contrarrestase la inmovilidad física de los espectadores en las salas de proyección. Es así como nos habían mostrado *The Water Carnival* y, paradójicamente, es también así como el número *All God's Chillun Got Swing* es llevado a la pantalla, como si fuera un auténtico *production number*.

16.- Un nuevo *production number*, a pesar de todo

A pesar de que el planteamiento musical de *All God's Chillun Got Swing* es diametralmente opuesto a la suntuosidad de *The Water Carnival*, de la misma forma que cada número parece estar dirigido a un sector diferente de la población, el tratamiento visual de la Metro Goldwyn Mayer es muy similar en ambos casos. Si *The Water Carnival* había sido presentado eligiendo siempre el mejor ángulo de cámara para mostrar los contenidos más importantes en cada momento, *All God's Chillun Got Swing* también está editado de una forma en la que resulta difícil perderse los detalles importantes. En este sentido, la cámara siempre está situada en la mejor posición posible para que los espectadores comprendan 'visualmente' el desarrollo musical.

Sin pretender ser exhaustivos en este aspecto, nos gustaría mostrar una breve secuencia a modo de ejemplo, el momento en el cual Ivie Anderson comienza a cantar *All God's Chillun Got Swing*. En primer lugar, vemos un plano de conjunto que nos muestra cómo Ivie asume el protagonismo, dando unos pasos hacia delante para situarse en el centro del improvisado escenario, para desde allí dirigirse hacia Judy [Figura 64a]. En ese momento, se inserta un plano medio en el cual Allan Jones intenta animar a su amada para que los espectadores comprendan que Ivie está cantando para ella [Figura 64b]. Seguidamente, la cámara centra nuestra atención en la vocalista mostrándonos un plano corto de la misma sobre un fondo desenfocado en el que se adivinan algunos músicos [Figura 65c]. Este plano coincide con el comienzo de la parte más animada de la canción.



[Figura 64a].
Plano de situación.



[Figura 64b].
Plano medio dramático.



[Figura 64c].
Plano corto musical²³⁶.

Poco después, la imagen vuelve a abrirse hasta un plano americano porque Ivie realiza unos pasos de baile que resultarían imposibles de apreciar desde el plano corto anterior [Figura 65a]. Apenas unos segundos más tarde, volvemos a encontrar un plano corto, con el fondo difuminado, que coincide con el comienzo de la segunda estrofa de la canción [Figura 65b]. A continuación, encontramos de nuevo un plano de conjunto para justificar que los músicos dan unos pasos hacia atrás con el fin de dejar libre el escenario para la llegada de los siguientes participantes [Figura 65c].



[Figura 65a].
Plano americano.



[Figura 65b].
Plano corto.



[Figura 65c].
Plano de conjunto

El plano se abre o se cierra en función de las necesidades expresivas y del espacio²³⁷.

En ese momento, la cámara nos muestra un plano de un músico, destacado sobre los demás, que toca efusivamente la trompeta porque hay una breve intervención de este instrumento en la partitura musical [Figura 66a]. Seguidamente, pasamos a un plano corto de unos niños que se dirigen hacia el centro del escenario, cuando Ivie asegura cantando que todos los niños tienen swing ("All God's chillun got swing") [Figura 66b]. Inmediatamente después, un

²³⁶ WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.22.06", 1.22.16" y 1.22.29", respectivamente.

²³⁷ *Ídem*. Mm. 1.22.40", 1.22.45" y 1.22.54", respectivamente.

plano de conjunto nos presenta la disposición circular de todos los intérpretes sobre el escenario [Figura 66c].



**[Figura 66a].
Detalle del trompetista.**



[Figura 66b]. Los niños se dirigen al centro.



**[Figura 66a].
Disposición circular²³⁸.**

Desde esta posición, Ivie 'responde', a la reiterada propuesta musical de los niños y de los demás intérpretes ('grito'), con unas improvisaciones en *scat* [Figura 67a]. Así, la cámara alterna entre este plano de conjunto [Figura 67b] y un plano muy corto de la solista, coincidiendo con sus improvisaciones. Sólo volvemos a un plano más abierto cuando concluye la parte vocal y uno de los afroamericanos, cuya presencia en el escenario se ha justificado previamente en el plano anterior, comienza a bailar con Ivie [Figura 67c].



**[Figura 67a].
Ivie improvisa en *scat*.**



**[Figura 67b].
Plano conjunto ('grito').**



**[Figura 67c].
Plano general, baile²³⁹.**

De esta forma, la Metro Goldwyn Mayer pone en escena este número musical afroamericano utilizando un lenguaje visual plenamente cinematográfico que permite a los espectadores captar hasta el más mínimo detalle de la representación musical como si se encontrasen en el mismo escenario, en lugar de estar sentados en la platea, cantando y bailando con los músicos. En este mismo sentido, la comparación de la presentación visual del número coreográfico que los *Witney's Lindy Hoppers* realizan en *A Day at the Races* con su actuación en el cortometraje *Hot Chocolate* (Josef Berne, 1941) resulta muy significativa. Si la puesta en escena de la Metro Goldwyn Mayer nos ofrece un

²³⁸ *Ibidem*. Mm. 1.22.57", 1.22.59" y 1.23.02", respectivamente.

²³⁹ *Ibidem*. Mm. 1.23.04", 1.23.08" y 1.23.25", respectivamente.

montaje muy rápido, con numerosos insertos que permiten captar hasta la última peculiaridad del número coreográfico, la presentación visual de *Hot Chocolate*, en cambio, se reduce a un plano fijo lejano, con ocasionales insertos, que no nos permite apreciar de una forma adecuada el desarrollo del número²⁴⁰.

Así, el rigor musical con el que se presenta la música de raíces afroamericanas en *A Day at the Races* (un rigor que no hemos encontrado en las *specialities* de Chico o Harpo) contrasta con una forma de representación visual moderna, ajena a cómo esos contenidos musicales se habían llevado a los escenarios durante la época de los *minstrel shows* y del *vaudeville*. En este sentido, podríamos decir que, del mismo modo en el que en *All God's Chillun Got Swing* los contenidos blancos (*Tomorrow is Another Day* y *Stripes and Stars Forever*) se mezclaban sin ningún tipo de prejuicio con los afroamericanos, la planificación visual de la Metro no niega en ningún momento el contenido racial del número musical.

Sin embargo, esa planificación visual sí que manipula la interpretación musical, debido a los condicionantes intrínsecos al proceso de filmación. Es decir, el hecho de que los espectadores contemplen siempre el mejor plano de cada secuencia implica una filmación muy fragmentada del número en la que se crean numerosas discontinuidades visuales y en la que resulta imposible grabar la música en directo. Así, todo el número musical está filmado utilizando la técnica del *playback*, una vez más, a partir de una grabación sonora de la música realizada con anterioridad. En este contexto, la Metro Goldwyn Mayer opta por eludir una representación musical "realista" (como sí consigue con las imágenes) por cuanto los músicos que vemos sólo son actores que fingen tocar los instrumentos que les han asignado, con una evidente falta de sincronía. Además, en muchas ocasiones un pasaje instrumental colectivo queda reducido a un único instrumento en la pantalla que no refleja de forma adecuada el nivel sonoro ni la riqueza armónica que presenta la música en esos momentos. Tal vez los espectadores se muestren fascinados por esta representación visual pero en contrapartida han perdido la capacidad de escuchar, tal y como defendía Theodor W. Adorno. Así, la representación visual de la Metro Goldwyn Mayer arrincona, una vez más, los contenidos musicales en un segundo plano, a pesar de que la música sea la protagonista absoluta de la escena. Y es así como llegamos al final de la película.

²⁴⁰ Se puede ver este cortometraje en: "Hot Chocolates". Archives of Early Lindy Hop. Motion Pictures with Lindy Hop. URL: http://www.savoystyle.com/hot_chocolates.html [Último acceso: 01/06/2013].

17.- Carreras

Mientras que los espectáculos *minstrel*, incluida la *Minstrel Opera* que hemos descrito, concluían con un gran número en el que se parodiaban algunas de las músicas más representativas de su tiempo, las películas de la Metro Goldwyn Mayer, en cambio, finalizaban con una emocionante escena de acción en la que los protagonistas conseguían al fin su objetivo. Y es así como concluye *A Day at the Races*, con una carrera de caballos que, desde la estética *minstrel*, resulta un añadido inesperado tras el gran número musical que acabamos de contemplar.

Esta carrera, protagonizada por Harpo montando a Hit-Hat (el caballo con el que Gil Stewart pretende saldar las deudas de Judy), está puesta en escena con un asombroso despliegue de medios técnicos (entre los que destacan unos complejos *travellings* laterales en movimiento) con los que se consiguen transmitir la emoción de la carrera a los espectadores. Sin embargo, este proceso es completamente ajeno a la estética y a la representación marxiana. De hecho, la Metro Goldwyn Mayer contrató a unos dobles para que interpretasen las escenas de acción de Harpo y Groucho. Así, los Marx no sólo tuvieron que renunciar a su humor anárquico y a su estética visual, sino que, además, quedaron cada vez más postergados en un cine de industria que se alejaba rápidamente de los elementos expresivos provenientes del *vaudeville*. Así, la Metro Goldwyn Mayer no realizaba películas para el lucimiento de los Marx, sino que utilizaba a estos cómicos como un elemento 'exótico', proveniente de un pasado remoto, para adornar una representación visual construida a partir de los nuevos modelos cinematográficos. En este sentido, Martin A. Gardner defiende que los números 'étnicos' de *A Night at the Opera* y de *A Day at the Races* deleitaban a los espectadores cinematográficos²⁴¹.

Unos modelos en los cuales la música ha perdido gran parte de su poder expresivo y ha acabado subordinada a la imagen. En este sentido, resulta especialmente significativo que mientras vemos las primeras imágenes del hipódromo, a modo de planos de situación, escuchemos el estribillo de *Così, Cosa*, una de las músicas que los Marx habían utilizado en *A Night at the Opera* para la fiesta de los pasajeros de tercera clase en la cubierta del barco que les llevaba a Norteamérica. Si en aquella película esta música adquiría un sentido identitario, por cuanto estaba asociada a los inmigrantes italianos y a su forma de entender la vida, en *A Day at the Races* *Così, Cosa* carece de significado y sólo es utilizada como una música de ambiente que se entremezcla con los sonidos propios de la preparación de la carrera. Mientras que en *A Night at the Opera*

²⁴¹ GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009. Pág. 126.

los inmigrantes celebraban la vida cantando y bailando al ritmo de *Così, Cosa*, en *A Day at the Races* es sólo una música extradiegética que nadie canta ni baila, pero que tampoco parece ser escuchada por nadie. En este sentido, su única significación estaría motivada por el hecho de ser reconocida como una música perteneciente al anterior trabajo de los Marx.

En cualquier caso, una vez que la carrera ha comenzado los contenidos musicales desaparecen por completo debido a que entorpecerían el tratamiento sonoro de la secuencia, construida principalmente a partir del ruido de los cascos de los caballos sobre la arena, cuya finalidad no es otra que la de potenciar el sentido cinético de toda la secuencia. Además, la necesidad narrativa de que Hit-Hat se encabrite y corra más cuando escucha la voz de Morgan por los altavoces del hipódromo dificultaría, a nivel perceptivo, cualquier intento de introducir una banda sonora musical.

Sin embargo, los Marx se guardan una última carta para el final de la película. Tras ganar la carrera, después de un primer desenlace emocionante y falso, todos los protagonistas del film, incluidos los artistas afroamericanos (y excluyendo, obviamente a unos villanos que, obviamente, nunca cantan), realizan un desfile triunfal, a lo largo del circuito de carreras, recuperando algunas de las melodías que han sonado durante toda la película, presentándolas con un sentido irónico.

Así, el desfile comienza con un nuevo *Hallelujah*, seguido de una rítmica versión de *All God's Chillun Got Swing*. Si en la primera ocasión Ivie Anderson afirmaba que, a pesar de tener *swing*, los niños no poseían dinero ni zapatos en esta ocasión, todos ellos desfilan detrás de los Marx agitando en sus manos una gran cantidad de dinero en billetes de papel [Figura 68]. Así, de alguna forma el triunfo de Hit-Hat es el triunfo de los desfavorecidos, la victoria sobre el determinismo social y sobre el abatimiento. En este sentido, la letra del espiritual se transforma, adaptándose a la nueva situación: "Todos los niños tenemos dinero, todos los niños tenemos pasta" ("All Gawd's chillun got money / All Gawd's Chillun Got dough). Lo que equivale a decir que Harpo, el arcángel Gabriel, ha cumplido con su compromiso, agradeciendo a los afroamericanos la ayuda que ha recibido para conseguir que Judy olvidase su abatimiento. Así, *All Gawd's Chillun Got Money* está parodiando al anterior *All God's Chillun Got Frown*, ridiculizando el *ethos* nostálgico de forma similar a como *All God's Chillun God Guns* de *Duck Soup* ridiculizaba el original *All God's Chillun Got Wings*.



**[Figura 68]. La celebración del triunfo de Harpo.
Los chicos muestran el dinero en sus manos²⁴².**

Seguidamente, Chico se convierte en el protagonista del desfile realizando su propia parodia de *Blue Venetian Waters*, la canción que Allan Jones había interpretado durante la velada musical en el hotel. Chico transforma el sentido romántico del primer verso del estribillo ("On blue Venetian waters together we'll dream") en una vocalización scat cuyo significado queda mucho más abierto: "On blue Venetian waters, hi-de-hi-de-hi". Además, Chico concluye su intervención haciendo una alusión directa a una escena anterior que no hemos comentado, en la cual se presentaba como un vendedor de helados que engañaba a Groucho vendiéndole el nombre del supuesto caballo ganador encriptado en una clave indescifrable. Así, Chico, con su peculiar acento italiano, rememora esta escena cuando canta "Get your tootsie-frotsie ice cream" [Figura 69a].

A continuación, la cámara focaliza la atención de los espectadores en Groucho y Mrs. Upjohn, quienes van cogidos amorosamente del brazo. En ese momento, Groucho interpreta irónicamente el comienzo del estribillo de *A Message from the Man in the Moon*. Así, el 'mensaje' que Groucho-Hackenbush le transmite a Mrs. Upjohn, pidiéndole matrimonio, ridiculiza la canción original por cuanto le confiesa que, en realidad, sólo es un veterinario y que si accede a casarse con él nunca más mirará a 'otro caballo'. Sorprendentemente, la dama acepta la proposición de Groucho y se muestra radiante y feliz [Figura 69b].

²⁴² WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003. Mm. 1.43.12" y 1.43.31", respectivamente.



**[Figura 69a]. Chico, parodiando
*Blue Venetian Waters***



**[Figura 69b]. Groucho, en su parodia de
*A Message from the Man in the Moon*²⁴³.**

Sin embargo, la eliminación del número inicial, en el que Allan Jones interpretaba la canción de Kaper, Jurmann y Kahn subido en un roble, impide que los espectadores sean conscientes del sentido paródico de la intervención de Groucho. De la misma forma, esa supresión también impide lo que sería un interesante cierre formal de la película, por cuanto habría comenzado y acabado con una misma música, aunque con un significado expresivo completamente opuesto. Por último, Allan Jones muestra su felicidad y su casto amor haysiano (de hecho ni siquiera canta para Judy) interpretando una última vez el final de *Tomorrow is Another Day*, la misma frase con la que dos años después concluirá también una película tan emblemática como *Gone With the Wind*.

De esta forma, los Marx recuperan el habitual final paródico-musical que había caracterizado sus primeros trabajos en el cine. Si la Metro Goldwyn Mayer obligó a cerrar la película con un número de acción, los Marx supieron aprovechar los últimos instantes del film para incluir un significativo *afterpiece* paródico, a modo de coda, en la más pura tradición de los espectáculos *minstrel*. En este sentido, los Marx subvierten en el último momento el desenlace narrativo de la película, llevándolo hacia su terreno estilístico. Si, en la narración 'realista' de la Metro Goldwyn Mayer, Hackenbush había sido desenmascarado y expulsado del sanatorio de Judy, tras haber denigrado a Mrs. Upjohn durante su reconocimiento médico, en el final *wow* marxiano Mrs. Upjohn parece haber olvidado por completo este hecho y se muestra feliz, al lado de Groucho. Así, los Marx anteponen, en un gesto muy marxiano, el sentido musical e irónico del *afterpiece* sobre la verosimilitud narrativa del relato. Tal vez los Marx hayan perdido su identidad en el cine hollywoodiense pero sus gestos resultan todavía inequívocos hacia el sustrato cultural del *vaudeville*, hacia la tradición musical

²⁴³ *Ídem*. Mm. 1.43.40" y 1.43.46", respectivamente.

popular en la que se habían formado como artistas. A pesar de que el *vaudeville* acabaría extinguiéndose, engullido por el cine de industria, los Marx nos dejaron unas muestras inconfundibles de una tradición cultural viva cuyos orígenes se remontaban a los albores del siglo XIX.

18.- El fin de una era

A Day at the Races fue la película más taquillera de los hermanos Marx, gracias a la llamada "fórmula" Thalberg, y a la utilización de un esquema narrativo muy semejante al de *A Night at the Opera*. Sin embargo, este film les había llevado a perder su identidad más anárquica, de la misma forma que la escena teatral de esos años se decantaba por unas obras más escapistas y menos comprometidas socialmente. Así, los Marx ya no destruyen los cimientos de las instituciones, ya no subvierten el orden social, sino que, únicamente, se dedican a ayudar a los desfavorecidos, protegiéndolos de los villanos que les acechan. Pero, a pesar del éxito de esta fórmula, los viejos admiradores de los Marx se sintieron defraudados con esta película²⁴⁴.

En cualquier caso, las dificultades de conciliar el humor marxiano con las exigencias estilísticas de la Metro Goldwyn Mayer (así como con las limitaciones expresivas impuestas por el código Hays-Breen) quedaron patentes durante el complejo proceso de creación del guión. Las escenas se reescribieron una y otra vez, incluso después de haber concluido la gira teatral en la que se había puesto a prueba el supuesto borrador definitivo. Las influencias que hemos encontrado de las obras de George M. Cohan y de Al Shean (así como la necesaria colaboración de George Kaufman, uno de sus guionistas habituales), confirman la necesidad de no renunciar del todo al sello distintivo de los Marx, perdido entre tantos borradores y exigencias cinematográficas. Además, Kalmar y Ruby también acudieron al rescate, escribiendo una nueva canción para Groucho, ya durante la gira teatral, que rememoraba el estilo del Capitán Spaulding, así como su personal estilo anárquico. Sin embargo, la combinación entre el viejo estilo marxiano y la estilizada puesta en escena de la Metro Goldwyn Mayer parecían ser irreconciliables y motivaron finalmente la supresión de esta obra musical. En este mismo sentido, algunos críticos mostraban su incredulidad ante el hecho de que después de tantos borradores de preparación y de una gira teatral, los gags humorísticos se hubiesen perdido, ya que nos los encontraban en la película²⁴⁵.

²⁴⁴ ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973. Pág. 339.

²⁴⁵ *Ídem*.

Así, *A Day at the Races* acusa todavía más que su predecesora (*A Night at the Opera*) el cambio de orientación estilística que supuso la llegada de los Marx a la Metro Goldwyn Mayer. Si la comedia de la Paramount se basaba en la calidad artística de sus cómicos, en el cine de la Metro Goldwyn Mayer el interés se ha desplazado hacia el vestuario y hacia los decorados, hacia una puesta en escena ostentosa que convierte al contenido musical en un simple objeto decorativo, desprovisto de significación. Además, si en el cine anterior de los Marx la expresión amorosa se vehiculaba a partir de los contenidos musicales, en *A Day at the Races* todos los contenidos narrativos y expresivos se transmiten a partir de los diálogos. De esta forma, la música pierde una significación y uno de sus elementos expresivos más representativos. En este mismo sentido, *A Day at the Races* presenta un hecho sin precedentes en cine el de los hermanos Marx: Maureen O'Sullivan, una de las principales protagonistas, no canta en toda la película. Así, las habituales baladas románticas interpretadas a dúo entre la pareja de amantes, tienen que ser suprimidas o adaptadas a cada escena para subsanar la ausencia de la voz femenina. Este hecho provocará que el intérprete masculino asuma el peso dramático de la canción de una forma un tanto machista, y que la mujer pierda no sólo protagonismo, sino también poder de decisión, convirtiéndose así en poco más que una marioneta al servicio de los deseos del hombre.

Por otra parte, la estética de la Metro Goldwyn Mayer aspira a un realismo narrativo, a una cohesión argumental contraria al cine de atracciones, que pretende justificar todos los elementos, incluidos los números musicales, dentro de la propia diégesis. Sin embargo, esta circunstancia da lugar, como hemos observado, a situaciones paradójicas que destruyen incluso el sentido identitario de los personajes creados por los hermanos Marx. Además, la cuidadosa y atractiva presentación visual de los números musicales (encaminada a situar al espectador entre los propios músicos para que vivan en primera persona la música y fascinarles, así, con esa puesta en escena) obliga a una filmación fragmentada, utilizando la técnica del *playback*, que falsea por completo la interpretación musical.

Precisamente, Walter Benjamin había publicado apenas un año antes del estreno de *A Day at the Races*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, una de sus obras más emblemáticas en la que se interrogaba sobre la pérdida del aura en el proceso de grabación y reproducción industrial de la música. De alguna forma, Benjamin consideraba que escuchar una grabación fonográfica no podía ser equiparable, a nivel espiritual, con la experiencia de

vivir un concierto musical en directo²⁴⁶. Aunque la hipótesis de Benjamin estaba enfocada hacia las grabaciones fonográficas, con mucho más motivo debería de ser aplicable a las secuencias filmadas de una forma muy fragmentada, editadas posteriormente durante el proceso de montaje, y en las que los actores ni siquiera sabían tocar los instrumentos que les han asignado. Tal vez, el aura benjaminiana se acabó perdiendo de la misma forma que el humor anárquico de los Marx.

El estilo narrativo de la Metro Goldwyn Mayer exige, además, concluir la película con una emocionante persecución, o una carrera, presentada con un gran virtuosismo formal y todo un despliegue de medios técnicos y humanos. Esta exigencia es contraria al habitual popurrí musical paródico con el que los Marx solían concluir sus películas, según una tradición procedente de los *minstrel shows*. A pesar de todo, en esta ocasión, los Marx consiguen rebelarse contra esa exigencia y, tras la carrera final, introducen una breve secuencia musical con un sentido paródico que recuerda a sus acostumbrados finales.

La prevalencia del sentido narrativo sobre los contenidos musicales se demuestra también al suprimir algunas de las escenas que figuran en el guión final, reemplazándolas por otras en las que se recuperan los contenidos narrativos a través de los diálogos. Sin embargo, no sucede así con la música de esas escenas, cuya supresión priva a los espectadores de establecer conexiones formales o significativas con las alusiones posteriores a esas músicas, que sí que se mantuvieron en la película.

En definitiva, en la estética cinematográfica de la Metro Goldwyn Mayer la expresión narrativa y visual predomina sobre el sentido expresivo y sonoro de la música. Así, la atención de los espectadores se focaliza en lo visual, produciéndose así una 'regresión en la escucha' que impide la concreción de los significados musicales presentes desde el primer cine de los Marx. Si hasta ahora, era necesario conocer el sustrato popular, creado durante los años del *vaudeville*, para comprender la alusiones musicales de los Marx, y así 'decodificar' el mensaje paródico o expresivo, a partir de *A Day at the Races* este simbolismo se pierde, imposibilitando esa comunicación. La regresión auditiva a la que aludíamos, así como la llegada de una nueva generación de espectadores que nunca habían asistido a un espectáculo de *vaudeville*, convertirán los esfuerzos de los Marx por mantener ese sistema de referencias en algo completamente inútil. A partir de ese momento, los números de los Marx comenzarán a ser considerados como algo "étnico" o "exótico", como algo proveniente de un pasado cada vez más lejano.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México, 2003. Págs. 39-41.

En cualquier caso, los hermanos Marx seguirán realizando alusiones muy concretas y puntuales a ese sustrato, y en especial a aquellas canciones populares recuperadas por la industria fonográfica en los meses de preproducción de la película. Pero los Marx no sólo estaban interesados por su pasado musical, sino que en *A Day at the Races* podemos encontrar referencias muy directas a las músicas que se estaban presentando en esos mismos años en el Cotton Club, así como a los bailes de moda como el Lindy Hop, proveniente del Savoy Ballroom de Nueva York. Tampoco faltan alusiones a determinadas películas estrenadas en esos años, utilizadas como fuente de inspiración para algunos números. En concreto, hemos demostrado la utilización de *Die vom Rummelplatz*, una película dirigida en 1930 por Carl Lamac.

Por otra parte, los Marx se muestran muy atentos a la problemática social existente en esos años en torno a la cultura negra. El llamado Renacimiento de Harlem había motivado un replanteamiento de la importancia de la cultura afroamericana en la búsqueda de un tratamiento igualitario frente a la cultura imperante. Así, la presencia en *Porgy and Bess* o en *Show Boat* de los viejos estereotipos raciales, provenientes de los *minstrel shows* y del *vaudeville*, motivaron una creciente oleada de críticas por cuanto parecían perpetuar una imagen denigrante de la cultura negra. Sin embargo, esos estereotipos no pretendían ridiculizar a los afroamericanos, sino que su propósito era situar la acción en un contexto identificable para los espectadores en el que los personajes mostraban sus auténticos sentimientos y sus problemas, más allá de cualquier discriminación racial. Y es, precisamente, con este sentido con el que los Marx muestran la cultura afroamericana en *A Day at the Races*. De hecho, los Marx renuncian a parodiar los contenidos musicales afroamericanos, y los muestran desde un respeto hacia una tradición musical de la que también ellos formaban parte. Al margen de algunos estereotipos visuales, sorprende la seriedad con la que ponen en escena una música inspirada directamente en la cultura afroamericana, rememorando desde las viejas canciones esclavistas, basadas en la alternancia entre grito y respuesta, hasta el Lindy Hop, pasando por los espirituales *gospel*, el *swing* y el *scat*.

En cualquier caso, los Marx cuestionan el racismo imperante en la industria cinematográfica, revelando una realidad social que la Metro, insensible hacia las problemáticas sociales de su tiempo, probablemente no hubiese mostrado ninguna de otra forma. En este sentido, los Marx no sólo reivindican la importancia de la cultura afroamericana como un elemento fundamental en la configuración de la cultura norteamericana, sino que también la presentan como una forma de solidarizarse con los pobres y con los excluidos socialmente. De alguna forma, la cultura afroamericana con su *swing* y su Lindy Hop estaban

reemplazando al extinto *vaudeville* como una forma de expresión popular, alternativa a la comercializada a través de la producción industrial, propia del cine y de los medios de comunicación de masas.

Finalmente, mientras que *A Rhapsody of Negro Life* de Duke Ellington (una obra que también presenta la música afroamericana desde el pasado hasta el presente) ahondaba en el sentido trágico y en el *ethos* nostálgico de la música afroamericana, los Marx defienden en *A Day at the Races*, en sentido contrario, que, a pesar de todo, la música popular inspirada en la cultura afroamericana permite superar la tristeza y celebrar la energía vital. De esta forma, los Marx subvierten el determinismo social, como también lo habían hecho *Porgy and Bess* o *Show Boat*, un determinismo asociado durante muchos años a esa cultura.

En definitiva, a pesar de ser anulados por la estética cinematográfica de la Metro Goldwyn Mayer, los Marx realizan una serie de gestos comprometidos musical y socialmente. No sólo reivindican su pasado en el *vaudeville* mostrando una cierta nostalgia hacia él (ejemplarizada con *Down by the Old Mill Stream*) y defienden la música afroamericana, sino que, además, reutilizan la estructura de la *Minstrel Opera*, e incluso consiguen introducir un final musical paródico tras el obligatorio final cinemático de la Metro.

Lamentablemente, la inesperada muerte de Irving Thalberg dio por concluida la etapa más exitosa del cine de los hermanos Marx. Tras *A Day at the Races* habían conseguido una fama universal que ni siquiera Minnie había llegado a imaginar. Los Marx se habían convertido en unos iconos (exaltados incluso por los surrealistas), y no había fiesta en la que no apareciera alguien disfrazado de cualquiera de los tres hermanos. Incluso George Gershwin, el que unos años atrás había sido reemplazado por Chico como pianista de *nickelodeon*, se presentó disfrazado de Groucho en una ocasión. Pero, al igual que Irving Thalberg, Gershwin también murió repentinamente, un mes exacto después del estreno de *A Day at the Races*. Así, la generación que estaba llamada a renovar la escena artística norteamericana perdió a varios de sus más distinguidos representantes. Los Marx no sólo habían perdido su identidad, sino que se encontraban en un callejón sin salida. Y esta vez ya no encontrarían a un joven productor que estuviese dispuesto a confiar en ellos, ya no encontrarían a nadie que dirigiese sus carreras con rigor. Groucho se sintió muy afectado por esta pérdida y mostró su total desencanto con el cine. A partir de ese momento, como él mismo reconoció, ya sólo trabajaría por dinero.

Tras la muerte de Thalberg mi interés por las películas decayó. Yo aparecía en ellas pero mi corazón estaba muy lejos, Ya no me divertía el rodaje de las películas. Yo era como un perro viejo que seguía haciendo películas pero sólo por dinero²⁴⁷.

Así, los siguientes trabajos de los Marx se debatirán entre los intentos de recuperar un estilo personal perdido, la obligación de respetar el marco cinematográfico y la ausencia de unos guiones en las condiciones adecuadas, unos guiones en los que la música perderá, casi por completo, su potencial expresivo. En este contexto, los hermanos Marx se convertirán en una sombra de su pasado, en unos cómicos incapaces de superar el sentido "étnico" con el que eran vistos por los nuevos espectadores. De hecho, en 1938 presentarían su siguiente película, titulada *Room Service*, un film que se convertiría en uno de sus mayores fracasos comerciales y artísticos. Una película que, por primera vez, no estaba escrita para ellos y en la que la música estaba ausente casi por completo. Así, durante algunos años el número musical *All God's Chillun Got Swing* fue la última canción que los Marx filmaron para el cine. Una canción que, como tal vez le hubiese gustado a Minnie Marx, ha puesto fin a nuestro trabajo de investigación sobre la música en el primer cine de los hermanos Marx.

²⁴⁷ KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006. Pág. 327.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE
DE LOS HERMANOS MARX

CONCLUSIONES

XII.- Conclusiones

Los hermanos Marx comenzaron a abrirse camino en los escenarios teatrales, formando diversos grupos vocales que recorrerían los teatros de *vaudeville*. Durante esos años, los Marx no harían sino aglutinar las diversas formas de expresión musical de su tiempo (adaptándolas a las preferencias del público pero también al desarrollo de la escena teatral norteamericana) para reflejar así la problemática social de su tiempo desde una perspectiva satírica. En este sentido, tal y como hemos demostrado a lo largo de este trabajo de investigación, durante su etapa en el *vaudeville* los Marx atesoraron un sustrato cultural y una estética expresiva propia de su tiempo que, posteriormente, utilizarían en su etapa cinematográfica.

De hecho, los hermanos Marx y su forma de expresión son fruto indiscutible de su tiempo, como no podía ser de otra forma, y difícilmente podrían haber existido de haber nacido en otro momento o lugar. Así, los Marx abandonaron las peligrosas y pobres calles del Bowery neoyorquino porque su tío Al Shean estaba ganando mucho dinero en el mundo del espectáculo y querían ser como él. Precisamente, el humor de los Marx se basa en la misma alternancia entre números musicales y juegos de palabras absurdos que presentaba Al Shean cada noche en los escenarios de *vaudeville*. Si Chico y Harpo trabajaron acompañando películas en las salas *nickelodeon* fue porque no era nada fácil triunfar en el *vaudeville* y era necesario ir progresando paulatinamente, desde las más diversas ocupaciones. Así mismo, Minnie Marx conformó varios grupos vocales con sus hijos porque el público demandaba canciones populares interpretadas a varias voces, las mismas canciones que, probablemente, Harpo y Chico habían tocado cada noche en las proyecciones *nickelodeon*. Sin embargo, la única forma de mantener una estabilidad profesional en el mundo del espectáculo era conseguir trabajo en los circuitos de *vaudeville* y, para ello, Minnie trasladó a su familia a Chicago, un lugar donde el carácter *amateur* del espectáculo familiar pasaba más desapercibido. Durante esos años, los Marx perfeccionaron su estilo, consiguiendo regresar triunfalmente a Nueva York y debutar, poco tiempo después, en la comedia musical de Broadway. Por último, si los Marx llegaron a ser unos cómicos anárquicos que atacaron los pilares de la sociedad, así como de las instituciones, fue porque las condiciones sociales de su tiempo eran propicias para la crítica y la sátira, pero también porque las obras de Gilbert y Sullivan habían triunfado en Norteamérica. De hecho, los Marx coincidieron en su tiempo con la primera generación norteamericana de

escritores satíricos, encabezada por George Kaufman (pero también por los músicos Irving Berlin, George Gershwin y Bert Kalmar, entre otros) quien escribió o supervisó los guiones de la mayor parte de las películas de los Marx que hemos analizado en el presente trabajo.

De alguna forma, mientras que los conciertos de música 'clásica' estaban anclados en un pasado idealizado e irreal, el *vaudeville* era un espectáculo en contacto directo con la realidad social y cultural de su tiempo, una realidad que quedó plasmada, y satirizada, en sus escenarios y que fue reflejada, convenientemente, en las canciones populares. Así, estas canciones serán patrióticas cuando Estados Unidos entren en la Primera Guerra Mundial, alocadas en los años 20 (desde una estética y unos ritmos afroamericanos) y simbolizarán a la perfección los estragos de la ley seca, así como la crisis económica (*Brother Can you Spare a Dime* y *Supper Time*), una crisis que, precisamente, propiciaría la desaparición de los espectáculos de variedades.

En cualquier caso, el *vaudeville* aglutinaba los diferentes tipos de expresión artística de su tiempo y era el medio ideal para popularizar y difundir las canciones populares. Con los años, el *vaudeville* se convertiría en el medio de entretenimiento de masas, creando un sistema de referencias significativas y simbólicas (en el que la música jugó un papel determinante) que sería la base de un lenguaje expresivo, a la vez que un sello identitario de una población multiétnica inmigrante. Un sistema de referencias que se acabó trasladando, en parte, a los *nickelodeons*, donde los acompañamientos musicales se construían a partir de la significación de las canciones populares. Una significación que se cimentó a partir de la técnica expresiva propia de las canciones ilustradas, nacidas en el *vaudeville* pero demandas también en estas primeras salas cinematográficas por un público que conocía a la perfección los estribillos y que, incluso, los canturreaba durante la representación musical. En este sentido, tal y como hemos demostrado, no se pueden comprender las *specialities* que Chico y Harpo presentaban en sus películas sin conocer cómo se (re)presentaban las canciones o los films ilustrados en el *vaudeville* y en el *nickelodeon*.

Pero lo más significativo es que la música estuvo presente, de una forma muy destacada, durante toda la trayectoria teatral de los hermanos Marx. Sin embargo, cuando nuestros protagonistas comenzaron a trabajar para el cine algunos directores se mostraron contrarios al uso de ciertos contenidos musicales debido a que, según ellos, estos números interrumpían el desarrollo narrativo, opinión también compartida por George Kaufman. De esta forma, quedaba patente la confrontación entre dos formas opuestas de entender el mundo del espectáculo. A pesar de todo, nuestros análisis han demostrado que, al menos en los números musicales que finalmente se preservaron en la gran pantalla, la

música desempeña una función expresiva fundamental, revelándonos las verdaderas inquietudes de los protagonistas, ampliando el espacio dramático o, incluso, parodiando el contenido narrativo del film a partir de los procesos de significación propios del *vaudeville*.

Culto popular

Por otra parte, a pesar de su manifiesto eclecticismo, los Marx comenzaron su carrera profesional en un momento en el que lo culto y lo popular se estaban separando irreconciliablemente. Sin en la época de Tony Pastor las comedias y las farsas se mezclaban con música centroeuropea, Groucho constatará, a finales de los años 20, que el público del *vaudeville* comprendía mucho mejor su humor (y lo expresaba de una forma mucho más desinhibida) que los espectadores de las comedias musicales de Broadway. En este mismo sentido, Harpo consideraba que su hermano Chico era el mejor pianista de 'este lado' del Carnegie Hall, lo cual demuestra esa fractura no sólo artística, sino también geográfica. De hecho, en 1891 la Orquesta Filarmónica de Nueva York había abandonado su sede en la calle 14, la calle de los espectáculos de variedades, para instalarse en el Carnegie Hall, en una zona mucho más selecta y elitista.

A pesar de todo, los Marx continuarían utilizando en su primer cine una expresión que evitaba, en cierta medida, esa fractura cultural. En este sentido, no es por casualidad que tanto los polizones como los oficiales del barco de *Monkey Business* compartan una misma cultura, cuyos contenidos musicales parecen conocer a la perfección. De hecho, los Marx sólo evidenciarán esta fractura a partir de 1935 cuando en *A Night at the Opera* es la música, precisamente, la que separa, estilística y socialmente, la cubierta de los inmigrantes, y los polizones, del estilizado salón de primera clase, así como de los elitistas escenarios operísticos. Sin embargo, a pesar de esta separación, Ricardo y Rosa no mostrarán ningún reparo en interpretar músicas pertenecientes a cualquiera de los estilos musicales presentes en la película. Así, lo que están denunciando los Marx es la indiscutible presencia de prejuicios culturales en la clase elitista y adinerada.

Músicas

En cualquier caso, y a modo de conclusión, podemos agrupar las músicas que los Marx utilizan (al menos en las películas que hemos analizado) en diversas categorías, en función de su contenido o de sus rasgos estilísticos.

En primer lugar, hemos demostrado el predominio de las canciones populares sobre cualquier otro tipo de manifestación musical. Estas canciones provenían de dos ámbitos diferenciados: en algunos casos, habían sido presentadas y popularizadas años atrás en el *vaudeville* y, en otras ocasiones, se trata de obras exitosas coetáneas a la preproducción y filmación de las películas, escritas en la órbita del Tin Pan Alley.

Por otra parte, cada una de las películas de los Marx que hemos analizado cuenta con una canción romántica, compuesta especialmente para la ocasión (aunque en algunos casos acabaría suprimiéndose), que simboliza la historia de amor que discurre de forma paralela al desarrollo de la película. Estas canciones se inscriben en una estrategia comercial que perseguía vender un gran número de partituras. Sin embargo, el uso reiterado de estas obras a lo largo de la película les acaba otorgando un sentido expresivo importante, a partir de su reincidencia (*quasi* a modo de *Leitmotiv*), a la vez que permite la posterior paráfrasis irónica en las *specialities* de Chico y Harpo.

Tampoco faltan en el cine de los Marx números musicales vocales o coreográficos escritos según las pautas de la comedia musical norteamericana, a partir de estructuras más libres y diferentes a la de balada. De esta forma, los grandes números de conjunto se adaptan a las necesidades escénicas o narrativas, contando con la participación de varios solistas y un coro, según la ocasión. Así, hemos constatado que los números como *Hooray for Captain Spaulding*, se inscriben en la tradición de Gilbert y Sullivan (una música, por cierto, mucho más cercana al gusto y a la comprensión de los espectadores que la clásica), pero incorporan la fina ironía de Kalmar y Ruby. Recordemos que también el tándem inglés solía introducir canciones populares en sus operetas, invitando incluso al público a participar.

En menor medida, el cine de los Marx que hemos analizado también utiliza referencias muy concretas a números operísticos. Estas reseñas persiguen una finalidad paródica en sus primeras películas, según la tradición del *burlesque* propia del *minstrel* y del *vaudeville*, aunque a partir de *A Night at the Opera* adquirirán una significación más sociológica.

Además, a pesar de que en *At the Circus* (un film posterior que no hemos incluido en nuestro trabajo) los Marx recurrirán a una obertura operística

wagneriana, en las películas que hemos analizado las referencias sinfónicas centroeuropeas están completamente ausentes. En todo caso, sí que hay ciertas alusiones a obras de lo que podríamos llamar 'música ligera' europea como un vals de Johann Strauss, o sendas operetas de Franz Léhar o Franz von Suppé.

Por último, y de una forma muy significativa, la música extradiegética está ausente en el cine de los Marx, casi por completo, hasta las películas producidas por la Metro Goldwyn Mayer. Si en la representación *vaudevillesque* de los Marx la música extradiegética no tendría ningún sentido, en la puesta en escena cinematográfica, por el contrario, resulta necesaria para ayudar a los espectadores a comprender un lenguaje expresivo visual que todavía no dominaban por completo.

Temáticas y formas

Al margen de la utilización que los Marx hacen de las temáticas más usuales en la comedia musical de su época (especulación urbanística, Chico conoce y pierde a una chica para recuperarla después, argumentos tipo cenicienta, matrimonios de conveniencia frente al amor idealizado y pobre, entre otras) hemos demostrado que la casi totalidad de las canciones románticas utilizadas en su cine presentan la misma estructura de balada habitual en las obras del Tin Pan Alley. Una estructura que no sólo contribuía a la caracterización del lenguaje popular, sino que, además, facilitaba la interpretación, la percepción y la memorización, algo muy necesario si se quería obtener un beneficio económico con ellas, pero también si se querían utilizar a modo de canciones ilustradas.

Además, la estructura de balada está estrechamente relacionada con su interpretación conjunta por parte de la pareja protagonista. Así, los amantes se declaran mutuamente su amor alternándose en el estribillo, para concluir cantando a dúo la repetición del mismo. En este sentido, esta estructura se diluye cuando en *A Day at the Races* la protagonista femenina no canta, y es Allan Jones quien asume toda la parte vocal, lo cual convierte en innecesaria e, incluso, contraproducente la repetición del estribillo. En este mismo sentido, esta circunstancia motivó que la chica asumiese un rol mucho más secundario y pasivo, ya que era el chico quien llevaba la voz cantante de la relación.

De forma sorprendente, esta supresión de los estribillos vocales también se trasladó a las *specialities* de Chico y Harpo, quienes vieron así acortadas sus intervenciones solistas. Unas intervenciones que, por otra parte, cada vez parecen ocultar más la línea melódica de la canción que parafrasean, motivando así la pérdida del significado paródico, trasladando todo el interés, así, hacia el

sentido acrobático y visual de la música. Es decir, mientras que en la estética del *vaudeville* el interés de estos números residía, principalmente, en su sentido significativo, en la representación de la Metro Goldwyn Mayer, por el contrario, toda la atención se traslada hacia el juego visual.

Pero lo más revelador a nivel formal, es que las primeras películas de los Marx respetan (aunque de una forma un tanto libre) la estructura en dos partes propia de los programas de *vaudeville*, en los cuales los números se organizaban en función de su importancia o contenido y estaban cohesionados a partir de un elemento común. De hecho, los Marx realizaron giras teatrales con una parte de estos números, demostrando así el carácter independiente de los mismos, propio del cine de atracciones.

Igualmente, hemos demostrado que algunas de las partes de la estructura ternaria de los *minstrel shows* también están muy presentes en el cine marxiano. Así, en más de una ocasión hemos encontrado el habitual popurrí paródico de canciones (*afterpiece*) ambientado, incluso, en una plantación sureña y con contenidos *coon* y *blackface* (como sucedía en *A day at the Races*). Además, también están presentes otros elementos característicos *minstrel* como son los ritmos sincopados, ciertos patrones de danza y los banjos como instrumento más representativo. Así, lo que en un principio se nos muestran como unos elementos musicales desconcertantes, en relación a otras partes de la película, se justifican, en cambio, desde la tradición cultural de los *minstrel* en la cual se inscriben esos elementos. De la misma forma, otras escenas pueden ser consideradas como *walk around* u *olio*, en función de los contenidos musicales que presentan. De hecho, estas estructuras *minstrel*, así como la música *dixie*, ya estaban presentes en las obras de *vaudeville* de los Marx, tal y como hemos demostrado a lo largo de nuestro análisis.

Por último, *A Day at the Races* presenta también la estructura ternaria habitual de la llamada *minstrel opera*, lo cual demuestra que, a pesar de estar condicionados por las imposiciones narrativas y expresivas de la Metro Goldwyn Mayer, los Marx consiguen mantener, aunque sólo sea a nivel simbólico y testimonial, una tradición artística y musical procedente de los espectáculos anteriores al cine.

Las músicas como significado

Pero lo más importante que hemos constatado a través de nuestro trabajo de investigación es el hecho de que todas las músicas utilizadas por los Marx presentan un contenido significativo que sólo resulta comprensible a partir de la 'lógica' del *vaudeville*. En este sentido, estas músicas adquieren una doble función expresiva, tal y como hemos demostrado a lo largo de nuestra investigación. En primer lugar, simbolizan un sentido identitario por cuanto la música es un elemento indispensable en la caracterización de los clichés étnicos, así como en la configuración de la propia identidad de los hermanos Marx. Además, algunas de estas obras son interpretadas vocalmente por nuestros protagonistas, según el estilo *barbershop quartet*, un estilo representativo, e identitario, de los espectáculos *vaudeville*. En este mismo grupo se incluyen también obras que pertenecen a una tradición popular ancestral (*Sailor's Hornpipe*, *Pop! Goes the Weasel*, *The Highland Fling*) cuyo origen y significado los Marx parecen conocer a la perfección, tal y como demuestra la forma en la cual las ponen en escena, de manera reiterativa, aludiendo a su significado identitario.

En segundo lugar, las canciones populares (procedentes del Tin Pan Alley), muy conocidas por los espectadores, permitieron a los Marx realizar un comentario satírico a determinados contenidos de la narración fílmica, en función de sus paralelismos con la letra del estribillo de estas canciones. Así, los Marx no hacen sino continuar la tradición de las canciones ilustradas, de forma equivalente a como éstas se utilizaban en los acompañamientos musicales fílmicos en las salas *nickelodeon*. Además, hemos constatado que, en algunas ocasiones, los Marx utilizan estas canciones por cuanto han aparecido en determinadas obras teatrales o fílmicas presentadas durante esos años. De esta forma, estas referencias musicales cruzadas contribuyen no sólo a crear un trasfondo dramático, que nos permite comprender la verdadera dimensión de la narración, sino que también tejen una red estructural que nos aporta múltiples significados, retroalimentados mutuamente en función de la experiencia cultural propia de cada espectador.

Por otra parte, los números coreográficos presentados en el primer cine de los hermanos Marx no son independientes al desarrollo dramático de la película (como tradicionalmente se ha considerado), sino que permiten a los personajes expresar o manifestar sus emociones, o sus motivaciones personales, de una forma mucho más abierta y sincera de lo que hacen a través de sus diálogos. En este sentido, el primer cine de los Marx no está demasiado lejos, a nivel musical, de las obras presentadas en el Princess Theatre, unas obras que propugnaban una renovación teatral al integrar las canciones dentro de la narración dramática. Así, los Marx utilizan los ritmos afroamericanos de moda en los años 20 para

representar estas inquietudes y para vehicular un deseo sexual inexistente en la representación hablada. Sin embargo, en los años 30, con las imposiciones del código Hays, los Marx tuvieron que ocultar esta significación desinhibida bajo una apariencia cómica. De esta forma, hemos demostrado que la música podía llegar a sugerir aquello que el código Hays no dejaba enseñar, recurriendo a un código expresivo y significativo construido a partir del sustrato cultural procedente del *vaudeville*.

En este mismo sentido, los Marx utilizan la música como expresión de la energía vital emanada de las clases populares. Una energía y una vitalidad que oponen a la seriedad de la tradición musical centroeuropea, asociada a la clase elitista. Así, esta confrontación queda patente a partir de *A Night at the Opera* cuando los Marx interrumpen la interpretación de la obertura de *Il Trovatore* con la canción *Take Me Out to the Ball Game*. Una canción y una energía que ellos representan visualmente, jugando un partido de béisbol en el foso de la orquesta mientras Groucho vende cacahuetes entre unos elegantes y sorprendidos espectadores. Así mismo, los Marx consideran que la ópera también presentaba en sus orígenes, al igual que el *vaudeville*, esa energía vital, una energía que le había sido arrebatada al pueblo por parte de los empresarios operísticos. Por eso, la película se transforma en un intento de reconquistar esa expresión vital para devolvérsela a sus legítimos dueños.

Finalmente, y aunque no son muy numerosas, las referencias a la música ligera centroeuropea también están cargadas de significación. Así, el famoso *An der schönen blauen Donau* de Johann Strauss simboliza a los reputados, pero aburridos, médicos vieneses. Por otra parte, las referencias a las operetas de Léhar o von Suppé, o al ballet *Diana* de Leo Delibes, no son en absoluto casuales, sino que se utilizan para reforzar o parodiar un significado construido, precisamente, a partir del contenido narrativo original de estas obras.

Por otra parte, Chico y Harpo recurren en una ocasión a obras pianísticas de tradición clásica centroeuropea (Liszt y Rachmaninov) con la finalidad de pasar desapercibidos en una velada musical elitista. De esta forma, la llamada música 'clásica' se identifica, una vez más, con la alta sociedad y como algo ajeno a la cultura popular y a los Marx, quienes la utilizan con un sentido paródico para ridiculizar la institución del concierto solista y la representación de la música clásica en general.

En cualquier caso, el mayor contenido significativo musical que hemos encontrado en el primer cine de los hermanos Marx es el tratamiento de los

clichés étnicos que realizan en *A Day at the Races*, la película con la que concluía nuestro trabajo. En este sentido, la utilización de los clichés no pretende ridiculizar en ningún momento a la etnia afroamericana, sino que sólo persigue situar la acción, desde un rigor y un respeto ausentes en los antiguos espectáculos *minstrel*, pero estableciendo una doble significación expresiva. Por una parte, es un rendido homenaje a una tradición musical que consideraban propia y fundamental en la configuración de la cultura norteamericana. Además, los Marx incorporan los nuevos elementos musicales afroamericanos de la época, procedentes del llamado Renacimiento de Harlem, es decir, las músicas que cada noche se presentaban en el Cotton Club, pero también el Lindy Hop, el baile que se popularizó desde el Savoy. De esta forma, *A Day at the Races* recupera una actualidad musical afroamericana que los Marx habían perdido desde su primera película, *The Cocoanuts*.

Por otra parte, y esto es lo más importante, los Marx utilizan estos clichés raciales para posicionarse contra el determinismo al que se había asociado durante muchos años a la cultura afroamericana. Así, los protagonistas de *A Day at the Races* consiguen superar las situaciones adversas y encontrar una felicidad, musical y económica, incluso superior al resto de los protagonistas. En este sentido, el cine de los Marx no puede ser considerado sólo como una obra cómica y musical, sino que se inscribe en la nueva tendencia de reflejar la problemática afroamericana desde una visión moderna e igualitaria. Así, *A Day at the Races* se equipara a obras revolucionarias en este sentido como son *Show Boat* o *Porgy and Bess*.

Confirmación hipótesis

En definitiva, a pesar de que tradicionalmente se ha considerado que la música en el cine de los hermanos Marx resultaba divertida pero intrascendente, lo cierto es que, según hemos demostrado a lo largo de nuestro trabajo de investigación, estas músicas no sólo están relacionadas directamente con la tradición del *minstrel* y del *vaudeville*, sino que, además, desempeñan una función significativa y expresiva, determinante para la comprensión de las escenas en las cuales se inscriben.

En este sentido, nuestra investigación nos lleva a confirmar plenamente la hipótesis que planteábamos al comienzo de este trabajo, el cual nos ha permitido desvelar, además, una estrecha vinculación formal entre las estructuras teatrales y musicales propias del *minstrel* y del *vaudeville* pero también del Tin Pan Alley,

así como con algunas de las otras tendencias artísticas más representativas de su tiempo.

Coda

A lo largo de nuestro trabajo de investigación hemos recopilado, analizado e interpretado, la documentación existente referida a las músicas del cine de los hermanos Marx, así como a los espectáculos anteriores al cine en los que nuestros protagonistas desarrollaron su carrera profesional. De la misma forma, hemos analizado meticulosamente, desde una perspectiva musical, cada una de las películas que los Marx filmaron hasta 1937, intentando en todo momento relacionarlas con una tradición musical anterior al cine y conectándolas con las prácticas artísticas habituales de su tiempo, así como con la evolución sociocultural de los acontecimientos más determinantes de la primera mitad del siglo XX en Norteamérica.

Aunque siempre hemos contrastado los datos para construir conclusiones bien fundamentadas, puntualmente también hemos intentando lanzar hipótesis, a partir de elementos muy precisos, allí donde los datos existentes no resultaban suficientes para establecer vínculos efectivos entre la representación marxiana y las funciones musicales. Estas hipótesis, que no contradicen el sentido de este trabajo, nos han permitido también constatar la multiplicidad de interpretaciones presentes en el tratamiento musical de las obras de los hermanos Marx.

En cualquier caso, el minucioso análisis fílmico que hemos realizado nos ha permitido constatar también la evolución expresiva y musical presente en el primer cine de los Marx. Una evolución que resulta patente con sólo comparar las oberturas correspondientes a los créditos iniciales de cada una de estas películas. Así, el contenido musical cómico, anárquico y *vaudevillesque* de sus primeras obras fue menguando con los años en beneficio de una mayor presencia de la sofisticada y elegante comedia musical cinematográfica propia de la Metro Goldwyn Mayer.

En definitiva, el lenguaje expresivo de los Marx (que hunde sus raíces en el *vaudeville* y en el cual la música resultaba un elemento decisivo) se fue convirtiendo en un código expresivo cada vez más extraño e incomprensible para los nuevos espectadores, quienes sólo veían a los Marx, desde una perspectiva 'exótica' o étnica, como unos cómicos del pasado cuyas bromas no siempre eran capaces de comprender. En este sentido, las imposiciones estéticas de la Metro Goldwyn Mayer no sólo acabaron destruyendo un lenguaje expresivo basado en el sustrato cultural del *vaudeville*, así como la tradicional

alternancia entre números cómicos y musicales, sino que también desmembraron las estructuras *vaudeville* y *minstrel* que habían caracterizado el trabajo previo de los Marx.

Además, el suntuoso tratamiento visual que la Metro Goldwyn Mayer realiza de los números musicales producirá una focalización de la atención de los espectadores en las imágenes, motivando con ello un desinterés inconsciente hacia el contenido musical (que es precisamente la base de esos números), provocando en ellos una evidente pérdida de capacidad auditiva, una regresión en la escucha que limitaba todavía más la percepción simbólica del lenguaje musical proveniente del *vaudeville*.

De esta forma, la pérdida de este lenguaje expresivo *vaudevillesque* propició que los números cómicos y musicales de los Marx acabaran convirtiéndose en mensajes encriptados, (a modo de jeroglíficos, como diría Adorno¹), que los nuevos espectadores se mostraban incapaces de comprender o de descifrar. Es así, precisamente, cómo las películas de los Marx empezaron a ser consideradas como unas comedias insustanciales, y cómo sus músicas se convirtieron, de forma errónea, en intrascendentes y acabaron separadas del resto de la narración.

Por último, en nuestro trabajo ha quedado patente, además, que para valorar correctamente los contenidos musicales presentes en el primer cine de los hermanos Marx no es suficiente con analizar sus películas atendiendo sólo a planteamientos estrictamente musicales. Así, nuestras conclusiones sólo han podido ser establecidas a partir de un análisis que ha involucrado los distintos parámetros expresivos de la puesta en escena cinematográfica, así como los rasgos distintivos propios de la trayectoria de los Marx previa a su debut cinematográfico y la evolución de la comedia musical de esos años. De la misma forma, hemos necesitado utilizar herramientas analíticas provenientes de disciplinas tan diversas como la musicología, la semiótica, la sociología o, incluso, el pensamiento filosófico, para poder reflejar, convenientemente, la riqueza del mundo expresivo marxiano.

En este sentido, y en vista de las conclusiones obtenidas, creemos que es necesario revisar en profundidad la forma en la cual se ha estudiado, tradicionalmente, la música en el primer cine sonoro. Así, entendemos que es precisa una revisión que no considere a la música como un hecho aislado en sí mismo desde una perspectiva eurocentrista, sino como un elemento más de la puesta en escena, un elemento que interactúa con la narración y con la tradición

¹ "Todas las obras de arte son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código cobra su pleno sentido". ADORNO, Th. W., Teoría estética, Akal. Madrid, 2010. Pág. 170.

musical popular para cumplir, de esa forma, su función expresiva. Así, nuestro trabajo nos ha permitido demostrar, también, que la música cinematográfica de los años 30 tiene un componente popular muy preciso que es el que permite configurar y determinar el lenguaje expresivo en última instancia.

En 1972, un octogenario Groucho Marx ofreció una gala en el Carnegie Hall, la sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el 'santuario' neoyorquino de la música clásica. De esa forma, Groucho debutó en un escenario al cual nunca pudo aspirar su hermano Chico, debido al carácter popular y *vaudevillesque* de su repertorio. Dos años después, Groucho recogió un óscar honorífico al conjunto de su trayectoria artística en el séptimo arte. De la misma forma, el 18 de abril de 1968 el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró una retrospectiva de las películas de los Marx. Así, la sociedad norteamericana saldaba una deuda que tenía contraída con los Marx y con su reivindicación de la cultura popular como un elemento decisivo de la cultura norteamericana. Una cultura que durante muchos años había ignorado, consciente o inconscientemente, la importancia de las músicas populares en su configuración y desarrollo.

Tal vez los Marx acaben olvidados en unos años, de la misma forma que su sistema de referencias expresivas (un lenguaje que ya nadie habla). O tal vez surjan nuevos cómicos que critiquen abiertamente a la sociedad y a las instituciones desde un sentido completamente anárquico. Pero estos nuevos cómicos utilizarán otras músicas, más acordes con el tiempo que les haya tocado vivir. En cualquier caso, nuestro trabajo sólo ha sido un fruto de nuestro tiempo, sólo ha pretendido ser un intento de encontrar un significado provisional, como diría Taruskin, desde nuestra limitada perspectiva actual. Un trabajo incapaz de ir más allá de nuestro presente.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE
DE LOS HERMANOS MARX

XIII.- REFERENCIAS

Fichas técnicas de los films analizados

*Los cuatro cocos (The Cocoanuts)*¹

Producción	Paramount Famous Lusky	
Dirección	Robert Florey y Joseph Santley	
Reparto	Groucho Marx	<i>Mr. Hammer</i>
	Harpo Marx	<i>Harpo</i>
	Chico Marx	<i>Chico</i>
	Zeppo Marx	<i>Jamison</i>
	Margaret Dumont	<i>Mrs. Potter</i>
	Mary Eaton	<i>Polly Potter</i>
	Oscar Shaw	<i>Bob Adams</i>
	Cyril Ring	<i>Harvey Yates</i>
	Kay Francis	<i>Penelope Martin</i>
	Sylvan Lee	<i>Capitán Bell</i>
	Gamby-Hall Ballett Girls	<i>Dancing bellhops</i>
	Allan K. Foster Girls	<i>Dancing bellhops</i>
	Basil Ruysdael	<i>Hennessey</i>
	Gamby-Hale Ballet Girls y Allan K. Foster Girls (cuerpos de baile)	
Guión	Adaptación de Morrie Ryskind de la comedia musical del mismo título escrita por George S. Kaufman y Morrie Ryskind	
Música y canciones	Irving Berlin	
Director musical	Frank Tours	
Coreografías	Chester Hale y Maria Gambarelli	

¹ Elaborado a partir de: "The Cocoanuts". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/show.php?id=2653> [Último acceso: 23/12/2013]. "1929: Los cuatro cocos (The Cocoanuts)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Pág. 429. "The Cocoanuts" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/The_Cocoanuts.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Director artístico	Ernst Fegte
Fecha de estreno en EEUU	3 de agosto de 1929. 3 de mayo de 1929 (Nueva York, Premiere)
Duración	146 minutos (montaje original); 96 minutos (estreno); 89 minutos (edición en DVD)
Filmación	Kaufman Astoria Studios, 3412, 36th Street, Astoria, Queens, Nueva York.
Sonido	Sonido monoaural Western Electric System

***El conflicto de los Marx (Animal Crackers)*²**

Producción	Paramount Publix Corp.																								
Dirección	Victor Heerman																								
Reparto	<table> <tr> <td>Groucho Marx</td> <td><i>Capitán Jeffrey T. Spaulding</i></td> </tr> <tr> <td>Harpo Marx</td> <td><i>The Professor</i></td> </tr> <tr> <td>Chico Marx</td> <td><i>Signor Emanuel Ravelli</i></td> </tr> <tr> <td>Zeppo Marx</td> <td><i>Horatio Jamison</i></td> </tr> <tr> <td>Margaret Dumont</td> <td><i>Mrs. Rittenhouse</i></td> </tr> <tr> <td>Lillian Roth</td> <td><i>Arabella Rittenhouse</i></td> </tr> <tr> <td>Louis Sorin</td> <td><i>Roscoe W. Chandler</i></td> </tr> <tr> <td>Hal Thompson</td> <td><i>John Parker</i></td> </tr> <tr> <td>Margaret Irving</td> <td><i>Mrs. Whitehead</i></td> </tr> <tr> <td>Kathryn Reece</td> <td><i>Grace Carpenter</i></td> </tr> <tr> <td>Robert Greig</td> <td><i>Hives, el mayordomo</i></td> </tr> <tr> <td>Edward Metcalfe</td> <td><i>Inspector Hennessy</i></td> </tr> </table>	Groucho Marx	<i>Capitán Jeffrey T. Spaulding</i>	Harpo Marx	<i>The Professor</i>	Chico Marx	<i>Signor Emanuel Ravelli</i>	Zeppo Marx	<i>Horatio Jamison</i>	Margaret Dumont	<i>Mrs. Rittenhouse</i>	Lillian Roth	<i>Arabella Rittenhouse</i>	Louis Sorin	<i>Roscoe W. Chandler</i>	Hal Thompson	<i>John Parker</i>	Margaret Irving	<i>Mrs. Whitehead</i>	Kathryn Reece	<i>Grace Carpenter</i>	Robert Greig	<i>Hives, el mayordomo</i>	Edward Metcalfe	<i>Inspector Hennessy</i>
Groucho Marx	<i>Capitán Jeffrey T. Spaulding</i>																								
Harpo Marx	<i>The Professor</i>																								
Chico Marx	<i>Signor Emanuel Ravelli</i>																								
Zeppo Marx	<i>Horatio Jamison</i>																								
Margaret Dumont	<i>Mrs. Rittenhouse</i>																								
Lillian Roth	<i>Arabella Rittenhouse</i>																								
Louis Sorin	<i>Roscoe W. Chandler</i>																								
Hal Thompson	<i>John Parker</i>																								
Margaret Irving	<i>Mrs. Whitehead</i>																								
Kathryn Reece	<i>Grace Carpenter</i>																								
Robert Greig	<i>Hives, el mayordomo</i>																								
Edward Metcalfe	<i>Inspector Hennessy</i>																								
Guión	George S.Kaufman y Morrie Ryskind, a partir de la comedia musical homónima, escrita también por ellos.																								
Música y canciones	Bert Kalmar y Harry Ruby. Max Reese (música incidental); John W. Green (arreglos musicales)																								

² Elaborado a partir de: "Animal Crackers". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0020640/?ref=nm_film_act_28 [Último acceso: 23/12/2013]. "1930: El conflicto de los Marx (Animal Crackers)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Págs. 429-430. "Animal Crackers" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/Animal_Crackers.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Director artístico	Ernst Fegte
Fecha de estreno en EEUU	6 de septiembre de 1930 28/29 de agosto de 1930 (Nueva York, Premiere).
Duración	97 minutos
Filmación	Kaufman Astoria Studios, 3412, 36th Street, Astoria, Queens, Nueva York.
Sonido	Monoaural, Western Electric Sound System

Pistoleros de agua dulce (Monkey Business)³

Producción	Paramount Publix Corp.	
Dirección	Norman Z. McLeod	
Reparto	Groucho Marx	<i>Un polizón</i>
	Harpo Marx	<i>Un polizón</i>
	Chico Marx	<i>Un polizón</i>
	Zeppo Marx	<i>Un polizón</i>
	Thelma Todd	<i>Lucille</i>
	Rockliffe Fellowes	<i>Joe Helton</i>
	Tom Kennedy	<i>Gibson</i>
	Ruth Hall	<i>Mary Helton</i>
	Harry Woods	<i>Alky Briggs</i>
	Ben Taggart	<i>Capitán Corcoran</i>
	Sam Marx	<i>Pasajero y hombre en el muelle</i>
Guión	S. J. Perelman, Will B. Johnstone y Arthur Sheekman (diálogos adicionales)	
Música y canciones	Bert Kalmar y Harry Ruby. John Leipold y Ralph Rainger (música incidental)	
Director artístico	Harry Caplan	

³ Elaborado a partir de: "Monkey Business". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0022158/?ref_=nm_film_act_27 [Último acceso: 23/12/2013]. "1931: Pistoleros de agua dulce (Monkey Business)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Pág. 430. "Monkey Business" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/Monkey_Business.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Fecha de estreno en EEUU	19 de septiembre de 1931
Duración	77 minutos
Filmación	Paramount Studios. 5555 Melrose Avenue. Hollywood, Los Angeles, California.
Sonido	Monoaural, Western Electric Noiseless Recording

Plumas de caballo (Horse Feathers)⁴

Producción	Paramount Publix Corp.																		
Dirección	Norman Z. McLeod																		
Reparto	<table> <tr> <td>Groucho Marx</td> <td><i>Profesor Quincy Adams Wagstaff</i></td> </tr> <tr> <td>Harpo Marx</td> <td><i>Pinky</i></td> </tr> <tr> <td>Chico Marx</td> <td><i>Barovelli</i></td> </tr> <tr> <td>Zeppo Marx</td> <td><i>Frank Wagstaff</i></td> </tr> <tr> <td>Thelma Todd</td> <td><i>Connie Bailey</i></td> </tr> <tr> <td>David Landau</td> <td><i>Jennings</i></td> </tr> <tr> <td>Robert Creig</td> <td><i>Profesor de Biología</i></td> </tr> <tr> <td>James Pierce</td> <td><i>Mullen</i></td> </tr> <tr> <td>Nat Pendleton</td> <td><i>MacHardie</i></td> </tr> </table>	Groucho Marx	<i>Profesor Quincy Adams Wagstaff</i>	Harpo Marx	<i>Pinky</i>	Chico Marx	<i>Barovelli</i>	Zeppo Marx	<i>Frank Wagstaff</i>	Thelma Todd	<i>Connie Bailey</i>	David Landau	<i>Jennings</i>	Robert Creig	<i>Profesor de Biología</i>	James Pierce	<i>Mullen</i>	Nat Pendleton	<i>MacHardie</i>
Groucho Marx	<i>Profesor Quincy Adams Wagstaff</i>																		
Harpo Marx	<i>Pinky</i>																		
Chico Marx	<i>Barovelli</i>																		
Zeppo Marx	<i>Frank Wagstaff</i>																		
Thelma Todd	<i>Connie Bailey</i>																		
David Landau	<i>Jennings</i>																		
Robert Creig	<i>Profesor de Biología</i>																		
James Pierce	<i>Mullen</i>																		
Nat Pendleton	<i>MacHardie</i>																		
Guión	Will B. Johnstone, Bert Kalmar, S. J. Perelman y Harry Ruby																		
Música y canciones	Bert Kalmar y Harry Ruby																		
Director musical	(Desconocido)																		
Coreografías	Harold Hecht																		
Director artístico	(Desconocido)																		
Fecha de estreno en EEUU	31 de agosto de 1932																		

⁴ Elaborado a partir de: "Horse Feathers". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023027/?ref_=nm_flmg_act_26 [Último acceso: 23/12/2013]. "1932: Plumas de caballo (Horse Feathers)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Pág. 430. "Horse Feathers" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/Horse_Feathers.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Duración	68 minutos
Filmación	Occidental College -1600 Campus Road, Eagle Rock, Los Angeles, California, USA
Sonido	Monoaural, Western Electric Noiseless Recording

Sopa de ganso (Duck Soup)⁵

Producción	Paramount Productions Inc.
Dirección	Leo McCarey
Reparto	Groucho Marx <i>Rufus T. Firefly</i> Harpo Marx <i>Pinky</i> Chico Marx <i>Chicolini</i> Zeppo Marx <i>Bob Roland</i> Margaret Dumont <i>Mrs. Gloria Teasdale</i> Louis Calhern <i>Embajador Trentino</i> Raquel Torres <i>Vera Marcal</i> Edgar Kennedy <i>Vendedor de limonada</i> Edmund Breese <i>Zander</i> William Worthington <i>Primer ministro de finanzas</i> Edwin Maxwell <i>Ministro de guerra</i> Blanca <i>Yegua de Pinky</i>
Guión	Bert Kalmar y Harry Ruby. Arthur Sheekman y Nat Perrin (diálogos adicionales)
Música y canciones	Bert Kalmar y Harry Ruby. John Leipold y Ralph Rainger (música incidental)
Director musical	Arthur Johnstone
Director artístico	Hans Dreier y Wiard B. Ihnen
Fecha de estreno en EEUU	17/24 de noviembre de 1933
Duración	70 minutos

⁵ Elaborado a partir de: "Duck Soup". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023969/?ref=nm_film_act_25 [Último acceso: 23/12/2013]. "1933: Sopa de ganso (Duck Soup)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Págs. 430-431. "Duck Soup" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/Duck_Soup.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Filmación	Paramount Studios. 5555 Melrose Avenue. Hollywood, Los Angeles, California.
Sonido	Monoaural, Western Electric Noiseless Recording

Una noche en la ópera (A Night at the Opera)⁶

Producción	Metro Goldwyn Mayer (Loew's Inc.)	
Dirección	Sam Wood	
Reparto	Groucho Marx	<i>Otis P. Driftwood</i>
	Harpo Marx	<i>Tomasso</i>
	Chico Marx	<i>Fiorello</i>
	Margaret Dumont	<i>Mrs. Claypool</i>
	Sig Ruman	<i>Herman Gottlieb</i>
	Kitty Carlisle	<i>Rosa Castaldi</i>
	Allan Jones	<i>Riccardo Baroni</i>
	Walter Woolf King	<i>Rudolpho Lassparri</i>
	Edward Keane	<i>Capitán</i>
	Robert Emmett O'Connor	<i>Detective Henderson</i>
	Claude Peyton	<i>Capitán de policía</i>
	Rita and Rubin	<i>Bailarines</i>
	Luther Hoobyar	<i>Ruiz</i>
	Rodolfo Hoyos	<i>Conde Di Luna</i>
	Olga Dane	<i>Azucena, mujer gitana</i>
	James J. Wolf	<i>Ferrando</i>
	Inez Palange	<i>Doncella</i>
Guión	George S. Kaufman y Morrie Ryskind. James Kevin McGuiness (historia) y Al Boasberg (material adicional)	

⁶ Elaborado a partir de: "A Night at the Opera". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/?ref=nm_flg_act_24 [Último acceso: 23/12/2013]. "1935: Una noche en la ópera (A Night at the Opera)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Pás. 431. "A Night at the Opera" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/A_Night_at_the_Opera.htm [Último acceso: 23/12/2013].

Música y canciones	Arthur Freed y Nacio Herb Brown (<i>Alone</i>); Bronislau Kaper, Walter Jurmann y Ned Washington (<i>Cosi-Cosa</i>). Giuseppe Verdi (<i>Il Trovatore</i>); Ruggero Leoncavallo (<i>Il Pagliacci</i>). Herbert Stothart (música adicional).
Director musical	(desconocido)
Coreografías	Chester Hale
Director artístico	Cedric Gibbons
Fecha de estreno en EEUU	15 de noviembre de 1935
Duración	96 minutos. 91 minutos (reestreno en 1948).
Filmación	Metro-Goldwyn-Mayer Studios - 10202 W. Washington Blvd., Culver City, California, USA
Sonido	Monoaural, Western Electric Sound System.

Un día en las carreras (A Day at the Races)⁷

Producción	Metro Goldwyn Mayer (Loew's Inc.)																				
Dirección	Sam Wood																				
Reparto	<table> <tr> <td>Groucho Marx</td> <td><i>Doctor Hugo Z. Hackenbush</i></td> </tr> <tr> <td>Harpo Marx</td> <td><i>Stuffy</i></td> </tr> <tr> <td>Chico Marx</td> <td><i>Tony</i></td> </tr> <tr> <td>Margaret Dumont</td> <td><i>Mrs. Emily Upjohn</i></td> </tr> <tr> <td>Maureen O'Sullivan</td> <td><i>Judy Standish</i></td> </tr> <tr> <td>Allan Jones</td> <td><i>Gil Stewart</i></td> </tr> <tr> <td>Sig Ruman</td> <td><i>Dr. Leopold X. Steinberg</i></td> </tr> <tr> <td>Douglas Dumbrille</td> <td><i>Morgan</i></td> </tr> <tr> <td>Leonard Ceeley</td> <td><i>Whitmore</i></td> </tr> <tr> <td>Esther Muir</td> <td><i>Flo Marlowe</i></td> </tr> </table>	Groucho Marx	<i>Doctor Hugo Z. Hackenbush</i>	Harpo Marx	<i>Stuffy</i>	Chico Marx	<i>Tony</i>	Margaret Dumont	<i>Mrs. Emily Upjohn</i>	Maureen O'Sullivan	<i>Judy Standish</i>	Allan Jones	<i>Gil Stewart</i>	Sig Ruman	<i>Dr. Leopold X. Steinberg</i>	Douglas Dumbrille	<i>Morgan</i>	Leonard Ceeley	<i>Whitmore</i>	Esther Muir	<i>Flo Marlowe</i>
Groucho Marx	<i>Doctor Hugo Z. Hackenbush</i>																				
Harpo Marx	<i>Stuffy</i>																				
Chico Marx	<i>Tony</i>																				
Margaret Dumont	<i>Mrs. Emily Upjohn</i>																				
Maureen O'Sullivan	<i>Judy Standish</i>																				
Allan Jones	<i>Gil Stewart</i>																				
Sig Ruman	<i>Dr. Leopold X. Steinberg</i>																				
Douglas Dumbrille	<i>Morgan</i>																				
Leonard Ceeley	<i>Whitmore</i>																				
Esther Muir	<i>Flo Marlowe</i>																				

⁷ Elaborado a partir de: "A Day at the Races". Internet Broadway Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/?ref=nm_flmg_act_22 [Último acceso: 23/12/2013]. "1937: Un día en las carreras (A Day at the Races)" en LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001. Pás. 432. "A Day at the Races" The Marx Brothers. URL: http://marxbrothers.org/watching/film/A_Day_at_the_Races.htm [Último acceso: 23/12/2013].

	Robert Middlemass	<i>Sheriff</i>
	Vivien Fay	<i>Bailarina solista</i>
	Pat Flaherty	<i>Detective</i>
	Ivie Anderson	<i>Ella misma</i>
	Crinoline Choir	<i>Cantantes</i>
Guión	George Oppenheimer. Robert Pirosh y George Seaton (colaboradores) Al Boasberg (material adicional)	
Música y canciones	Bronislau Kaper, Walter Jurmann y Gus Kahn (letras). George Bassman, Paul Marquardt y Leo Arnaud (orquestadores). Roger Edens (arreglos musicales)	
Director musical	Franz Waxman	
Coreografías	Dave Gould	
Director artístico	Cedric Gibbons, Stan Rogers y Edwin B. Willis.	
Fecha de estreno en EEUU	11 de junio de 1937	
Duración	109-111 minutos	
Filmación	Metro-Goldwyn-Mayer Studios - 10202 W. Washington Blvd., Culver City, California, USA	
Sonido	Monoaural, Western Electric Sound System.	

Bibliografía

- ABERJHANI, y WEST, Sandra L.: *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Facts On File, Inc. Nueva York, 2003.
- ADAMSON, Joe: *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo. A Celebration of the Marx Brothers*. Simon & Schuster. Nueva York, 1973.
- ADORNO, Th .W., *Teoría estética*, Akal. Madrid, 2010
- ADORNO, Theodor W.: "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid, 2009.
- ALLEN, Frederick Lewis: *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. Harper & Row. Nueva York, 1931.
- ALTMAN, Rick y ABEL, Richard (eds): *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press. Bloomington, 2001.
- ALTMAN, Rick: *Silent Film Sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004
- ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington, 1987 (1a reimpresión).
- ARCE, Hector: *Groucho*. Perigee Books. Nueva York, 1979.
- ARCOS, María de: *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2006.
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona, 2011.
- BADER, Robert S. (ed): *Groucho Marx ¡Sálvese quien pueda! y otras historias inauditas*. Plot Ediciones. Madrid, 2005.
- BALIO, Tino (ed.): *Grand Desing. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. History of the American Cinema. University of California Press. Los Ángeles, 1993.
- BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela. Madrid, 1999. Edición original: *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*. Garzanti Editor, 1992.
- BARRIOS, Richard: *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Oxford University Press. Nueva York, 1995.
- BARSON, Michael (ed): *Groucho & Chico abogados*. Tusquets, Barcelona, 2006.
- BARTH, Gunther: *City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press. Nueva York, 1980.

- BENET, Vicente J.: *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2004.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, Mexico, 2003.
- BERGAN, Ronald: *The Life and Times of the Marx Brothers*. Greenwood. Londres, 1992.
- BERNSTEIN, Matthew (ed.): *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. Rutgers University Press. New Jersey, 1999.
- BLACK, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and Movies*. Cambridge University Press., 1994. Reimpresión de 1996.
- BLOUNT Jr., Roy: *Hail, Hail, Euphoria! Presenting The Marx Brothers in Duck Soup, The Greatest War Movie Ever Made*. Itbooks. Harper Collins Publishers. New York 2010.
- BOGDANOVICH, Peter (dir): "Leo McCarey Oral History." Citado en GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1997.
- BORDMAN, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle*. Oxford University Press. Nueva York, 2001 (3ª edición).
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: "Technological Change and Classical Film Style." En: BALIO, Tino (ed.): *Grand Desing. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. History of the American Cinema. University of California Press. Los Ángeles, 1993.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós comunicación. Barcelona, 1997.
- BRADLEY, Edwin M.: *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 Through 1932*. McFarland & Company Inc., Publishers, 2004. (Reimpresión de la edición de 1996).
- BROWN, Royal S.: *Overtones and Undertones. Reading film music*. University of California Press. Los Angeles, 1994.
- BUDDEN, Julian: *The operas of Verdi. Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*. Oxford University Press. Nueva York, 1992.
- BUHLER, James, FLINN, Caryl y NEUMEYER, David (eds): *Music and Cinema*. Wesleyan University Press. Londres, 2000.
- BUHLER, James, NEUMEYER, David y DEEMER, Rob: *Hearing the Movies. Music and Sound in film History*. Oxford University Press. Nueva York, 2010.
- BURCH, Noël: *Du muet au parlant*. Pág. 51. Citado en: CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997.
- BUSONI, Ferruccio. Citado en la carpetilla del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988.
- CHANDLER, Charlotte: *iHola y adiós! Groucho y sus amigos*. Tusquets. Barcelona, 2006.

- CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1998 (1ª Reimpresión).
- CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Edición original: *La musique au cinéma*. Librairie Arthème Fayard. París, 1985.
- CHION, Michel: *La voz en el cine*. Cátedra Signo e Imagen. Madrid, 2004.
- COHEN, Ted: *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. University Chicago Press. , 1999.
- COOKE, Mervin: *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Nueva York, 2008.
- COOPER Jr., John Milton: *Pivotal Decades. The United States 1900-1920*. Norton. Nueva York, 1990.
- CRAFTON, Donald: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*. University Of California Press. Los Angeles, 1999.
- CULLEN, Frank: *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Routledge Press, Nueva York, 2006.
- DANCE, Stanley: *The World of Duke Ellington*. Da Capo Press. Nueva York, 2000.
- DECKER, Todd: *Music Makes Me: Fred Astaire and Jazz*. University of California Press. Berkeley, 2011.
- DEVEAUX, Scott: "The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945." *American Music* 7:1. Primavera de 1989.
- DIZIKES, John: *Opera in America. A Cultural History*. Yale University Press. Binghamton, 1993.
- DUNNE, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*. McFarland & Company, Inc., Publishers. North Carolina, 2004.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Fábula Tusquets. Barcelona, 1997.
- ELLINGTON, Edward Kennedy: *Music Is My Mistress*. W.H. Allen - Virgin Books, 1974.
- ELLIS, Jack C.: *A History of Film*. Allyn & Bacon, 1995 (4ª ed).
- EYLES, Allen: *The Marx Brothers. Their World of Comedy*. South Brunswick. New Jersey, 1969.
- FORTE, Allen: *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1995.
- FRANCESCHINA, John Charles: *Duke Ellington's Music for the Theatre*. McFarland & Company, Inc. Publishers. Jefferson, North Carolina, 2001
- FREED, Arthur y BROWN, Nacio Herb: "All I Do Is Dream Of You". *Famous Songs from Famous Films*. Robbins Music Corporation. Nueva York, 1934. Pags. 8-9.
- FREELAND, David: *Automats, Taxi Dances, and Vaudeville: Excavating Manhattan's Lost Places of Leisure*. New York University Press. Nueva York, 2009.

FRENCH, Karl (intro.): *The Marx Brothers. Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. Faber and Faber. Londres, 1993.

FRIEDWALD, Will: *Jazz Singing: America's Great Voices From Bessie Smith To Bebop And Beyond*. Da Capo Press. Nueva York, 1992.

FURIA, Philip: *Poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists*. Oxford University Press. Nueva York, 1992.

GARDNER, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. McFarland, 2009

GEHRING, Wes D.: *Parody as Film Genre: Never Give a Soga an Even Break*. Greenwood Press. Westport, 1991.

GEHRING, Wes D.: *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press. Connecticut, 1987.

GIORDANO, Ralph G.: *Social Dancing in America. A History and Reference. Vol. 2. Lindy Hop to Hip Hop, 1901-2000*. Greenwood. Santa Barbara, California, 2006.

GIRO, Radamés 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana. vol 4.

GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Crónicas Anagrama. Barcelona, 2005.

GOLDMARK, Daniel y TAYLOR, Yuval (eds): *The Cartoon Music Book*. A Capella Books. Chicago, 2002.

GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence y LEPPERT, Richard: *Beyond the soundtrack. Representing Music in Cinema*. University of California Press. Los Angeles, 2007.

GOLDMARK, Daniel: *Tunes for "Toons". Music and the Hollywood Cartoon*. University of California Press. Los Angeles, 2005.

GOLDSTEIN, Malcom: *George S. Kaufman. His Life, His Theater*. Oxford University Press, 1979.

GOMERY, Douglas: *The Coming of Sound*. Routledge. Nueva York, 2005.

GOULD, Neil: *Victor Herbert. A Theatrical Life*. Fordham University Press. Nueva York, 2008.

GRAVES, Nadine George: *The Royalty of Negro Vaudeville: The Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American Theater 1900-1940*. St. Martin's Press. Nueva York, 2000

GRAZIANO, John: *The reception of Verdi in Mid-Nineteenth-Century New York*. En Verdi 2001, Atti del Convegno internazionale. Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2003.

GREEN, Stanely: *Broadway Musicals Show by Show*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 2008 (6ª ed.).

GREEN, Stanley: *The World of Musical Comedy. The story of the American musical stage as told through the careers.* (4th. Ed.) Da Capo Press. Nueva York, 1984.

GREENWALD, Helen M.: *Decodings Verdi's comic vision. Toward a Theory of Comedy for the Late Nineteenth Century.* En Verdi 2001, Atti del Convegno internazionale. Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2003.

GROCHOWSKI, Thomas: "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition" En: MILLS, Joseph (ed): *A Century of the Marx Brothers.* Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007.

GROVER-FRIEDLANDER, Michal: "There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera". JOE, Jeongwon y THERESA, Rose (eds.): *Between opera and cinema.* Routledge. Nueva York, 2002.

HAMBERLIN, Larry: *Tin Pan Opera. Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era.* Oxford University Press. Nueva York, 2011.

HAMM, Charles: *Music in the New World.* W. W. Norton and Company. Nueva York, 1983.

HANKOCK, Black Hawk: *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination.* University of Chicago Press. Chicago, 2013.

HARKINS, Anthony: *Hillbilly. A Cultural History of an American Icon.* Oxford University Press. Nueva York, 2004.

HASLIP, Joan: *Madame Du Barry. The Wages of Beauty.* Tauris Parke Paperbacks. Londres, 2008.

HEGEL, G. W. F.: Lecciones de estética. Akal, Arte y estética. Madrid, 2007. Edición original alemana: *Vorlesungen über die Ästhetik.* Verlag das europäische Buch. West-Berlin, 1985. Según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos (1842).

HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television.* Oxford University Press. Nueva York, 2008.

HISCHAK, Thomas S.: *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia.* Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2002.

HISCHAK, Thomas S.: *Through the Screen Door. What Happened to the Broadway Musical When It Went to Hollywood.* The Scarecrow Press. Inc. Maryland, 2004.

HOLLOWAY, Diane: *American History in Song: Lyrics From 1900 to 1945.* Authors Choice Press. Lincoln, 2001.

HUNEKER, James: *Chopin: The Man and His Music.* The Echo Library. Middlesex, 2007.

INNAURATO, Albert: "Today, the Musical Dies." *The New York Times Magazine.* 26 de septiembre de 1999.

JABLONSKI, Edward: *George Gershwin: an Intimate Portrait*. University of Illinois. Urbana y Chicago, 2009.

JACKSON, Renata: "Who's Your Dada? The Marx Brothers at Paramount." En: MILLS, Joseph (ed): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007.

JASEN, David A.: *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge. Nueva York, 2003.

JENKINS, HENRY: *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press. Nueva York, 1992.

JOHNSON, Hall: "Porgy and Bess –A Folk Opera". Theatre Arts Monthly. Enero de 1936. Pags. 24-28. Citado en: WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989

JONES, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press. Massachusetts, 2003.

KALINAK, Kathryn: *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Nueva York, 2010.

KALINAK, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. The University of Wisconsin Press. Madison, Wisconsin, 1992.

KANFER, Stefan: *Groucho, una biografía*. RBA. Barcelona, 2006.

KANFER, Stefan: *Groucho. The Life and Times of Julius Henry Marx*. Vintage Books. Nueva York, 2001.

KATZ, Mark: *Capturing Sound. How technology has changed music*. University of California Press. Los Ángeles, 2004.

KAUFMAN, George S. y RYSKIND, Morrie (guionistas): *A Night at the Opera*. The Viking Press. Nueva York, 1972.

KIBLER, M. Alison: *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. The University of North Carolina Press. 1999.

KNIGHT, Arthur y ROBERTSON WOJCIK, Pamela (eds): *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Duke University Press. Durham, 2002.

KNIGHT, Arthur: *Desintegrating The Musical. Black Performance and American Musical Film*. Duke University Press. Durham, 2002.

KOESTENBAUM, Wayne: *The Anatomy of Harpo Marx*. University of California Press. Berkeley, 2012.

KOSZARSKI, Richard: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. History of American Cinema. Vol. 3*. Charles Scribner's Sons. MacMillan Library Reference USA. Nueva York. 1990.

- KRAMER, Lawrence: *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press. Los Angeles, 2002.
- KRAMER, Lawrence: *Why Classical Music Still Matters*. University of California Press. Londres, 2007.
- KRASNER, David: *Resistance, Parody, and double Consciousness in African American Theatre, 1895-1910*. St. Martin's Press. Nueva York, 1997.
- KROHN, Ernst C.: "Nelson Kneass: Minstrel Singer and Composer". *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Vol. 7. 1971.
- KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*. Labor. Barcelona, 1992
- KUNDERA, Milan: "La estética y la existencia". *El telón. Ensayo en siete partes*. Fábula Tusquets. Barcelona, 2009.
- KUNDERA, Milan: *La ignorancia*. Tusquets. Barcelona, 2000.
- KUNDERA, Milan: *La insoportable levedad del ser*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1984.
- LACK, Russell: *Twenty Four Frames Under*. Quartet Books. Londres, 1997.
- LACK, Russell: *La música en el cine. Cátedra Signo e imagen*. Madrid, 1999.
- LAMB, Andrew: *150 Years of Popular Musical Theatre*. Yale University. 2000.
- LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007.
- LAURIE, Joe Jr.: *Vaudeville from the Honky tonks to the Palace*. Henry Holt and Company. New York, 1953. Pág 22.
- LAWRENCE, A. H.: *Duke Ellington and His World*. Routledge. Nueva York, 2001.
- LEVINE, Lawrence W.: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press. Harvard, 1990.
- LEWIS, David Levering: *When Harlem Was in Vogue*. Penguin Books. Nueva York, 1997.
- LINN, Karen: *That Half-Barbaric Twang: The Banjo In American Popular Culture*. Board of Trustees. University of Illinois, 1994.
- LÓPEZ CANO, Rubén: "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Nasserre. Revista aragonesa de musicología. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- LOTT, Eric: *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press. Nueva York, 2011.
- LOUVISH, Simon: *Monkey Business, la vida y leyenda de los Hermanos Marx*. T&B Editores. Madrid, 2001 (3ª Edición). (Edición original: *Monkey Business. The Lives and Legends of the Marx Brothers*. 1999).

- MAGEE, Jeffrey: *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford University Press. Nueva York, 2012.
- MARKS, Martin Miller: *Music and the Silent Film. Contexts & Case Studies 1895-1924*. Oxford University Press. Nueva York, 1997.
- MARVIN, Roberta Montemorra: *Reflections of art and Society. Adaptations of Verdi's La Traviata and Il Trovatore on the Stages of Victorian London*. En Verdi 2001, Atti del Convegno internazionale. Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2003.
- MARX, Arthur: *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Paidós Comunicación Cine. Madrid, 2010. Edición original: *My life with Groucho. A son's view*. Londres, 1988.
- MARX, Groucho: *Groucho and me. The Autobiography of Groucho Marx*. B. Greis Associates. New York, 1959. Edición en castellano: *Groucho y yo*. Fábula Tusquets. Barcelona, 1996.
- MARX, Groucho: *Las cartas de Groucho*. Anagrama. Barcelona, 2006 (5ª edición).
- MARX, Harpo: *iHarpo habla!* Editorial Montesinos. Barcelona, 2001.
- MARX, Harpo: *Harpo Speaks!* Limelight Editions, New Jersey, 2010.
- MARX, Maxine: *Growing Up With Chico*. Limelight Editions. Nueva York, 1986.
- MAST, Gerald: *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. University of Chicago Press. Chicago, 1979 (2ª ed.).
- MAUCERI, John: *Verdi for the Twenty-First century*. En Verdi 2001, Atti del Convegno internazionale. Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2003.
- McWHIRTER, Christian: *Battle Hymns: The Power and Popularity of Music in the Civil War*. The University of North Carolina Press, 2012.
- MILLER, Scott: *Strike Up the Band: A New History of Musical Theatre*. Heineman. Portsmouth, 2007.
- MILLS, Joseph: "The Faces of Twentieth Century Comedy". En: MILLS, Joseph (ed): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007.
- MITCHELL, Glenn: *The Marx Brothers Encyclopedia*. Reynolds & Hearn Ltd. Londres, 2006.
- MORTON Jr., David L.: *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 2004.
- NEVILLE TEUBAL, Miguel: *Melody & Mister Fox. Cien años (1850/1950) de las más populares melodías y canciones norteamericanas*. Editorial Dunken. Buenos Aires, 2000.
- NIKISCH, Arthur, 31 de marzo de 1905. Citado en la carpetilla del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988
- PARKINSON, David (ed.): "A Day at the Races". *The Graham Greene Film Reader: Reviews, Essays, Interviews and Film Stories*. Applause Books. Nueva York, 1995.

- PERELMAN, S. J: *I'll Always Call You Schnorrer, My African Explorer*, publicado en: *Most of the Most of S.J. Perelman (Modern Library Humor and Wit)* Modern Library. Nueva York, 2000.
- PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Original Script*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973.
- PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George (guionistas): *A Day at the Races The Film*. The MGM Library of Film Scripts. The Viking Press. Nueva York, 1973.
- PIROSH, Robert, SEATON, George y OPPENHEIMER, George: *A Day at the Races*. The Viking Press. Inc. New York, 1972.
- POLLACK, Howard: *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press Ltd. Londres, 2006.
- PRENDERGAST, Roy M.: *Film Music a neglected art*. W. W. Norton & Company. Nueva York, 1992 (2ª edición).
- RAMSAYE, Terry: "The Motion Picture" en: KING, Clyde L. y TICHENOR, Frank A. (Eds.): *The Motion picture in its economic and social aspects*. The American Academy of Political and Social Science. 1926. Reimpresión: Arno Press. Inc. 1970.
- RAPEE, Erno: *Encyclopaedia of Music for Pictures*. Belwin. Nueva York, 1925. Citado en: LARSEN, Peter: *Film Music*. Reaktion Books. Londres, 2007.
- RAPEE, Erno: *Motion Picture Moods for pianists and organists*. G. Schirmer Inc. Nueva York, 1924. Reimpresión: Arno Press. Nueva York, 1974.
- REGESTER, Charlene B.: *Black Entertainers in African American Newspaper Articles: An Annotated Bibliography of the Pittsburgh Courier & the California Eagle, 1914-1950*. McFarland & Co Inc., 2010.
- RIMLER, Walter: *George Gershwin: An Intimate Portrait*. Board of Trustees of the University of Illinois. 2009.
- ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral. Barcelona, 2009.
- ROSS, Alex: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Strauss and Giroux. Nueva York, 2007.
- SAINT-SAËNS, Camille, 13 (o 15) de noviembre de 1905. Citado en la carpeta del CD: *Famous Composers Performing Their Own Work*. Mignon. Bruselas, 1988
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.
- SANVITALE, Francesco y MANZO, Andreina: *The Song of A Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*. Ashgate. Burlington, 2004.
- SCHEURER, Timothy E. (ed.): *American Popular Music: The nineteenth century and Tin Pan Alley Readings from the Popular Press*. Vol. I. Bowling Green State University Popular Press. Ohio, 1989.

- SMITH, Cecil y LITTON, Glenn: *Musical Comedy in America*. Routledge. Nueva York, 1991.
- SNYDER, Robert W.: *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Oxford University Press / Ivan R. Dee. Chicago, 2000.
- SOUTHERN, Eileen: *Historia de la música negra norteamericana*. Akal Música. Madrid, 2001.
- STANFIELD, Peter: *Body and Soul: Jazz, Blues, and Race in American Film, 1927-63*. University of Illinois Press, 2005.
- STEARNS, Marshall y STEARNS, Jean: *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. First Da Capo Press. Nueva York, 1994.
- STEMPEL, Larry: *Showtime. A History of the Broadway Musical*. W. W. Norton & Company, Inc. Nueva York, 2010.
- STERLING, Eric: "The Marx Brothers and Satires of Upper-Class Society". En: MILLS, Joseph (ed): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007.
- STEVENS, Tamara: *Swing Dancing*. Greenwood. Santa Barbara, California, 2011.
- TAIBO, Paco Ignacio: *Enciclopedia del cine cómico. Tomo II*. Pág. 270. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Filmoteca de la Unam. Universidad Autónoma de México. Mexico, 2005.
- TARUSKIN, Richard: "Speed Bumps". *19th Century Music*. Vol. 29 (Otoño 2005). University of California Press. Pág. 187.
- TARUSKIN, Richard: *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press. Nueva York, 2010
- TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Volumen II. Ediciones Akal. Madrid, 2006.
- TEICHOLZ, Tom (ed.): *Conversations with S. J. Perelman*. University Press Mississippi, 1995.
- TODD, Lewis Paul: *Wartime Relations of the Federal government and the Public Schools 1917-1918*. Teachers College, Columbia University. Nueva York, 1945.
- TRAV S. D.: *No Applause-Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. Faber & Faber. Nueva York 2005,
- TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- VASEY, Ruth: "Beyond Sex and Violence: 'Industry Policy' and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939". En: BERNSTEIN, Matthew (ed.): *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. Rutgers University Press. New Jersey, 1999.
- VIEIRA, Mark A.: *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. University of California Press. London, 2010.
- WALSER, Robert (ed.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford University Press. Nueva York, 1999.

WATERS, Ethel y SAMUELS, Charles: *His Eye is on the Sparrow. An Autobiography by Ethel Waters with Charles Samuels*. Da Capo Press. Cambridge, 1992.

WEIS, Elisabeth y BELTON, John (eds): *Film Sound. Theory and Practice*. Columbia University Press. Nueva York, 1985.

WIERZBICKI, James: *Film music: A History*. Routledge. Nueva York, 2009.

WILCOX, Dean: "Surrealistic Heroes: The Marx Brothers and the European Avant-Garde". MILLS, Joseph (ed): *A Century of the Marx Brothers*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2007.

WILMETH, Don B. (ed) y MILLER, Tice L. (Ed): *The Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993.

WINOKUR, Mark: *American Laughter: Immigrants, Ethnicity and 1930s Hollywood Film Comedy*. St. Martin Press. Nueva York, 1996.

WINTLE, Justin y KENIN, Richard (compiladores): *The dictionary of biographical quotation of British and American Subjects*. Routledge & Keagan Paul Ltd. London, 1978.

WINTZ, Cary D. y FINKELMAN, Paul (Eds): *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Routledge. Nueva York, 2005.

WOLL, Allen: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls*. Baton Rouge. Louisiana State, UP, 1989.

YAHN, Michael A.: *The music of the Marx Brothers. A Bio-Discography of the works of Groucho, Harpo, Chico, Gummo, and Zeppo Marx*. Publish America. Baltimore, 2007.

YANOW, Scott: "Ivie Anderson". *The Jazz Singers*. Backbeat Books, Milwaukee, 2008.

ZIZEK, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. MIT Press. Cambridge, 1993.

Videografía

"Remarks on Marx". En: WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004.

CROSLAND, Alan (dir.): *El cantante de Jazz*. Alan Crosland. Warner Bros. Pictures. 1927. DVD. Turner Entertainment Co. 2007.

HEERMAN, Victor (dir.): *Animal Crackers*. Paramount Famous Lasky Corp., 1930. (DVD) Edición española: *El conflicto de los Marx*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003.

LAMAC, Carl (dir.): "Die vom Rummelplatz (1930)". *Film im Herzen Europas. Deutsch-Tschechische Filmbeziehungen Im 20. Jahrhundert*. Cinefest. Hamburgo, 2007.

MCCAREY, Leo (dir.) *Duck Soup*. Paramount, 1933. (DVD). Edición española: *Sopa de Ganso*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003.

MCLEOD, Norman (dir.) *Horse Feathers*. Paramount, 1932. (DVD). Edición española: *Plumas de Caballo*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2003.

MCLEOD, Norman (dir.) *Monkey Business*. Paramount, 1931. (DVD). Edición española: *Pistoleros de agua dulce*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2004.

SANTLEY, Joseph y FLOREY, Robert (dirs.): *The Cocoanuts*. Paramount Famous Lasky Corp., 1929. (DVD) Edición española: *Los cuatro cocos*. Universal Pictures International Limited. Madrid, 2010.

STURROCK, Donald (dir.): *The Art of Piano. Great Pianist of the 20th Century*. Idéale Audience. (DVD) IMG Artist Production. La Sept ARTE, 1999.

WOOD, Sam (dir.): *A Day at the Races*. Metro Goldwyn Mayer, 1937. (DVD). Edición española: *Un día en las carreras*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2003.

WOOD, Sam (dir.): *A Night at the Opera*. Metro Goldwyn Mayer, 1935. (DVD). Edición española: *Una noche en la ópera*. Turner Entertainment Co. Warner Home Video. Madrid, 2004.

Referencias web

- "1930s sheet music---On the Beach at Bali-Bali--wall art, antique music" Etsy. URL: <http://www.etsy.com/listing/121734618/1930s-sheet-music-on-the-beach-at-bali>
- "2003 Princess Ida - A Lady Fair" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-zGICB9xrUQ>
- "24 Hours" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021580/>
- "50 Millions Frenchmen." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021859/>
- "78rpm: All God's Chillun Got Rhythm - Duke Ellington and his Orchestra". Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=_Nc5QoXNANE
- "A Message From The Man In The Moon" A Day at the Races. *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=moon&id=11&source=M
- "A Message From The Man In The Moon" A Day at the Races. *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=moon&id=11&source=M
- "Abie's Irish Rose." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0018613/>
- "Ain't She Sweet. Lilian Roth" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fbdoEnthulw>
- "Ain't She Sweet?" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/aintshesweet.shtml>
- "Ain't She Sweet?" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/aintshesweet.shtml>
- "Ain't She Sweet?" Warner Bros., 1927. Online Sheet Music. URL: <http://www.onlinesheetmusic.com/aint-she-sweet-p277980.aspx>
- "Ain't She Sweet?" Warner Bros., 1927. En: Online Sheet Music. URL: <http://www.onlinesheetmusic.com/aint-she-sweet-p277980.aspx>
- "All God's Chillun Got Rhythm from: A Day at the Races". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=rhythm&id=11&source=M
- "All God's Chillun Got Wings" Lyster URL: http://www.lyrster.com/come-back/all-god's-chillun-got-wings/www.gospelsonglyrics.org/songs/all_gods_chillun_got_wings.html
- "American Patrol" (1914). *Historic American Sheet Music*. Duke University Libraries. URL: <http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/a/a34/a3472/>
- "American Patrol, 1885" Wikipedia. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:AmericanPatrol1885.png>

- "American Patrol. 114: Edison Amberol." Cylinder Preservation and Digitization Project. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/mp3s/5000/5500/cusb-cyl5500d.mp3>
- "American Revolutionary War" Revolutionary War. URL: <http://www.sonofthesouth.net/revolutionary-war/>
- "Animal Crackers" The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=14
- "Animal Crackers. Did You Know?" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020640/trivia>
- "Animal Crackers." Classic Movie Musicals. URL: <http://www.classicmoviemusicals.com/filmsa.htm>
- "Animal Crackers." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production-songs.php?ShowNo=1599&ProdNo=10753>
- "Animal Crackers." The New York Times. Publicado el 24 de octubre de 1928. URL: [http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?_r=1&html_title=&tols_title=ANIMAL%20CRACKERS%20\(PLAY\)&pdate=19281024&byline=&id=1077011429138](http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?_r=1&html_title=&tols_title=ANIMAL%20CRACKERS%20(PLAY)&pdate=19281024&byline=&id=1077011429138)
- "Anna Boleyn" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0010962/>
- "Annette Hanshaw – Ho Hum!" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=X3yJfFFmzs>
- "Annette Hanshaw - Ho Hum! Lyrics" Songlyrics. URL: <http://www.songlyrics.com/annette-hanshaw/ho-hum!-lyrics/>
- "Any Ice? A Companion Song to Any Rags?" Jscholarship URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/4792>
- "Any Rags?" Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/446/>
- "Arabiantics (1928)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0018652/?ref=fn_al_tt_1
- "Arthur Freed" *Songwriters Hall of Fame*. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/index.php/exhibits/bio/C63>
- "Awards for One Hour With You" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023303/awards?ref=tt_awd
- "Bajo el cielo de cuba (The Cuban Love Song)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0021772/?ref=fn_al_tt_1
- "Ballet Silvia." Danza Ballet. URL: <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1017>

- "Beggar's Opera, The." *The Oxford Dictionary of Music*, 2^a ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1036>
- "Belvidere OH Minstrels." Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Belvidere_OH_Minstrels.jpg
- "Ben-Hur, A Tale of The Christ" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0016641/releaseinfo>
- "Bert Kalmar" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0436095/otherworks>
- "Betty Boop. Any Rags, 1932." URL: <http://www.youtube.com/watch?v=BcGCGhHFuU&feature=related>
- "Billy Hill" Song Writers Hall Of Fame. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/bio/C89>
- "Black Diamond Express" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0204902/>
- "Blackout" Merriam-Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/blackout>
- "Blue Venetian Waters from A Day at the Races". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=venetian&id=11&source=M
- "Boris Thomashefsky (1868-1939)." Jewish Virtual Library. URL: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Thomashefsky.html>
- "Broadway and Thomashefsky." *The New York Times*. 10 de marzo de 1918. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E1EF63E5C1B728DDDA90994DB405B888DF1D3>
- "Cab Calloway Orchestra, 1936" Our Mission. River Walk Jazz. URL: <http://riverwalkjazz.org/the-life-times-of-bassist-milt-hinton/>
- "Cena a las ocho. *Dinner at Eight*." 1933. Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023948/>
- "Chico Marx the musician - piano prodigy or keyboard klutz?" *Epinions*. URL: http://www.epinions.com/content_5258256516?sb=1
- "CIRIBIRIBIN. Music composed by Alberto Pestalozza – 1898) International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/c/ciribiribin.shtml>
- "College Coach." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023899/>
- "Compañeros de juega (Sons of the Desert) (1933)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024601/?ref=fn_al_tt_1

- "Connais-tu le pays, Mignon's aria from Mignon" Aria Data Base. URL: http://www.aria-database.com/libretti/mignon04_connais.txt
- "Dana Suesse." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0837308/bio>
- "Das Cabinet des Dr. Caligari" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0010323/>
- "Dear Old Stars and Stripes, Goodbye, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0212909/>
- "Die Lustige Witwe." El atril. URL: <http://www.el-atril.com/cantares/opera/Lehar/La%20viuda%20alegre.htm>
- "Disney - Who's Afraid Of The Big Bad Wolf 1933" 78 RPMs. URL: <http://archive.org/details/Disney-WhosAfraidOfTheBigBadWolf1933>
- "Dixie's Land" Patriotic Songs. Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/10394>
- "Down by the Old Mill Stream" Historic American Sheet Music. URL: <http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/b/b03/b0339/b0339-1-72dpi.html>
- "Down Where the Wurzburger Flows, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0474633/>
- "Dr. Hackenbush Restored" Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=fn1JUCFobBM
- "Du Barry" IMDB. URL: <http://www.imdb.com/find?q=du+barry&s=all>
- "Duck Soup Screenplay" The Daily Script. URL: http://www.dailyscript.com/scripts/duck_soup.html
- "Duck Soup" Filmsite Movie Review. URL: <http://www.filmsite.org/duck.html>
- "Duck Soup" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.es/title/tt0017836/?ref=fn_al_tt_2
- "Duck Soup" Learner's Dictionary. Merriam-Webster. URL: <http://www.learnersdictionary.com/search/duck%20soup>
- "Duck Soup" Marxology. *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/duck.htm>
- "Duck Soup" *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/watching/film/Duck_Soup.htm
- "Early to Bed" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0018860/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm#cast

- "Edna St. Vincent Millay." Poets from the Academy of American Poets. URL: <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/160>
- "El conflicto de los Marx." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020640/soundtrack>
- "El nacimiento de una nación. (The Birth of a Nation). Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0004972/releaseinfo?ref=tt_ov_inf
- "Enrico Caruso Sings "Santa Lucia" 1934" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=1ebrnxY0Fuw>
- "Enrico Caruso". Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/28103/Caruso_Enrico_vocalist_tenor_vocal
- "Every Day Is Sunshine When the Heart Beats True, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0212938/>
- "FAQ for Duck Soup" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023969/faq#.2.1.3>
- "Fifty Million Frenchmen Can't Be Wrong" International Lyrics Playground. URL: <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/f/fiftymillionfrenchmencantbewrong.shtml>
- "Fifty Million Frenchmen." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10995>
- "Florodora" Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_f/florodora.htm
- "Frank Banta – Ain't She Sweet." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=abUPW0Pso0c>
- "Franz Liszt. Soundtrack" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/name/nm0006172/?ref=fn_al_nm_1
- "Fred Waring and the Pennsylvanians - Collegiate (1925)." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fAOLqVcJtD4>
- "Frédéric Chopin (composer)". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/40248>
- "Frédéric Chopin (composer)". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/40248>
- "Full cast and crew for A Day at the Races (1937)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast
- "Full cast and crew for A Day at the Races". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

- "Full cast and crew for Duck Soup" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023969/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast [Último acceso: 13/03/2013].
- "George Olsen and his Music - The Last Round-Up (1933)" Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=Q3v3CX1kP_U
- "George White's Scandals of 1921". Sheet Music Back Print. URL: <http://www.sheetmusicbackinprint.com/popular/covers/southseaisles.jpg>
- "George White's Scandals of 1931". On This Day In Jazz Age Music! URL: http://jazzagemusic.blogspot.com.es/2010_12_01_archive.html
- "Giovanni Martinelli - Vesti La Giubba" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=zCQsLMYusLw>
- "Gli ultimi giorni di Pompeii" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0003489/>
- "Gone with the Wind" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0031381/>
- "Good Night Sweetheart. The Song Favorite of the King and Queen of England." Jcholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/2307>
- "Good Night Sweetheart. The Song Favorite of the King and Queen of England." Jcholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/2307>
- "Goofy Goat Antics (1933)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024076/?ref=fn_al_tt_1
- "Gramophone Co. matrix 2EA-5828. Good bye / Enrico Caruso". Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/300016685/2EA-5828-Good_bye
- "Groucho, Harpo, Chico & Zeppo Marx" Time Magazine. 15 de agosto de 1932. URL: <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19320815,00.html>
- "Gus Edwards" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=11621>
- "Gus Edwards" Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/edwards.htm>
- "Harry Ruby." *The Composers of Early American Popular Music*. The Parlor Songs Academy. URL: <http://www.parlorsongs.com/bios/composerbios.php#hruby>
- "Hearts of the World" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0009150/>
- "Her Master's Voice" Internet Broadway Data Base. URL: <http://ibdb.com/production.php?id=11774>

"Her Master's Voice," Clare Kummer Comedy, To Be Offered Tonight by Community Players:" *Daily Princetonian Volume 63, Number 20, 4 March 1938 Pág 1.* Disponible en: <http://libserv23.princeton.edu/princetonperiodicals/cgi-bin/princetonperiodicals?a=d&d=Princetonian19380304-01.2.14&e=-----en-20--1--txt-IN-----#>

"Hips, Hips Hooray (1934)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0025254/?ref=fn_al_tt_1

"History of Library" Paramount Theatre Music Library. URL: <http://www.paramounttheatremusiclibrary.org/history.html>

"Ho Hum!" IN Harmony. Sheet Music from Indiana. Indiana University. URL: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/inharmony/detail.do?action=detail&fullItemID=/lilly/devincent/LL-SDV-244018&queryNumber=2>

"Honoring Baltimore's own Cab Calloway" Hi-De-Hon. Baltimorex. URL: <http://www.baltimorex.com/about/>

"Hooray For Capt. Spaulding Groucho Marx Margaret Dumont 1965". You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=16zlZoe2-5I> [Último acceso: 22/05/2012].

"Hooray for Captain Spaulding. From Animal Crackers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=14&source=5

"Hooray for Captain Spaulding". The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=spaulding&id=14&source=5

"Horsefeathers" Word Reference. Online Languages Dictionaries. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=horse%20feather>

"Hot Chocolates". Archives of Early Lindy Hop. Motion Pictures with Lindy Hop. URL: http://www.savoystyle.com/hot_chocolates.html

"'I Come With Dulcem Strain' Early Negro Minstrelsy" *Yesterday Papers.* URL: <http://john-adcock.blogspot.com.es/2012/05/with-dulcem-strain-early-negro.html>

"I'll Say She Is (1923)" *The Marx Brothers.* URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=1 [Último acceso: 01/06/2013].

"I'll Say She Is (1923)" *The Marx Brothers.* URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=1

"Images of Paul Revere's Ride" The Paul Revere House. URL: <http://www.paulreverehouse.org/ride/images.html>

"Interview With Fayard Nicholas" Jitterbuzz. URL: <http://www.jitterbuzz.com/nicho.html>

"Jean Harlow" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0001318/>

- "Jim Crow" *Part 12: A Fishy Tale*. Darkie Day. URL: <http://www.darkieday.com/2011/11/part-12-fishy-tale.html>
- "Jim Crow" *Part 12: A Fishy Tale*. Darkie Day. URL: <http://www.darkieday.com/2011/11/part-12-fishy-tale.html>
- "John Leopold." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0500506/>
- "John McCormack Silver Threads Among The Gold" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CWsf0Aj0cPc>
- "Josef Hofmann plays Rachmaninoff Prelude in G Minor, Op.23#5 live in 1937" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rifaulaq6NI>
- "Josef Hofmann Rachmaninov Prelude in Cis-Moll" You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Uj5cNBCNcPQ
- "Joseph Hoffmann, Polonaise Military, 1923" . You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=E0gtX_5VeTI
- "Judy Garland- "All God's Chillun Got Rhythm" 1937 Decca". Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=_2ql47CiPtI
- "Just One More Chance." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0023083/>
- "Just One More Chance." Jscholaship. En URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/10755>
- "Kate Smith - That's Why Darkies Were Born 1931" URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QrPG9Z161F8>
- "Keep On Doin' What You're Doin'." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/6581>
- "Keep On Doing What You're Doing (1934)" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hCGD2a5iE3M>
- "Leo McCarey: Hollywood Auteur, Hollywood Renegade". Hollywood Renegades. URL: http://www.cobbles.com/simpp_archive/leo-mccarey.htm
- "Lesley Nelson-Burns: *Ben Bolt*". URL: <http://www.contemplator.com/america/bbolt.html>
- "Life of the Frog". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1301164/>
- "Little Johnny Jones" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=5944>
- "Locations" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm>
- "Loja, Granada." Andalucía, Turismo digital. URL: <http://www.andaluciaturismodigital.com/noticia.asp?idcontenido=15264>

"Los tres cerditos (1933) (Three Little Pigs)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0024660/?ref_=fn_al_tt_1

"Louis Armstrong - The Peanut Vendor - Los Angeles, 23.12. 1930". You Tube. URL:

<http://www.youtube.com/watch?v=c1bgQwMqtk>

"Marx Brothers – I'll Say She Is" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dQUppZt8rdY>

"Matilda Jones" World History. URL: <http://www.worldhistory.com/person/Matilda-Jones/35518>

"Matilda Sissieretta Jones." *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc., 2011. URL: <http://www.worldhistory.com/person/Matilda-Jones/35518>

"Matrix C-12592. Polonaise militaire / Vessella's Italian Band". Victor Encyclopedic Discography of Victor Records. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200012793/C-12592-Polonaise_militaire

"Maxine Castle." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0145306/>

"Mickey Mouse Presents "Who's Afraid of the Big Bad Wolf" Sheet Music" Disney: Three Little Pigs Collectibles. URL: <http://www.diannevetromile.com/BBW82100A1.jpg>

"Moe Jaffe." Golden Map. URL: <http://en.goldenmap.com/Moe%20Jaffe>

"Monkey Business." Merriam-Webster. *An Encyclopaedia Britannica Company.* URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/monkey%20business>

"Monkey Business." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/watching/film/Monkey_Business.htm

"Morceaux de fantaisie, Op.3" ISMLP. URL:

http://javanese.ismlp.info/files/imglnks/usimg/0/02/ISMLP00333-Rachmaninoff_-_Fantasy_Pieces_2.pdf

"Mr Green's Reception". Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/peasie.htm>

"Mug." Word Reference. Online Language Dictionaries. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=mug>

"My Old Kentucky Home." Traditional Music. URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/ukulele-bailey/ukulele-bailey%20-%2000026.htm>

"Nacio Herb Brown" *Songwriters Hall of Fame.* URL: <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C79>

"Napoleon's First Waterloo. I'll Say She Is!" Marxology – Napoleon's First Waterloo. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napoleon.htm>

"Ned Wayburn" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=7876>

"Nellie Melba 1904 Francesco Paolo Tosti (1846-1916) 'Good-bye'" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rhxhMNOHOFE>

"Night Owls" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.es/title/tt0021182/?ref=fn_al_tt_1

"Nobody Knows the Trouble I've Seen". Music of Yesterday. URL: <http://www.musicofyesterday.com/sheetmusic/N/Nobody-Knows-The-Trouble-Ive-Seen.php>

"Nobody Knows the Trouble I've Seen". Music of Yesterday. URL: <http://www.musicofyesterday.com/sheetmusic/N/Nobody-Knows-The-Trouble-Ive-Seen.php>

"O sole mio." Les Bijoux du Chant. Leon Idzikowski, Varsovia, 1901. En URL: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP129559-PMLP207061-Capua_-_O_sole_mio_RuVS_rsl.pdf

"Of Mice and Men" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=12320>

"Oh! Susanna" *Music of the Original Christy Minstrels, The Oldest Established Band in the United States, as arranged and sung by them with distinguished success at al their Concerts.* Nueva York, (Sin datar). URL: <http://www.celticguitarmusic.com/Oh%20Susanna.pdf>

"Oh! Susanna, History of an American Folk Song" Folk Music. URL: <http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/OhSusanna.htm>

"On The Beach At Bali Bali Songtext" Song Text Mania. URL: http://www.songtextmania.com/on_the_beach_at_bali_bali_songtext_leo_reisman.html

"On The Street At Bali Bali (Punsanda Paaya Moratuwa) - Henry 'Red' Allen" Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=1W8_A4Jko7k

"One Hour With You" Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0018815>

"Only a Soldier Boy, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0216053/>

"Opera 101 – Princess Ida". *Random musings on all things cultural.* URL: <http://slywit.wordpress.com/tag/gilbert-and-sullivan/>

"Outcast and Bride, 1903" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0795562/>

"Paul Revere" Estudios Sociales. Pearson. URL: <http://www.estudiossocialesf.com/bio/revere.html>

"Paul Revere" Estudios Sociales. Pearson. URL: <http://www.estudiossocialesf.com/bio/revere.html>

- "Paul Robeson - Nobody Knows The Trouble I've Seen 1925" Internet Archive. URL: <http://archive.org/details/Paul-Robeson-collection-111-120>
- "Peek-A-Boo Song Lyrics and Sound Clip
Cathy Bollinger" Songs for Teaching. URL: <http://www.songsforteaching.com/cathybollinger/peekaboo.htm>
- "Pianist and Composer". The Paderewski Association. URL: http://www.paderewskiasociation.org/Paderewski_Biography.htm
- "Pins and Needles" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/show.php?id=7102>
- "Pistoleros de agua dulce. Monkey Business." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022158/>
- "Pistoleros de agua dulce." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0022158/fullcredits#cast>
- "Plot summary of Sadie McKee, 1934". *Internet Movie Data Base*. URL: http://www.imdb.com/title/tt0025740/plotsummary?ref=tt_ov_pl
- "Princess Ida". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=407415> [Último acceso: 01/06/2013]
- "Princess Ida". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=407415>
- "Ralph Rainger." Songwriters Hall Of Fame. URL: <http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C236?exhibitId=236>
- "Ralph Rainger." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=78637>
- "Red" Harold Grange, 12/8/25" Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/npc2007015253/>
- "Release dates for A Night at the Opera". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/releaseinfo?ref=tt_ov_inf
- "Release dates for Die vom Rummelplatz (1930)" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0020824/releaseinfo?ref=tt_ov_inf
- "Results for 'The County Fair'". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/find?q=the+county+fair&s=all>
- "Sailors dance a Hornpipe." Costume, Dress and Fashion. Victorian Picture Library. URL: <http://www.victorianpicturelibrary.com/sailors-dance-a-hornpipe>
- "Schnorrer" Jewish Encyclopedia. URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13293-schnorrer>

"Schottische." En: KENNEDY, Michael (ed): *The Oxford Dictionary of Music*, 2ª ed. rev. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e9134>

"Scottish American, Highland Fling" ABC Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=trillian.mit.edu/~jc/music/book/ryan-cole/Tunes/ScottishAmericanHighlandFling/0000>

"Scottish American -- Highland Fling" Abc Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=trillian.mit.edu/~jc/music/book/ryan-cole/Tunes/ScottishAmericanHighlandFling/0000>

"Sheet music cover for Dandy Jim from Caroline featuring Dan Emmett -center- and the other Virginia Minstrels, 1844" Breve historia del Tap Minstrel Show. *Enciclopedia de la danza*. URL: <http://www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-breve-historia-tap-click02minstrel.htm>

"Shoot the Works! Broadway Cast" Broadway World. URL: <http://broadwayworld.com/bwidb/sections/productions/full.php?var=2219>

"Sidewalks of New York, 1896" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0286100/>

"Stardom" 101 Musicals. URL: <http://www.musicals101.com/ziegheld2.htm>

"Streaming Audio Files" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/whyaduck/sounds/streaming.htm>

"Sweet Adeline" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=9418>

"Symphony in Black -Duke Ellington and his Orchestra". You Tube. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=5NoEyrceGm0

"Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life (1935)". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0027068/>

"Tenderloin at Night, 1899" URL: <http://www.imdb.com/title/tt0264088/fullcredits#cast>

"The Astor Tramp, 1899" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0262245/>

"The Big Pond." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0020690/>

"The Cocoanuts". Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/show.php?id=2653>

"The College Widow. (*La colegiala coqueta*), 1927" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0017767/fullcredits#cast>

"The Fall of a Nation, 1916" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0006664/>

"The Fighting President" IMDB. URL: http://www.imdb.com/title/tt0183083/?ref=fn_al_tt_1

- "The Girl Behind the Counter". Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_g/girlbehindcounter.html
- "The Hit Parade". Internet Movie Data Base": URL: http://www.imdb.com/title/tt0029003/?ref=fn_al_tt_1
- "The Jazz Singer" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0018037/>
- "The Jazz Singer" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0018037/>
- "The Last Round-Up (Git Along, Little Dogie, Git Along)". Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/13660>
- "The Last Round-Up" (Gene Autry, 1933)" Youtube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2vLk1MyAcFE>
- "The Lilac - song lyrics" American Old-time song lyrics. URL: <http://www.traditionalmusic.co.uk/songster/pdf/25-the-lilac-song-lyrics.pdf>
- "The man who was hotter than Vesuvius." "Animal Crackers. Marxology:" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm>
- "The Merry Widow". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0025493/fullcredits#cast>
- "The Merry Widow, 1907" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1985240/>
- "The Merry Widow." Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=11000>
- "The New College Hit. Any Ice To-day, Lady? (A Collegiate Razz-Berry)." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/17805>
- "The Old Gray Mare" Sheet Music digital. URL: <http://www.sheetmusicdigital.com/aboutpdf/filesyoudownload.asp?ID=DL10000278>
- "The Road Is open Again" IMDB. URL: http://www.imdb.com/title/tt0178869/?ref=fn_al_tt_1
- "The Sailor's Hornpipe" ABC Notation. URL: <http://abcnotation.com/tunePage?a=www.abcnotation.com/abcs/sa/sailors-hornpipe/sailors-hornpipe-1/0000>
- "The Sailor's Hornpipe" The Evolution of a Popular Dance. *Royal Naval Museum Library*. Portsmouth, 2000. URL: http://www.royalnavalmuseum.org/info_sheet_Hornpipe.htm
- "The Thomashefskys. Music and Memoires of a Life in the Yiddish Theatre." URL: <http://www.thomashefsky.org/index.html>
- "The Highland fling and how to teach it, by Prof. Grant." Buffalo, Nueva York, Electric City Press, 1892. "An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals". The Library of Congress. URL: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.music.musdi.086/thumb>

- "Till the cows come home." The Phrase Finder. URL: <http://www.phrases.org.uk/meanings/382900.html>
- "Tomorrow is Another Day from A Day at the Races": The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=tomorrow&id=11&source=M
- "Trumpeter, Blow Your Horn" No More Lyrics. URL: http://www.nomorelyrics.net/of_thee_i_sing_soundtrack-lyrics/146737-trumpeter_blow_your_golden_horn-lyrics.html
- "Un día en las carreras. Soundtrack". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/soundtrack?ref=tt_trv_snd
- "Un día en las carreras. Trivia" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0028772/trivia?ref=tt_trv_trv
- "Una hora contigo. (One Hour With You, 1932). Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023303/?ref=fn_al_tt_1
- "Una noche en la ópera" *A Night at the Opera*. Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/releaseinfo?ref=tt_ov_inf [Último acceso. 31/05/2013]
- "Una noche en la ópera" *A Night at the Opera*. Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0026778/releaseinfo?ref=tt_ov_inf
- "Unmanned" Word Reference. URL: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=unmanned>
- "Until the cows come home" Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=until%20the%20cows%20come%20home>
- "Vaudeville Shows" The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/acting/vaude.htm> [Último acceso: 10/06/2013].
- "Vesti la giubba". Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix>
- "Vesti la Giubba, 1926". Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0488665/>
- "View of the Strand, on Yonge Street, north of King Street, Toronto" Downtown Toronto Theatres. URL: http://wholemap.com/historic/toronto.php?subject=Downtown_theatres
- "Vintage 1927 Turkey In The Straw Sheet Music Black Americana Century Music" Ebay. URL: http://www.ebay.com/itm/VINTAGE-1927-TURKEY-IN-THE-STRAW-SHEET-MUSIC-BLACK-AMERICANA-CENTURY-MUSIC-/121074294668?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item1c30971f8c
- "WAGNER, Richard": Lohengrin, III Acto. En Kareol (traducción al castellano). URL: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/acto3.htm>
- "Wake Up and Dream" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=11022>
- "War Babies (1932)". Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0023669/?ref=fn_al_tt_1

"Ward McAllister" *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopædia Britannica Inc., 2012. URL:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/353619/Ward-McAllister>

"What is the difference between Lindy Hop/Jitterbug/Jive?" Jazzjiveswing. URL:

http://www.jazzjiveswing.com/index.php?option=com_content&view=article&id=88:-what-is-the-..

"What is the origin of the term 'til the cows come home?" English Language & Usage. URL:
<http://english.stackexchange.com/questions/9651/what-is-the-origin-of-the-phrase-til-the-cows-come-home>

"What's the difference: Lindy Hop Vs. East Coast Swing?" Dance Forums. URL:
<http://www.dance-forums.com/threads/whats-the-difference-lindy-hop-vs-east-coast-swing.39778/>

"What's the difference: Lindy Hop Vs. East Coast Swing?" Dance Forums. URL:
<http://www.dance-forums.com/threads/whats-the-difference-lindy-hop-vs-east-coast-swing.39778/>

"When I Take My Sugar to Tea." Famous Music Corporation. 1931. URL:
<http://www.sheetmusicplus.com/title/When-I-Take-My-Sugar-To-Tea/19421606#>

"When Johnny comes marching home" Library of Congress. URL:
<http://www.loc.gov/resource/ihas.200001128#seq-1>

"Whitey's Lindy Hoppers" Chellzapoppin. URL:
<http://www.tumblr.com/tagged/whitey's%20lindy%20hoppers>

"Who's Afraid Of The Big Bad Wolf" Wikimedia Comons. URL:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Who%27s_Afraid_of_the_Big_Bad_Wolf%3F.tif

"Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". The Marx Brothers. URL:
http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M

"You love a horse?" CONIAM, Mathew: "Horse Feathers. Anoted Guide" en The Marx Brothers Council of Britain. URL:
<http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/HORSE%20FEATHERS>

"You're the Flower of my heart, Sweet Adeline" Historic American Sheet Music. URL:
<http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sheetmusic/n/n01/n0199/n0199-1-72dpi.html>

"Zip Coon (1834)" New York: Thos. Birch. En: *Music for the Nation: American Sheet Music.* The Library of Congress. URL:
<http://memory.loc.gov/music/sm2/sm1834/360000/360780/001.jpg>

["Al Jolson in A Plantation Act"] Green Briar Picture Show. URL:
http://3.bp.blogspot.com/_IpFwFTEJH9A/TPeXyCO1FhI/AAAAAAAAAHnA/zoFiz8crM68/s1600/aaam4.jpg

"1911" *Calendario Perpetuo.* Gábilos. URL: <http://www.gabilos.com/textocalendario.htm>

"A Burlesque of Carmen" Internet Movie Data Base. URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0005077/>

“A Plantation Act.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0017268/fullcredits#cast>

“A literary or dramatic work that seeks to ridicule by means of grotesque exaggeration or comic imitation”. “Burlesque.” Merriam-Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/burlesque>

“Academy of Music.” Cinema Treasures. URL: <http://cinematreasures.org/theater/21962/>

“Academy of Music” Internet Broadway Data Base: <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1030>

“Acme Theater.” Cinema Treasures. URL: <http://cinematreasures.org/theater/12399/> [Último acceso: 23/04/2011].

“Acme Theatre.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1368>

“Aesop’s Fables Studio [us].” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/company/co0035137/>

“Aesop’s Fables Theatrical Cartoon Series Cartoon Series.” Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoons/Other_Studios/V/Van_Beuren_Studios/Aesop_s_Fables/index.html

“Al Jolson in A Plantation Act.” Silent Era: URL: <http://www.silentera.com/PSFL/data/A/AIJolsonInAPlantationA1926.html> KEHR, David. “New DVD: The Jazz Singer, 1927.” The New York Times. 16 de octubre de 2007. URL: <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/10/16/arts/16dvd2.650.jpg>

“Al Shean” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=59789>

“B. F. Keith’s Palace Theatre” Flickr. URL: <http://www.flickr.com/photos/confetta/3202153026/sizes/o/in/photostream/>

“B. F. Keith’s Union Square Theatre. July 15, 1895.” Vaudeville Program. Performing arts archive. URL: http://www.performingartsarchive.com/Broadway/Vaudeville-Union-Square_1895/Vaudeville-Union-Square_1895.htm

“Barnum’s American Museum.” The Bowery Boys. New York City History. URL: http://2.bp.blogspot.com/_mIPoGU4VqSk/SC2GDgAAftI/AAAAAAAAACYI/VKGECxhUbb4/s1600-h/brown_fig9.jpg

“Benjamin Franklin Keith.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0445210/bio>

“Brooklyn Theatres.” The New York Times. 29 de junio de 1919. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F06E6D81E3BEE3ABC4151DFB0668382609EDE>

“Burlesque.” Merriam-Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/burlesque>

“Chico Marx (Leonard).” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chico.htm>

- “Chico Marx” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0555597/bio>
- “Chronology” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm>
- “Copacabana” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0039277/>
- “Cronology” The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/chrono.htm>
- “Cylinder Preservation and Digitization Project.” URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/>
- “Does Anybody Here Know Nancy (1910).” Internet Archive. URL: <http://www.archive.org/details/GraceLaRue>
- “Double Dynamite.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0043476/>
- “Emma Carus.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0142262/bio>
- “General Electric Theater”.: <http://www.imdb.com/title/tt0045395/>
- “George S. Kaufman.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/313428/George-S-Kaufman>
- “Gitz Rice.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=5916>
- “Grace La Rue.” Biographicon. URL: <http://www.biographicon.com/view/m4xs4>
- “Gus Sun Time.” *Mary Miley’s Roaring Twenties.* A Unique Decade in American History. URL: <http://marymiley.wordpress.com/tag/small-time/>
- “Harpo Marx.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0555617/bio>
- “Irving Berlin.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/62130/Irving-Berlin>
- “J.J. Shubert” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=76966>
- “Jerome Kern.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc. 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/315465/Jerome-Kern>
- “KEITH’S UNION SQUARE THEATRE.” The New York Times. 22 de agosto de 1897. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B0CE3DE153DE633A25751C2A96E9C94669ED7CF>
- “Lecture by Dr. Greene of 35 West 14th – ST. New York.” The New York Times. 14 de noviembre 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9400E2D91F30E533A25757C1A9679D94679FD7CF>
- “Lester Sheehan.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=59799>
- “Lew M. Fields” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=7312>

- “Lieutenant Gitz Rice, singer, entertainer, songwriter and pianist (1891-1947).” Library and Archives Canada. URL: <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-1027-e.html> [
- “Magic Boots Production Information.” The Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoon_info/114065-Magic_Boots.html
- “Magic Boots Production Information.” The Big Cartoon Data Base. URL: http://www.bcdb.com/cartoon_info/114065-Magic_Boots.html
- “Margaret Dumont” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/person.php?id=38663>
- “Margaret Dumont” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0241669/>
- “Margaret Dumont” Voice of the Theatre. URL: <http://web.archive.org/web/20010419003642/http://www.keyconnect.com/alexfilmsoc/afs-03-03/afs-03-03-2.html>
- “Marx #1.” The Pneumatic Rolling-Sphere Carrier Delusión. URL: http://www.cable-car-guy.com/images/blog/2011/marx_tacoma_times_19110819.jpg
- “Minnie’s Boys.” The Guide to Musical Theatre. URL: http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_m/minniesboys.htm
- “Minstrel First Part.” Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/pictures/resource/var.1789/>
- “Miss Venita Gould Pleases at Keiht’s.” The Tech. 17 de mayo de 1922. URL: http://tech.mit.edu/archives/VOL_042/TECH_V042_S0068_P002.pdf
- “Mr Gallagher and Mr Shean.” Marxology. The Marx Brothers. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/shean.htm>
- “Mr. Keith Opens His Rebuilt House with Promise of Success.” Union Square Theatre. The New York Times. 19 de septiembre de 1893. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70E13F83B5F1A738DDDA00994D1405B8385F0D3>
- “Orpheum.” Winnipeg Theatre Listings. URL: <http://members.shaw.ca/winnipegvaudeville/Weekly%20Listings/Jun9-14,1913.html>
- “Piano Player.” *History of the Pianola. An Overview.* The Pianola Institut. URL: <http://www.pianola.org/history/history.cfm>
- “Piano Recitals.” The New York Times, 25 de noviembre de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00C13F7395B10738DDDAC0A94D9415B8684F0D3>
- “Pleasure Man.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10730>
- “Program from the Riverside Theatre. September 24, 1921. Oscar Hammerstein II Collection, Music Division (9.1).” Library of Congress. Bob Hope and American Vaudeville. URL: <http://www.loc.gov/exhibits/bobhope/images/s9.1.jpg>

- “Que noche la de aquel día.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0058182/>
- “Roger Imhof.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0408184/>
- “Samson and Delilah” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/find?s=all&q=Samson+%26+Delila>
- “Saving Old Piano Roll Music.” URL: <http://www.trachtman.org/rollscans/>
- “Silent Panic.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0566818/>
- “Skidoo.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0063612/>
- “Songs by Lieutenant Gitz Rice. Keep Your Head Down "Fritzie Boy." Inspired by a Brave Tommy and written at the Battle of Ypres 1915.” Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/20019>
- “Soubrette: *A soprano who sings supporting roles in comic opera.*” según la definición del diccionario online Merriam Webster. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/soubrette>
- “Special music for “Hearts of the World” The Toronto World. 25 de Julio de 1918. URL: <http://news.google.com/newspapers?nid=22&dat=19180725&id=7FkDAAAABAJ&sjid=nigDAAABAJ&pg=4834,5973453>
- “Steinway & Sons History.” Steinway & Sons. URL: <http://www.steinwayshowrooms.com/about-us/steinway-history>
- “STEINWAY HALL.” The New York Times. 13 de marzo de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04E3DE1330E533A25750C1A9659C94679FD7CF>
- “Steinway Hall.” The New York Times. 18 de diciembre de 1885. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9A02E4DA123FE533A2575BC1A9649D94649FD7CF>
- “Steinway Hall.” The New York Times. 23 de diciembre de 1887. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F40D11F9385C10738DDAA0A94DA415B8784F0D3>
- “TEACHERS IN STEINWAY HALL”. The New York Times, 21 de noviembre de 1886. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F0CEFD7123FE533A25752C2A9679D94679FD7CF>
- “Terry and Fables.” Animation in the 1920s. Mick Braverman. URL: <http://www.wix.com/mikbraverman/animation#!paul-terry>
- “The Hold-Out.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0586315/>
- “The Incredible Jewel Robbery.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0586319/>

- “The Jazz Singer: Three-Disc Deluxe Edition, 1927.” Time Specials. URL: http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1665692_1665693_1672129,00.html
- “The Marx Brothers: TV Programs.” URL: <http://www.marx-brothers.org/media/tv.htm>
- “The Marx Brothers” URL: <http://www.marx-brothers.org/biography/locations.htm>
- “The Mikado.” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0221399/>
- “The New Opera-House.” The New York Times- 12 de junio de 1856. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F05E3DA1531E13BBC4A52DFB0668389649FDE>
- “The Roof Garden Shows.” The New York Times. 17 de agosto de 1897. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B03E6DE153DE633A25754C1A96E9C94669ED7CF>
- “The Shubert Brothers” Shubert Foundation. URL: <http://www.shubertfoundation.org/about/brothers.asp> [Último acceso: 2/01/2011].
- “The Sleeping Beauty and the Beast.” Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=5510>
- “The Story of Gitz Rice.” The New York Times. 16 de junio de 1918. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10815FE3C5A11738DDDAF0994DE405B888DF1D3>
- “*The Story of Mankind*”. Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0051016/plotsummary>
- “The Three Nightingales, 1907.” The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=3
- “The Union Square Theater.” New York Herald. 18 de septiembre de 1893. En: *The Union Square Theater. Virtual Vaudeville.* URL: <http://vvaudeville.drama.uga.edu/hypermediaNotes/newspaperF.html>
- “Tin Pan Alley.” *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition.* Encyclopaedia Britannica Inc., 2011. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/596493/Tin-Pan-Alley>
- “Tonk” *Brand Names of Pianos.* Bluebook of Pianos. URL: <http://www.bluebookofpianos.com/agest.htm>
- “Tony Pastor ill, long career ending.” The New York Times. 14 de agosto de 1908. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00F1FF9395A17738DDDAD0994D0405B888CF1D3>
- “Tony Pastor.” Harry Ransom Center. University of Texas at Austin. URL: <http://research.hrc.utexas.edu:8080/hrcxtf/view?docId=ead/00106.xml>
- “Tour with Lily Seville (1905)” The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/acting/vaude_detail.htm?show_id=18

"Troubadours: American Style." Americana Music and Memoires. URL: <http://www.americana-music-and-memories.com/troubadours.html>

"Two Many Kisses." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0016439/>

"UMS Concert Program, May 21 - 22 - 23, 1896: Official Programmes And Libretto Of The Third Annual May Festival Choral Union Series." A History of Great Performances. University Musical Society. URL: http://ums.aadl.org/ums/programs_18960521b

"Un día en las carreras." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0028772/>

"Vaudeville: ORPHEUM CIRCUIT Gus Edwards 1915 Program." Worthopedia. URL: <http://www.worthpoint.com/worthopedia/vaudeville-orpheum-circuit-gus-edwards-1915>

"Willie West and McGinty." Internet Movie Data Base: URL: <http://www.imdb.com/name/nm1775152/>

"You Bet Your Life." URL: <http://www.pdcomedy.com/ClassicTV/GrouchoMarx/YouBetYourLife/index.html>

"You Bet Your Life." Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0042171/>

ALLEN, Thos S.: "Scissors to Grind." Historic American Sheet Music, 1850-1920. Duke University. URL: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field\(NUMBER+@band\(b0426\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field(NUMBER+@band(b0426)))

ALLEN, Thos S.: "Scissors to Grind." Historic American Sheet Music, 1850-1920. Duke University. URL: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field\(NUMBER+@band\(b0426\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/dukesm:@field(NUMBER+@band(b0426)))

ALLEN, Thos S.: *Any Rags?* George M. Krey Publishers. Boston, 1902. En: Digital Library. Mississippi State University. URL: http://digital.library.msstate.edu/collections/item_viewer.php?CISOROOT=/SheetMusic&CISOPT R=25134&CISOBOX=1&REC=1

'Barbershop Quartet'. "Barbershop swipes from the song Sweet Adeline (1903) Ex.1." *Grove Music Online. Oxford Music*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F010998>

BEN HUR 1925 chariot race sequence 1931 reissue." You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f19GFXAYseE&feature=related>

Betty Washington." The Fiddler's Companion. URL: <http://www.ceolas.org/cgi-bin/ht2/ht2-fc2/file=/tunes/fc2/fc.html&style=&refer=&abstract=&ftpstyle=&grab=&linemode=&max=250&isindex=Betty%20Washington&submit=Search>

Big Business" Internet Movie Data Base. URL: http://www.imdb.com/title/tt0019688/?ref=fn_al_tt_2

BORROFF, Edith: "Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theatre History." American Music, Vol. 2, N° 4. Music of the American Theater. Invierno 1984. Pág. 101. Disponible on-line: URL: <http://www.jstor.org/stable/3051566>

BROWN, Nacio Herb y FREED, Arthur: "Alone". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M

BUCHMAN, Chris. Citado en: "Aesop's Film Fables." The Bijou Blog. URL <http://matineeatthebijou.blogspot.com/2008/10/aesops-film-fables.html>

CALLOWAY, Cab y MILLS, Irving: *Minnie de Moocher*. Gotham Music. 1931. En: Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0069987>

Carta a William Tonk & Bro. Inc. fechada el 19 de mayo de 1916. Publicado en: "THE MUSIC TRADE REVIEW". URL: <http://www.arcade-museum.com/mtr/MTR-1916-63-24/MTR-1916-63-24-10.pdf>

CHURCHILL, Frank: *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf*. Music Notes. URL: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0073945>

COLLINS, Arthur (intérprete): "*Strawberries*." Edison Gold Moulded Record: 8794. Cylinder Preservation and Digitization Project. University of California. URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr%201=1016%20&query=scissors+to+grind&num=1&start=1&sortBy=&sortOrder=id>

COLLINS, Arthur (intérprete): *Any Rags*. Lyrics Vault. URL: <http://www.lyricsvault.net/php/artist.php?s=39393>

CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES> [Último acceso: 01/06/2013].

CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES>

CONIAM, Matthew: "A Day at the Races: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DAY%20AT%20THE%20RACES>

CONIAM, Matthew: "A Night at the Opera: Annotated guide". *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA> [Último acceso. 31/05/2013]

CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html>

CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html>

CONIAM, Matthew: "Animal Crackers: Annotated Guide." URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html>

CONIAM, Matthew: "Duck Soup: Annotated Guide." *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/DUCK%20SOUP>

CONIAM, Matthew: "Horse Feathers: Annotated Guide." *The Marx Brothers Council of Britain*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/HORSE%20FEATHERS>

- CONIAM, Matthew: *A Night at the Opera: Annotated guide*. URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/search/label/NIGHT%20AT%20THE%20OPERA>
- Criterion Quartet (intérpretes): "Medley of Foster songs". National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/9034/>
- DAVIS, John Renfro: *Folk Music of England, Scotland, Ireland, Wales & America*. URL: <http://www.contemplator.com/america/turkeyis.html>
- DEAN, Jeffrey y GAMMOND, Peter; "Swing". *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6582>
- DELIBES, Leo: "Pizzicati from Silvia or The Nymph of Diana." S. T. Gordon & Son. Nueva York, 1883. IMSLP. URL: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP09846-Delibes_-_Pizzicatti.pdf
- DENNISOM, Sam: "Coon song." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51218>
- Downtown Toronto Theatres" URL: http://wholemap.com/historic/toronto.php?subject=Downtown_theatres
- Emma Carus:" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0142262/bio>
- ERDER, Bruce "Bobby Sherwood" en URL: <http://www.allmusic.com/artist/bobby-sherwood-p11681>
- FAIN, Sammy, KAHAL, Irving y NORMAN, Pierre: "You Brought a New Kind of Love to Me" Sony/ATV Music Publishing LLC. Nueva York, 1930. Sheet Music Direct. URL: http://www.sheetmusicdirect.com/se/ID_No/75153/Product.aspx
- Forms of Variety Theater*. The American Variety Stage, Vaudeville and Popular Entertainment, 1870-1920. URL: <http://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsforms.html>
- FORTE, Allen: *The American Popular Ballade of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton University Press. New Jersey, 1995.
- GALE, Robert L.: "Edna St. Vincent Millay's Life." *Modern American Poetry*. URL: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/millay/millay_life.htm
- GAMMOND, Peter y BELLINGHAM, Jane: "Neapolitan song." *The Oxford Companion to Music*. LATHAM, Alison (ed.). *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4689>
- GERARD, Richard H. y ARMSTRONG, Henry W.: "You're the Flower of My Heart, Sweet Adeline." M. Witmark & Sons (ed), 1903. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/3955>
- GRAY, Christopher: *Streetscapes: The Union Square Theater; The Ghost Behind a Huge Sing*. Publicado en *The New York Times* el 29 de enero de 1989. URL: <http://www.nytimes.com/1989/01/29/realestate/streetscapes-the-union-square-theater-the-ghost-behind-a-huge-sing.html?pagewanted=all&src=pm>

HAMBERLIN, Larry: "Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920". Publicado en: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 3. Otoño 2006. Pags. 631-696. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.3.631>

HENDERSON & BROWN: *That's Why Darkies Were Born* (Lyrics). Matrix. URL:

http://ntl.matrix.com.br/pfilho/html/lyrics/t/thats_why_darkies_were_born.txt

INNAURATO, Albert: Quick, before 'Saturday Night Fever' opens, let's bury this moribund art form. <http://geoffreybaird.com/songrise/musttheatre/musicalxx.htm>

JAFFE, Moe y BONX, Nat: "Collegiate." Shapiro, Bernstein & Co. Nueva York, 1925. Jscholarship Library. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/12837>

KALMAR, Bert y RUBY, Harry: *Everyone Says I Love You*. Famous Music Corporation. Nueva York, 1932. Disponible en: "Everyone Says I Love You from Horse Feathers." The Marx Brothers. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=evryone&id=7&source=M

KAPER, Bronislau, JURMANN, Walter y WASHINGTON, Ned: "Così, Cosa". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=alone&id=9&source=M

Keep On Doin' What You're Doin'." Jscholarship. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/6581>

KENNEDY, Michael (ed.) "Hornpipe". *The Oxford Dictionary of Music*, 2ª ed. rev. *Oxford Music Online*., URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5016>

KENRICK, John: "Harry Ruby." *Who's Who in Musicals*. Musicals 101. URL: <http://www.musicals101.com/who7c.htm#Ruby>

KENRICK, John: *Meeting a Need. A History of The Musical Vaudeville*. En URL: <http://www.musicals101.com/vaude1.htm>

ŁABUŃSKI, Wiktor: *A Visit to Paderewski's Pullman*. URL: http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/4.2.01/labunskipaderewski

LAMB, Andrew: "Die Lustige Witwe". *The New Grove Dictionary of Opera*. SADIE, Stanley (ed.) *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003026>

LARDNER, Ring: "Any Ice Today Lady?" *Collier's*. 28 de septiembre de 1929. Pág. 18. Versión online disponible: URL: <http://www.unz.org/Pub/Colliers-1929sep28-00018>

LONGFELLOW, Henry Wadsworth: *Paul Revere's Ride*. The EServer Poetry Collection. URL: <http://poetry.eserver.org/paul-revere.html>

LÓPEZ CANO, Rubén: "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Nassarre. Revista aragonesa de musicología. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Pags. 59-76. Versión Online: URL: http://lopezcano.org/Articulos/2005.Mas_alla_intertex.pdf

Manual for Buglers. Bureau of Naval Personnel. U. S. Navy. Washington, 1919. URL: <http://www.history.navy.mil/library/online/bugle.htm>

MARX, Chico y FLY, Will: "I'm Daffy Over You". URL: <http://www.mjra.net/WillFly/I'm%20Daffy%20Over%20You.pdf>

McCULLEY, Jerry: "The Surprisingly Serious Tale of Comedian Groucho Marx and His Lifelong Quest to Master Guitar". 1/03/2008. URL: <http://www.gibson.com/en-us/Lifestyle/Features/The%20Surprisingly%20Serious%20Tale/>

MCNAMARA, Helen: "Luigi Romanelli". The Canadian Encyclopedia. URL: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=U1ARTU0003021>

MEACHAM, F. W. "American Patrol". En URL : http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_a3472_a3472-1/

MENDELSSOHN, Felix: *A Midsummer Night's Dream, incidental music, Op. 61.* En IMSLP. URL: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP86146-PMLP18079-Mendelssohn_Op61_Wedding_March.pdf

MOORE, Lucy: *Anything Goes: A Biography of the Roaring Twenties.* Citado en: URL: <http://marxcouncil.blogspot.com.es/2009/04/animal-crackers-annotated-guide.html>

Olympic Theatre" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1576#1653>

ORNES, Rafael (Trascripción): "Sweet Adeline" Choral Wiki, 1999. URL: <http://www0.cpd.org/wiki/images/sheet/barbersh/sweetade.pdf>

OSSMAN, Vess L. (intérprete): "Matrix [Pre-matrix B-] 1358. A medley of old timers / Vess L. Ossman" Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings. URL: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000000840/Pre-matrix_B-1358-A_medley_of_old_timers

OSSMAN, Vess L. (intérprete): "Turkey in the straw medley" National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/8144/>

OWENS, Thomas. "Forms." *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J154400>

Patriot Nathan Hale Was Hanged September 22, 1776." *Revolutionary Period (1764-1789).* America's Story. American Library. URL: http://www.americaslibrary.gov/jb/revolut/jb_revolut_hale_1.html

PRICE, Curtis y HUME, Robert D.: "Ballad opera." *The New Grove Dictionary of Opera.* Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008384>

REXFORD, Eben E. y DANKS, H. P.: "Silver Threads Among the Gold." Partitura musical. Hamilton S. Gordon. Nueva York, 1901. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=clouds&id=14&source=5

RICH, Jamie S.: "Lubitsch Musicals: One Hour With You - Eclipse Series 8". Criterion Confessions. URL:

http://www.criterionconfessions.com/2008_02_01_archive.html

Richard Mook: "Barbershop quartet singing". En *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

URL:<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218601>

ROOT, Deane L.: "Foster, Stephen C..". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. URL:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10040>

ROSS, Alex: "Last Thoughts" *The New Yorker*. 9 de junio de 2003. *The Rest Is Noise*. URL:

http://www.therestisnoise.com/2004/04/late_liszt_1.html

RUBY, Harry y KALMAR, Bert: "Whatever It Is, I'm Against It, from the Marx Bros. film "Horse Feathers" (1932)". Lyrics Play Ground. URL:

<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/w/whateveritisimagainstit.shtml>

RUBY, Harry y KALMAR, Bert: *Why Am I So Romantic?* Famous Music Corp. Nueva York, 1930.

URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M
[Último acceso: 06/06/2012].

SARGENT, Malcom (dri.): "Gilbert & Sullivan: PRINCESS IDA (1932)". 78 RPMs & Cylinder

Recordings. Internet Archive. URL: <http://archive.org/details/GilbertSullivanPrincessIda>

SAUER, Emil (ed.): "Fr. Chopin, Klavier-Werke. Band III. Polonaisen". B. Schott's Söhne. Mainz, 1917. Pág. 16. Disponible en: ISMLP. URL:

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/72/IMSLP85662-PMLP02331-Chopin-Op40edSauer.pdf>

SCHWARTZ, Larry: "Galloping Ghost scared opponents." Entertainment and Sports Programming

Network Classics. URL: http://espn.go.com/classic/biography/s/Grange_Red.html

SIMON, Moisés: "El manisero". URL: <http://www.raulguara.galeon.com/mani1.jpg>

SIMONS, Moises: *The Peanut Vendor*. Music Notes. URL:

<http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0095262>

SNIDER, Eric D.: "What's the Big Deal?: Duck Soup (1933)" Seattle Pi. URL:

<http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/What-s-the-Big-Deal-Duck-Soup-1933-1037060.php#ixzz2J744ae9a>

SOUSA, John Philip: "Stars and Stripes Forever". John Church Company, 1897. Pags. 3-4.

Disponible en: "Stars and Stripes Forever". ISMLP. URL:

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP176438-PMLP03235-Stars_and_Stripes_score.pdf

STEINWAY HALL. *The New York Times*. Publicado el 13 de marzo de 1886. URL:

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04E3DE1330E533A25750C1A9659C94679FD7CF>

SUPPÉ, Franz Von: *Leichte Kavallerie*. IMSLP. URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP18865-PMLP44579-Suppe_CavalryOv.pdf

TAGG, Philip: "Popular Music Studies: a brief presentation". *Simplified PowerPoint presentation for The Rayson Huang Lecture, Department of Music, University of Hong Kong*, 2003. Disponible en URL: <http://tagg.org/teaching/PMusStudsIntro.ppt>

TAGG, Philip: *Analysing popular music: theory, method and practice*. Disponible en URL: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

TENNYSON, Alfred In Memoriam A. H. H. The Literature Network. En URL: <http://www.online-literature.com/tennyson/718/>

The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)". Arts Reformation. URL: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

The Highland fling and how to teach it, by Prof. Grant." Buffalo, Nueva York, Electric City Press, 1892. En: "An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals". The Library of Congress. URL: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.music.musdi.086/thumb>

THORNTON, James: *The Streets of Cairo*. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division. URL: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1255480>

THORNTON, James: *The Streets of Cairo*. The New York Public Library for the Performing Arts. Music Division. URL: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1255480>

To have a frog in one's throat" En: "Frog" Word Reference. URL: <http://www.wordreference.com/definition/frog>

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw: "Polonaise in A Major op. 40 n° 1" Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2003-2013. URL: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/236>

TOSTI, F. Paolo: *Good-Bye*. Ricordi. Roma, 1880. Disponible en URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP140676-PMLP180919-TOSTI_-_Goodbye_No2_in_G_edition.pdf

TRAV S. D.: *Stars of Vaudeville #162: Tony Pastor*. URL: <http://travsd.wordpress.com/2010/05/28/stars-of-vaudeville-162-tony-pastor/>

UHLIN, Michael: "Marxology. Animal Crackers." *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/animal.htm>

UHLIN, Michael: "Marxology. Napoleon First's Waterloo." URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napoleon.htm>

UHLIN, Michael: "Marxology. Napoleon's First Waterloo (Library of Congress-version)." *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/napo1.htm>

UHLIN, Mickael: "A Day at the Races". *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/races.htm>

UHLIN, Mikael "A Night at the Opera". *Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/night-at-the-opera.htm>

brothers.org/marxology/opera.htm

UHLIN, Mikael: "A Night at the Opera" *The Marx Brothers Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/opera.htm> [Último acceso. 31/05/2013]

UHLIN, Mikael: "A Night at the Opera" *The Marx Brothers Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/opera.htm>

UHLIN, Mikael: "Duck Soup" *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/duck.htm>

UHLIN, Mikael: "Horse Feathers". *The Marx Brothers. Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/horse.htm>

UHLIN, Mikael: "Fun in Hi Skule". *Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm>

UHLIN, Mikael: "Mr Gallagher and Mr Shean." *Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/shean.htm>

UHLIN, Mikael: "The Marx Brothers Home Again". *Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/home.htm>

UHLIN, Mikael: *Fun in Hi Skule. Marxology. The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/skule.htm>

UHLIN, Mikael: *The Marx Brothers Home Again. Marxology*. URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/home.htm>

Una tragedia humana. An American Tragedy. 1931" Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021607/>

Victor Light Opera Company (intérpretes): "Songs of the past, no. 16". National Jukebox. Library of Congress. URL: <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4572/>

"White Lilacs" Internet Broadway Data Base. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=10672>

Why a Duck? Animal Crackers" *The Marx Brothers*. URL: <http://www.marx-brothers.org/whyaduck/info/broadway/anim-43.htm>

Why Am I So Romantic, from "Animal Crackers". *The Marx Brothers*. URL: http://www.marx-brothers.org/music/show_item.htm?title=romantic&id=4&source=M

WOLLCOTT, Alexander: "Harpo and Some Brothers". *Variety*, 28 de mayo de 1924. Citada en: URL: <http://www.marx-brothers.org/marxology/story.htm>

WOOLLCOOT, Alexander: "Second Thoughts on First Nights." *The New York Times*. 28 de noviembre de 1920. URL: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=FB0A10FB3D5D14738DDDA10A94D9415B808EF1D3>

"You Brought a New Kind of Love to Me" You Tube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=567auA7bQIc>

