

Trabajo realizado por: Ariadna Martínez López
Trabajo dirigido por: Gonzalo Pavés Borges

Los años dorados del cine musical:

La Unidad Freed



Índice

1. Introducción:	
1.1 Justificación	4
1.2 Objetivos	4
1.3 Fuentes y Metodología.....	4
2. EEUU en los años de la posguerra	6
3. La industria cinematográfica :	
3.1 Crisis del sistema de estudios	8
3.2 Consecuencias y estrategias de Hollywood	11
2.3 Cine de la posguerra vs cine musical	12
4. El cine Musical:	
4.1. Evolución del género musical	18
4.2. Musicales de la MGM	23
4.3 Arthur Freed	27
5. Análisis:	
5.1 Categorías	41
5.2 Temática	43
5.3 Narrativa	45

5.4 Baile	49
5.5 Personajes	53
5.6 Espacio	57
6. Conclusión	60
7. Bibliografía	61
8. Filmografía	62

1. Introducción

1.1 Justificación:

El cine musical, debido a su aparente simpleza e ingenuidad, es uno de los géneros que en más ocasiones ha sido identificado por la crítica como un cine de puro entretenimiento y escapismo. No obstante, el musical va mucho más allá. Es un género complejo que en muy poco tiempo logró desarrollar importantes reflexiones teóricas y realizaciones prácticas en el campo de la puesta en escena cinematográfica, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de los 40. Esta es una de las principales razones por las que el estudio de las películas musicales americanas de esta época resultan un campo de estudio tan interesante, no solo para aquellos que sean fieles seguidores de este género, como es mi caso; sino también para todos los amantes del buen cine en general, que deseen conocer las razones que hicieron que los musicales de la posguerra, se convirtieran en los mejores ejemplos de este género de la historia del cine.

1.2 Objetivos:

1. Uno de los objetivos principales de este trabajo es analizar la edad dorada del cine musical representada por la figura del productor Arthur Freed y su equipo, que hicieron posible la evolución de este género, creando una muestra excepcional de películas que consiguieron convertirse en lo mejor y más representativo del musical de toda la historia del cine.
2. En este trabajo no sólo se plantea conocer el trabajo de la Unidad Freed, sino también realizar un estudio de todas aquellas aportaciones e innovaciones tanto en el campo visual como en el narrativo, que llevaron al equipo a crear un cine musical renovado con un estilo y unas características propias que marcarían la diferencia con respecto a otras obras del mismo género.

1.3 Fuentes y Metodología:

Para realizar el estudio de los musicales de la Unidad Freed uno de los primeros pasos fue reunir bibliografía a través de manuales especializados en el género musical y de la historia del cine americano que hicieran mención a la figura de Arthur Freed y a la

producción de musicales de la MGM durante los años de posguerra. Además del soporte bibliográfico, era imprescindible realizar también un análisis de la obra de dicho autor a través de una muestra de sus películas, que servirían como textos ilustrativos del estilo creativo de la Unidad Freed. Esta selección de obras se ha enmarcado en un eje cronológico que empieza en el año 1944, con la película *Cita en St. Louis (Meet Me in St. Louis)*, Vicente Minnelli, 1944), que constituyó el primer gran éxito de la producción de Freed y que va a terminar con su última gran producción en el año 1958 con la película *Gigi (Gigi)*, V. Minnelli, 1958).

Uno de los principales problemas para realizar este trabajo ha sido la escasez de recursos bibliográficos que existen sobre el tema. Los manuales específicos sobre el cine musical, son muy limitados y no suelen abordar teoría sobre el género que explique el desarrollo o la historia de los musicales, sino que se limitaban al análisis de películas de manera muy simple y esquemática, como fue el caso de las obras *Películas clave del cine musical* o *El cine musical volumen II*. Uno de los pocos casos en los que se aborda de manera detallada y se analiza este género es en el libro de Jane Feuer, *El Musical de Hollywood*, que fue especialmente útil para el último apartado del trabajo en el que se realiza el análisis de las diferentes películas. Una obra que también dedica un importante apartado al análisis de los musicales fue *The Hollywood Story*, de Roy Pickard, en el que no sólo se estudia la evolución y el desarrollo de este género desde la llegada del cine sonoro, sino que además dedica uno de los capítulos a los musicales de la Unidad Freed, lo que fue de mucha utilidad. Es importante destacar un manual de cine americano, *Historia Mundial del cine de Estados Unidos I*, una obra muy compleja que dedica más de cinco capítulos al estudio de este género, así como , una interesante comparación entre los musicales de los años 30 y los 50, que fue de mucha ayuda para confrontar los dos estilos y advertir las novedades que el musical de la posguerra incluyó en sus películas. Por último, la obra *Greatest Musicals The Arthur Freed Unit*, a pesar de ser el único libro específico sobre el tema que iba a tratar, no pude utilizarlo tanto como me hubiera gustado porque más que un manual teórico sobre los musicales de Arthur Freed, se trataba de un documental en el que se recogía su vida y su trabajo a través de testimonios directos de actores, directores y conocidos del productor.

Además del apoyo bibliográfico, es importante incluir el análisis filmográfico a través de una serie de películas que fueran representativas del género y que pusiesen en práctica toda la teoría de los manuales que se habían consultado previamente. Arthur

Freed participó en la producción de 47 películas, pero, al no poder abordarlas todas para este trabajo, fue necesario realizar una selección previa con obras clave que permitieran el estudio del estilo del nuevo musical que la Unidad Freed va a crear a partir de la segunda mitad de la década de los 40. En esta muestra, además de los grandes éxitos que hoy por hoy se han convertido en verdaderos clásicos del cine musical como *Cantando Bajo la Lluvia* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen/Gene Kelly, 1952) o *Un Americano en París* (*An american in Paris*, V. Minnelli, 1951), también se incluyeron 15 películas que, a pesar de no gozar del mismo éxito en pantalla, resultan muy interesantes para el análisis del musical de esta unidad de producción.

2. EEUU en los años de la posguerra

Estados Unidos dominó los asuntos internacionales en los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial. Tras la victoria en la gran contienda y al ver que el país se había librado de la devastación de la guerra, los líderes del país deseaban preservar la estructura democrática que habían defendido a tan enorme costo y querían compartir los beneficios de la prosperidad lo más ampliamente posible. La mayoría de los estadounidenses se sintieron seguros de ese enfoque basado en la confianza; aceptaron la necesidad de asumir una posición fuerte contra la Unión Soviética en la Guerra Fría que se desarrolló a partir de 1945.

La Guerra Fría surgió de los viejos desacuerdos entre la Unión Soviética y Estados Unidos que se desarrollaron después de la Revolución Rusa de 1917. Cuando la guerra terminó, el antagonismo volvió a aflorar. Estados Unidos esperaba compartir con otras naciones sus ideas de libertad, igualdad y democracia, por lo que puso en marcha una política de contención para frenar el avance de la Unión Soviética, a la que consideraba una amenaza.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el país logró un crecimiento económico asombroso y consolidó su posición como una de las naciones más prósperas del mundo. Truman consideró que el gobierno federal debía garantizar las oportunidades económicas y la estabilidad social, y luchó para alcanzar esos fines contra la feroz oposición política de legisladores conservadores que estaban decididos a reducir el papel del gobierno. La primera prioridad en el periodo inicial de la posguerra consistió en lograr la transición a

una economía de tiempo de paz.

En los años 50, prevaleció un sentimiento de uniformidad en toda la sociedad de Estados Unidos, donde el conformismo fue increíblemente común. A pesar de que durante la Segunda Guerra Mundial se les impusieron nuevas pautas de empleo a los hombres y las mujeres, sus papeles tradicionales se reafirmaron en cuanto terminó el conflicto. Se esperaba que el hombre ganara el sustento para la familia y que la mujer asumiera su papel de ama de casa aunque también tuviera un empleo. La televisión todavía muy limitada en cuanto a las opciones que ofrecía a los espectadores, reforzó la tendencia a favor de una cultura homogénea, brindando una experiencia compartida que reflejaba las pautas sociales y económicas aceptadas. A finales de la década de los 50, las tres cuartas partes de las familias del país tenían por lo menos un televisor. Los estadounidenses de todas las edades quedaron expuestos a una publicidad cada día más sofisticada, la cual les mostraba un modelo de estilo de vida que conducía a la felicidad, *The american way of life*. El objetivo de esta nueva forma de vida era alcanzar el sueño americano, la idea de que la movilidad ascendente es alcanzable por cualquier estadounidense a través del trabajo duro. Este concepto se entrelazó con el concepto de excepcionalidad estadounidense, la noción de que la manera americana sólo sería posible en Estados Unidos, debido a la cultura única de la nación.

3. La industria cinematográfica durante la posguerra

Para entender el desarrollo del cine musical durante los años de posguerra y su progresivo declive hacia finales de la década de los cincuenta, es necesario hacer mención a la crisis económica que sufrió la industria cinematográfica a partir de 1947 que llevó a la desaparición de los grandes estudios de Hollywood y con ellos al cine musical, un género claramente asociado con estas corporaciones.

En 1945 acaba la Segunda Guerra Mundial y trae consigo enormes cambios para las industrias de muchos países, que han sido arrasados durante la guerra. Un año después, los beneficios del cine de Hollywood fueron los mayores de la historia. Al no tener competidores, la industria cinematográfica internacional estaba bajo su control, por lo que el resto de países, al no tener medios para producir sus propias películas, no tuvieron más remedio que consumir el cine de Hollywood. Sin embargo, la euforia por

la victoria aliada durará muy poco porque se tiene que enfrentar con dos problemas inesperados: Debe lidiar con las presiones políticas y con la crisis económica.

3.1 Crisis del sistema de estudios:

A partir de 1946 se rompe el primer periodo de bonanza económica en la que se encontraba Hollywood y van a aparecer los primeros indicios de que el sistema de estudios va a empezar a cuestionarse.

En primer lugar, se produce un descenso alarmante de asistencias a las salas, porque el cine ya no se considera la primera opción de ocio para los ciudadanos. Esto tiene como consecuencia el cierre de más de cuatro mil salas cinematográficas en toda Norteamérica, lo que hace disminuir considerablemente la producción cinematográfica ya, que las películas obtienen menos beneficios. Esta situación se agrava hasta el punto en el que productoras como la RKO, después de pasar por varios propietarios durante los años cincuenta, cierra definitivamente en 1957. Otro de los factores desencadenantes del declive después de la Segunda Guerra Mundial, fue que Hollywood tuvo que afrontar dos retos que transformaron su estructura esencial casi por completo.

En 1948 tiene lugar la decisión judicial que se conoce como la *Sentencia Paramount*, que fue una sentencia del tribunal supremo fruto de una demanda contra las cinco grandes (MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner y RKO) y las tres pequeñas compañías (Universal, Columbia y United Artist) que conformaban el sistema de Estudios. Estas empresas fueron acusadas de ser propietarias de circuitos de salas comerciales y de emplear técnicas de alquiler de películas por lotes y a ciegas. La clave del negocio cinematográfico estaba en el control de la distribución y la exhibición. De esta forma el público no tenía demasiada alternativa y los competidores externos debían superar francas dificultades para poder rentabilizar sus producciones. El objetivo de estas prácticas monopolísticas era mantener alejadas a las producciones independientes de las salas comerciales y es por ello por lo que estas pequeñas empresas tratan de atacar este sistema que protegía a las sociedades verticalmente integradas. Las tres pequeñas compañías son acusadas también de tener complicidad con los Grandes

Estudios en su política de marginación de los productores independientes¹.

Durante la Segunda Guerra Mundial Hollywood había tenido una estrecha relación con el gobierno de los Estados Unidos, haciendo cine propagandístico hasta 1945. Esta demanda fue ignorada durante el periodo de guerra pero cuando los intereses no confluyeron entre la industria y el gobierno, se decidió sacar a la luz una ley contra los Estudios.

En 1948 se hace la resolución decisiva del Tribunal Supremo en la que se dictaminan varios puntos: Las ocho compañías son declaradas culpables de llevar a cabo prácticas monopolísticas y son obligadas a desprenderse de sus circuitos de exhibición. Progresivamente, los Estudios irán vendiendo sus salas cinematográficas hasta el año 1958, que coincide con la fecha en la que la MGM vende su último cine. Por otro lado, se declaran también ilegales determinadas prácticas comerciales como fueron los alquileres por lotes y a ciegas, con lo que se conseguía un rendimiento mayor de las películas. Sin embargo, este método fue solo obligado en Estados Unidos, pero en el resto del mundo el sistema de alquiler de películas no varió².

Todas estas medidas hicieron que en apenas diez años el sistema de estudios se viniera abajo. La *Sentencia Paramount* constituyó una crisis para los estudios, pero no para la industria americana en general. Los mayores beneficiados de esta ley fueron las salas de cine independientes, que inician políticas de producción más arriesgadas (Grandes superproducciones), donde el reparto solía estar compuesto por más de dos estrellas. Estas producciones solían contar con mucho dinero invertido en vestuarios, decorados, efectos especiales, etc. No es por tanto extraño, que los años 50 sean una etapa donde florecen, entre otros, el cine bíblico, el western, el cine de ciencia ficción o los musicales, que eran algunos de los géneros que más llamaban la atención a los espectadores³.

En esta etapa aparecen también las productoras independientes creadas por actores y directores relevantes del momento, de manera que los productores pueden arriesgarse más a la hora de crear las películas y tiene mucha más libertad. Un ejemplo de estas

¹ LEV, Peter. *The Fifties: Transforming the Screen (History of the American Cinema)*. California: General Editors, 2006. p. 12

² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine, Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p. 330

³ LEV, Peter. Ob. cit, p. 65

productoras fueron Argosy Pictures, Liberty Films, International Pictures, Alfred Hitchcock Production o Cagney Production entre otras.

La crisis del Sistema de Estudios estuvo condicionada también por dos factores fundamentales como fueron el cambio de consumo de los espectadores y por la irrupción de un nuevo medio que se va a convertir en el principal competidor del cine en aquellos momentos, la invención de la televisión, que tiene lugar en 1947.

Hasta la Segunda Guerra Mundial, las grandes salas de cine se habían construido en el centro de las grandes ciudades, porque estaban bien comunicadas y eran accesibles, sin embargo, durante la posguerra ocurre algo distinto, ya que gran parte de la población, en especial los jóvenes, invierten la riqueza acumulada durante el conflicto en viviendas unifamiliares en las afueras de las ciudades. Esto hace florecer los barrios residenciales con familias a las que les cuesta más trasladarse al centro de las ciudades. Como consecuencia de este cambio demográfico hay un descenso notable de la asistencia a las salas, ya que estaban muy lejos de sus viviendas.

En 1947 aparece un competidor al cine, la irrupción de la televisión en la población, que rápidamente extiende su popularidad como espectáculo familiar. En pocos años, la mayor parte de los hogares americanos cuentan con un televisor y a finales de los 50 el 90% de la población, tenía un televisor. Esta combinación de las residencias en barrios en las afueras de la ciudad y el ocio televisivo, cómodo y gratuito trae consecuencias inmediatas: Un descenso en un 74% de los beneficios de la industria entre 1947-1957.

Como resultado de estos nuevos hábitos de consumo, los espectadores van a ser más selectivos, ya que al no acudir regularmente al cine, deben escoger películas destacadas que atiendan a una serie de criterios. En primer lugar, el público buscaba films basados en una fuente literaria, es decir, que a partir de este momento van a abundar las adaptaciones literarias, en las que los espectadores conocían el argumento previamente. Además, era necesario la presencia en el reparto de las grandes estrellas, por lo que Hollywood apostaba por las superproducciones que van a tener mucho éxito durante los años 50. Este será el caso de muchas de las productoras del momento, pero especialmente de la MGM con su producción de musicales en los que consiguió reunir a todas las estrellas del baile y de la canción del momento para garantizar el éxito de sus películas. Los valores de producción van a ser también un factor fundamental para atraer al gran público. En este sentido, van a triunfar las películas de corte histórico o

los musicales porque son los géneros que mejor reflejan la gran calidad de los vestuarios, decorados, etc.

A pesar de que las productoras buscan la manera de llamar la atención del espectador mediante superproducciones, poco a poco el público se va a interesar por otro tipo de películas que reflejen un mayor realismo. Las historias optimistas ya no interesan, se buscaban personajes con los que el público se pudiera identificar y con historias que no fueran tan idealizadas. Un ejemplo del declive de este cine idealista fue la película *Que bello es vivir*, un gran fracaso en esta época precisamente porque aborda una historia fantástica y optimista, que no iba de acuerdo a los intereses de la población. Sin embargo, uno de los géneros que va a seguir explotando las historias idealistas a pesar de los cambios que se producen en los hábitos de consumo van a ser los musicales, que se apartan totalmente de esta nueva tendencia de cine realista que va a empezar a triunfar en los años 50.

3.2 Consecuencias y estrategias de Hollywood:

Con el objetivo de satisfacer las nuevas demandas, la industria cinematográfica de Hollywood siguió una serie de premisas. En primer lugar, disminuyeron el número de estrenos, de manera que se concentraban los medios necesarios para crear grandes espectáculos. Esto se ve reflejado especialmente en el género musical, ya que el número de películas producidas disminuye de manera evidente a partir de la segunda mitad de la década de los 40, pero aquellas obras que llegaban al cine solían ser superproducciones con un alto valor de producción.

Otro de los factores que van a tenerse muy en cuenta a la hora de producir una película es el realismo, pero no estrictamente aplicado al fondo de las películas sino a la forma, es decir, la estética. Para que el cine se asemejase a la vida necesitaba tres elementos fundamentales: El primero de ellos es el color, ya que la vida se desarrolla en color y por lo tanto resulta más realista para los espectadores. A partir de los años 50 se va a perfeccionar el Technicolor, lo que hace que su uso se generalice con el paso del tiempo y que prácticamente la mitad de las películas a finales de la década fueran en color.

El segundo elemento fue la búsqueda de una superficie de visión más amplia. En este sentido se van a empezar a desarrollar los grandes formatos con visión panorámica que

se asemejan más a nuestra visión. A partir de ese momento, la industria intenta dar con un sistema lo más parecido posible a lo que vemos con nuestros ojos, dando lugar a estos grandes formatos que amplían las posibilidades y la superficie de la imagen. El tercer elemento fue el sonido espacial, que resulta más realista ya que tiene matices y es de mucha más calidad que los sistemas anteriores.⁴

Muchas de estas estrategias que ahora propone Hollywood ya existían previamente, pero nunca habían tenido demasiado éxito. No obstante, estos nuevos sistemas triunfan a partir de este momento por la evolución y la mejora de la tecnología, que hizo que los



costes y los rodajes fueran mucho más rápidos.

Anteriormente los fracasos se habían producido principalmente porque no se conseguía amortizar los gastos de producción. Todas estas mejoras, especialmente el uso del color en las películas van a identificarse con una serie de géneros como las películas de animación o el cine histórico, pero especialmente con el género musical que fue uno de los pioneros en usar el Technicolor en 1939 con la película *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).

3.3 El cine de posguerra vs cine musical

El objetivo principal del cine clásico fue siempre intentar captar la esencia de la vida, pero siempre desde una aproximación amable e idealizada. El sistema que se utiliza para poder dar la sensación a los espectadores de que la película se desarrollaba en un tiempo y espacio continuos, es mediante el montaje invisible. Sin embargo, a pesar de que el cine persigue una “mímesis del arte”, es decir imitar la realidad; existen dos maneras de interpretar este concepto: mediante el *naturalismo idealizado* y el *naturalismo realista*. Hasta prácticamente la segunda mitad de la década de los 40, el cine tendió más hacia la idealización tanto en los temas como en el tratamiento de los personajes, pero, tras la Segunda Guerra Mundial, esta tendencia va a cambiar por completo hacia la otra vertiente, dando lugar a un cine realista que se asentará durante la posguerra y que dará

⁴ LEV, Peter. Ob. cit, p. 68

lugar a nuevos géneros cinematográficos⁵.

El cine realista de la posguerra va a seguir una serie de premisas que afectarán a casi todos los géneros. En primer lugar, se va a introducir una nueva **estética** que hace frente al mundo edulcorado e irreal de los grandes decorados y apuesta por presentar una imagen más cercana a la realidad. A partir de ahora se tiende a abandonar los platós dentro de los grandes Estudios y los rodajes progresivamente se van a trasladar a la calle, lo que abarataba mucho los costes. Se utiliza como modelo la fotografía social, el fotoperiodismo y los noticiarios de la guerra. Esto estuvo favorecido por el enorme desarrollo de los noticiarios para la Segunda Guerra mundial, que trabajaban con equipos de rodaje más fáciles de transportar. Esto se acompaña con mejores equipos de sonido. El realismo fotográfico era una tendencia que se podía advertir en el siglo XIX con fotógrafos como August Riis o Lewis Hines. En los años 30 se desarrolla la tendencia de la fotografía social y fotoperiodismo. Es importante la iniciativa de la *Farm Security Administration* que encarga un reportaje para mostrar la situación en la que vivía la población de las zonas rurales de Estados Unidos después de la Gran Depresión. El propio gobierno les había pedido a los fotógrafos que mostraran la sociedad del momento, que nos muestra a una población empobrecida, con hambre y en paro. El Fotoperiodismo surge también en los años 30 a partir de dos revistas de actualidad como *Life* y *Look*. En estas revistas aparecen reportajes fotográficos de las guerras. Estas revistas se van a convertir en el punto de referencia para los directores de fotografía de Hollywood. Los noticiarios también jugaron un papel fundamental para este cambio estético de las películas⁶.

Otro de los cambios que se van a producir en la estética de las películas será el tipo de iluminación que se emplee en las escenas. A diferencia del cine clásico en el que se empleaba una iluminación suave y difusa, que reducía los fuertes contrastes y que destacaba las figuras de los actores con respecto al fondo (gracias a la utilización de tres fuentes de luz); en el cine de posguerra la iluminación va a ser coherente con el tono general de la escena. Se ilumina en función de la fuente de la luz, lo que resulta más natural⁷.

En cuanto a la **narrativa** de las historias, se va a imponer la complejidad sobre la

⁵ VVAA. *Historia general del cine: Estados Unidos(1932-1955) Volumen VIII*. Madrid: Cátedra, 1996. pp. 43

⁶ VVAA (1996) Ob. Cit, p. 75

⁷ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. Ob. Cit. p. 600

linealidad. Las tramas no se fracturan, sino que se produce una torsión de las estructuras narrativas a través de una serie de recursos como pueden ser los flashbacks, los flash forward o el uso de la voz en off. En cuanto a los **contenidos**, el cine de posguerra va a tratar temas de actualidad social, especialmente la situación de pobreza y desaliento que vivía Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Los temas tratados van a ser mucho más crudos y dramáticos, alejándose del mundo alegre e idealizado que se presentaba en el cine clásico.

La **interpretación** es otro de los factores que va a cambiar durante esta etapa, siguiendo especialmente *el método de Stanivlaski*⁸. También se van a empezar a desarrollar con mayor profundidad psicológica a los personajes. A partir de ahora se representan con mayor detalle, ya no son monolíticos trazados de una manera maniquea, es decir, que empiezan a tener una evolución y presentan distintas facetas a lo largo de la película. Después de la segunda guerra mundial los personajes son mucho más ricos en cuanto a su psicología y presentan los lados más luminosos y más oscuros de su personalidad⁹. Otra característica de este nuevo cine va a ser el tratamiento del amor. En este sentido, se pasa de un amor romántico, idealizado en el que la felicidad está en formar una pareja; a una postura completamente contraria en la que encontrar el amor se identifica casi con una enfermedad que consume la felicidad de los personajes.

Se puede decir que el realismo fue interpretado durante el cine de la posguerra de distintos modos y en diferentes grados. No fue una apuesta radical ni transgresora, además, muchos de los estudios entendieron este cambio desde el punto de vista tecnológico y estético. En una misma época nos encontramos con tendencias muy distintas que se aproximan al realismo de una manera única, como fue el caso del cine negro, pero por otro lado, encontramos géneros como el musical, que se van a mantener anclado en un estilo del pasado idealizado y optimista que se alejaba mucho de la realidad del momento.

A pesar de que los rodajes en exteriores van a ser frecuentes durante el cine de posguerra, el cine musical va a continuar rodando en los decorados de los estudios, a pesar de los elevados costes que esto suponía, ya que era muy difícil poder organizar los

⁸ La influencia del Actor's Studio. Era un dramaturgo que escribe una obra El método donde plantea un nuevo tipo de interpretación: Para que un actor interprete bien a un personaje, debe conocerlo, debe ser él, no interpretarlo.

⁹VV.AA (1996) Ob. Cit, pp. 76-77

ensayos y los números musicales al aire libre¹⁰. No obstante, con el fin de unirse a la tendencia realista, algunos productores de musicales como Arthur Freed, lucharon por conseguir rodajes en exteriores aunque solo fuese para algunas escenas, lo que le daría mucho más realismo a las películas. Es el caso por ejemplo de *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen/Gene Kelly, 1949) cuya introducción se rueda por completo en la ciudad de Nueva York (Figura 1), o *Gigi*, que también tuvo varias escenas rodadas en las calles de París a pesar de todos los problemas que esto supuso (Figura 2).



(Figura 1) *Un día en Nueva York*



(Figura 2) *Gigi*

Los nuevos cambios estéticos que buscaban representar una realidad más cruda y verosímil, no son aplicados en el cine musical, que seguirá apostando por la fantasía y la idealización. Directores como Vicente Minnelli fueron los encargados de dar al musical una estética luminosa y llena de colorido, con grandes y espectaculares decorados ambientados en lugares fantásticos como ocurre en películas como *El Pirata* (*The Pirate*, V. Minnelli, 1949) (Figura 3) o los escenarios de *Ziegfeld Follies* (Figura 4)



(Figura 3) *El Pirata*



(Figura 4) *Ziegfeld Follies*

¹⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. Ob. Cit. p. 599

El cambio en las estructuras narrativas tampoco se va a llevar a cabo, ya que la trama de las películas por regla general va a ser muy simple y lineal, dado que su objetivo principal no es tanto contar una historia, sino poder mostrar los espectaculares números musicales. A pesar de esto, encontramos algunos casos aislados como *Cantando bajo la lluvia* en la que se producen flashbacks y narraciones con voz en off, aunque no será lo más frecuente en los musicales de la época.

Aunque cada género va a tener sus prototipos en cuanto al desarrollo de los personajes en la historia, en el cine musical esta evolución es prácticamente inexistente, dado que se mantiene la idea original de personajes maniqueos, generalmente optimistas y triunfadores, que a pesar de los obstáculos siempre consiguen sus objetivos.

Por último, es importante destacar que el cine musical va a optar por una temática totalmente desconectada del mundo real, en el que no hay lugar para la tristeza o el drama. Solo en contadas ocasiones podemos encontrar referencias a las problemáticas sociales como puede ser en películas como *Un día en Nueva York* o *Levando Anclas* (*Anchors Aweigh*, George Sidney, 1945), en la que los protagonistas pertenecen a la marina y se hace precisamente propaganda militar de la gran labor que desempeñan en la sociedad del momento además de la admiración que se les tenía a los soldados que habían participado en la Segunda Guerra Mundial (Figura 5). Otro caso que también resulta curioso es de la película *La Bella de Moscú* (*Silk Stockings*, Rouben Mamoulian, 1957) en el que de manera evidente se hace alusión a un tema tan delicado como era la Guerra fría. La película incluye una farsa del mundo soviético, que caricaturiza y satiriza las deportaciones a Siberia, las purgas políticas, el burocratismo de la Administración de la URSS y la situación de la población civil, marcada por la pobreza, la ausencia de libertades y el sometimiento a un régimen autoritario y despótico. En contraposición, el mundo occidental se presenta lleno de alegría y color, bullicioso y libre. Un último ejemplo puede ser *Magnolia* (*Show Boat*, George Sidney, 1951) en la que trata cuestiones como las parejas entre blancos y negros, los matrimonios rotos, el racismo y la degradación, lo que era insólito para el musical de la época (Figura 6). No obstante, debido a la censura, estos temas fueron suavizados por lo que la película, a pesar de ser bastante fiel a la obra original, destaca más por los números musicales que por el drama de la historia.



(Figura 5) *Levando Anclas*



(Figura 6) *Magnolia*

4. El cine Musical

El musical puede ser considerado uno de los géneros más característicos del cine estadounidense. En el musical la estructura narrativa es muy elemental y en ocasiones poco original, pero no es de ningún modo inferior en cuanto a los diálogos y a su espíritu atrevido. Desde los años 30 el musical es un género complejo porque, aun naciendo con todas las ingenuidades inevitables de un tipo de película sin apenas tradición, quema etapas de su maduración en un tiempo decididamente más breve que el de otros géneros. Es inevitable que, al principio, el Hollywood del sonido se inspirase en las producciones teatrales del Este, así como que se encontrasen en la reserva de Broadway no solo actores capaces de modular y usar la voz dramática, sino también cantantes y bailarines adecuados para las exigencias de la nueva invención.¹¹

Solo las películas que narran una historia se pueden definir verdaderamente como musicales, lo que excluye, los espectáculos de variedades, las revistas y las recopilaciones de números musicales. Para que se un musical tanto la música como los números de baile deben estar relacionados con la trama de la película¹².

Durante medio siglo las películas musicales han desempeñado un papel fundamental en la estabilización de la sociedad estadounidense y en la representación de Estados Unidos en el extranjero. como producto hollywoodiense más caro, y en su mayoría ligado a otras prácticas culturales, el musical ha sido utilizado, habitualmente con fines económicos, artísticos y sociales. A menudo vinculada al desarrollo de la tecnología del sonido cinematográfico, la historia del musical se comprende mejor si se tienen en

¹¹ VVAA. *Historia Mundial del cine Estados Unidos I*. Madrid: Akal, 2011. pp. 410-11

¹² ÍBIDEM. p. 726

cuenta los cambios sucedidos en las relaciones entre Hollywood y la distribución musical en Estados Unidos.¹³

4.1 Evolución del género musical

Al contrario de muchos géneros, el Musical es una consecuencia directa del cine sonoro y su principal objetivo a partir de los años treinta, fue el de ser heredero del *music-hall*, es decir, convertirse en un espectáculo que combinara la música y las variedades. Las estrellas y las melodías de dichos espectáculos fueron rápidamente atraídas hacia la costa oeste y, bajo el atractivo reclamo de películas “*All talking! All singing! All dancing!*” surgieron los primeros musicales, que por lo general consistían en un desfile de las principales estrellas del estudio, que interpretaban su número y daban paso al siguiente.¹⁴

A principios del cine sonoro nos vamos a encontrar cuatro variantes de cine musical:

Las **Revistas musicales** fueron la forma más primitiva de musical, la primera fórmula con la que aparece el musical en el cine. La cámara estaba fija y había un montaje rígido por las dificultades tecnológicas. Era una sucesión de números musicales diversas que recuerdan a las actuaciones de vodevil. No hay trama, pero los números siguen una pauta, se empieza cantando, después bailando y después cantando y bailando. Se aprovechaba el movimiento interno dentro del plano y en muchas ocasiones los estudios utilizaron este tipo de películas como banco de pruebas para los actores y actrices en el cine sonoro. La perspectiva de la película era como si estuviéramos sentados en el patio de butaca.

Las Operetas fueron también características de principios de los años 30 y es una variante muy reducida. La mayoría de estas películas fueron interpretados por un tándem de artistas como Jeanette Macdonald y Maurice Chevalier y dirigidas por Ernst Lubitsch, una de las más conocidas fue *La viuda alegre (The Merry Widow*, Ernst Lubitsch, 1934). Las historias siempre se sitúan en países imaginarios de centro Europa ambientados en la década de los 20. Se plantean unas historias que parecen cuentos de hadas al estilo europeo, muy estilizado, con unos valores de producción muy

¹³ VVAA (2011) Ob. Cit. p.731

¹⁴ VVAA. *Películas clave del cine musical*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009. pp. 16

considerados y desde el punto de vista de su forma, son películas que ya han eliminado buena parte del estatismo que caracterizaban a las "revistas musicales". Encontramos escenas rodadas con una mayor flexibilidad con una mayor integración entre la trama y la música. También hay más fluidez con más movimientos de cámara porque la industria había conseguido solucionar los problemas técnicos de principios de los 30. Este tipo de películas abrirán un nuevo camino en el cine musical en la que no hay ni baile ni coreografía, solo canciones integradas en un argumento. En el fondo los conflictos en este tipo de películas no son otros que la eterna rivalidad de la batalla de sexos, los equívocos sentimentales y los decorados lujosos propias de las comedias de boulevard del momento¹⁵ (Figura 7 y 8).



(Figura 7) *La viuda alegre*



(Figura 8) *La viuda alegre*

El crack de la bolsa de 1929 inició una época de depresión y desempleo en Estados Unidos. Los musicales de la década de los 30 capturaban la energía desesperada y febril que desprendía la gente frente a la gran depresión. Sin embargo, sería un error pensar que los musicales de los años 30 sólo trataban de la opulencia, el sexo o el escapismo. En un ambiente tan desalentador, bailar se convertía en un desafío. A partir de este momento vemos dos claras distinciones entre los musicales¹⁶:

Uno de los modelos fue el **Musicales entre bastidores**, que surgen en la Warner y están caracterizados porque sus coreografías están realizadas por Busby Berkeley. El argumento de estas historias suele ser sencillo, se trata de contar historias de la producción de un gran musical en Broadway. La integración de los números musicales se justifica porque es la realización de una comedia musical, sin embargo, no hay relación entre la trama y los números musicales. El ambiente teatral favorece la

¹⁵ VVAA. (2009) Ob. Cit. p. 38

¹⁶ KEMP, Philip. *Cine toda la historia*. Madrid: Blume, 2011. pp. 133

inclusión de los números musicales.¹⁷

La película *Calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933) abre las puertas de este tipo de musical va a marcar muchas de las pautas y convenciones asociadas al cine musical de la época y en adelante. La *Calle 42* es precisamente la calle donde se concentran todos los teatro de Broadway. La trama consistía en la preparación y las dificultades que entrañaba la creación de un espectáculo musical, además de las andanzas, generalmente sentimentales, de los diferentes miembros del equipo. Sin embargo, lo más característico de este tipo de películas son las coreografías de Busby Berkeley, que daban lugar a números musicales muy dinámicos, donde la cámara se coloca en lugares inusuales haciendo planos muy extraños y que crean efectos calidoscópicos muy plásticos. El concepto de coreografía de este autor concebía era a través de trucajes visuales permanentes, ayudados con fondos negros, sorprendentes angulaciones de cámara y sus famosos calidoscopios humanos.

La introducción de los números musicales se hacían con un plano que está tomado como si estuviéramos en el patio de butaca para que los espectadores se den cuenta de que el número musical va a empezar y que está desligado con la trama y por tanto el eje se puede romper y los movimientos de cámara podían ser muy diversos. Es una de las variantes de musical que han pervivido hasta nuestros días¹⁸.

La otra variedad serán los **Musicales integrados** que se caracterizan porque se conseguía una mejor integración entre los números musicales y la trama. Los números contribuyen a que la trama avance a través de las letras de las canciones y el bailes, porque el baile ni siquiera interrumpe la acción sino que transmite información para entender la trama¹⁹.

La RKO va a ser el estudio que de inicio a este tipo de musicales integrados. Tenía un equipo bastante estable que van a ir puliendo esta variación y van a ofrecer unas buenas muestras de musicales. La pareja más conocida es la que hacían Ginger Rogers y Fred Astaire y una de sus películas más representativas fue *Sombrero de Copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935). Los números se coreografiaban por el propio Fred Astaire junto

¹⁷VVAA. (2009) Ob. Cit. p. 45

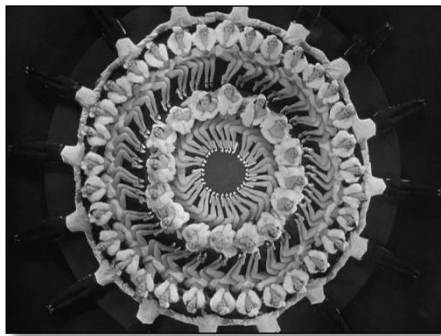
¹⁸ÍBIDEM. p. 18

¹⁹VVAA. (2011). Ob. Cit. p. 729

con Hermes Pan²⁰ y suelen ser planos generales con muy pocos cortes. Van Nest Polglase va a ser un director artístico que creará grandes escenarios muy fantasiosos y diáfanos, que recuerdan el estilo *art deco*. Un ejemplo de ello es la recreación de Venecia en un escenario.

Como decía Fred Astaire '*O baila la cámara o bailo yo*'. En sus películas la estrella solía aparecer a plano completo y las escenas se rodaban casi en planos secuencia para que el público pudiera apreciar sus movimiento. Las coreografías de Astaire parecían sencillas, el actor aparecía siempre radiante, como si bailase de manera espontánea. El público en los musicales de la época de la Depresión podían perderse en las escenas musicales que parecían sencillas pero las coreografías no lo eran en absoluto²¹.

Existen claras diferencias entre estas dos tendencias de cine musical de los años 30. En el caso de Berkeley (Figura 9), los bailarines formaban parte de elaborados diseños geométricos que el coreógrafo recreaba de manera algo artificial en la película. La cámara pasaba entre los bailarines, por encima incluso a veces de sus piernas. El público no podía ver si los protagonistas bailaban de verdad. Las películas de Astaire (Figura 10) estaban basadas en el individualismo, pero las películas con muchos bailarines de Berkely, celebraban el colectivismo²².



(Figura 9) *Calle 42*



(Figura 10) *Sombrero de copa*

Por último, los **Musicales híbridos**, que son una mezcla de los musicales integrados y los musicales entre bastidores. La expresión de este nuevo cine musical está representado por la película *El mago de Oz*, protagonizada por Judy Garland. Este tipo

²⁰ Hermes Pan (Hermes Panagiotopoulos) fue un coreógrafo y actor americano, menos conocido como actor que como coreógrafo y por haber sido el responsable de las coreografías para Fred Astaire en 17 de las 31 películas musicales que hizo el actor y desde luego en todas las que hizo con Ginger Rodgers para la RKO, en las que ensayaba con la actriz hasta que aprendía los pasos, antes de que tuviera que hacerlo con Astaire en pantalla, que era todo un perfeccionista.

²¹ KEMP, Philip. *Cine toda la historia*. Madrid: Blume, 2011. pp 134

²² ÍBIDEM. pp. 135

de musical que se asemeja casi a un cuento de hadas va a ser muy popular y va a servir como referencia para los musicales posteriores. La mezcla de la magia y el artificio resulta fascinante para los espectadores, creando un mundo paralelo que bajo su apariencia fantástica guarda un increíble e inquietante parecido con el que todos conocemos²³. A finales de los años treinta esta tipología de musical híbrido se va a seguir desarrollando a través de una serie de películas interpretadas por una nueva pareja formada por Mickey Rooney y Judy Garland que trabajaban para la Metro.

En la década de 1940, el musical de Hollywood adoptó un estridente tono propagandístico. Un ejemplo de ello fue la película *Yanqui Dandy* (*Yankee Doodle Dandy*, Michael Curtiz, 1942) de Michael Curtiz, que mostraba el ambiente de una nación que entraba en la Segunda Guerra Mundial. Era una manifestación patriótica, sentimental y agresiva donde se deificaba al presidente Franklin D. Roosevelt como a su pretendido protagonista, el bailarín y cantante Geoge M. Cohan. Durante los últimos años del conflicto mundial,, van a aparecer también obras como *Cita en St. Louis* que abandona esta tendencia militante para dar paso a un retrato nostálgico de la sociedad de principios del siglo XX.

A finales de los 40 el protagonismo casi hegemónico en el género musical va a pasar a manos de la Metro, que consigue perfeccionar el musical híbrido entre los musicales integrados y los musicales entre bastidores. Aunque Fred Astaire vuelve a las pantallas durante la segunda mitad de la década de los 40, el joven, y obviamente, más atletico Gene Kelly va a ser quien lo desafíe como estrella masculina²⁴.

La mayoría de artistas que trabajaron para el productor Arthur Freed en la MGM se convirtieron en estrellas del boom del musical de la década de 1950. Sin embargo, existía una pequeña diferencia entre las pretensiones artísticas vagamente foráneas de Minnelli (que apostaba por la fantasía y la estilización) y Donen, un cineasta con los pies en la tierra. De esta época destacan películas como *Bailando bajo la lluvia* o *Un americano en París*, que fueron los grandes éxitos de la década. Por último, Minelli dirigió a Leslie Caron, que consiguió un Oscar en *Gigi*, que fue el último gran esfuerzo del equipo de Freed para la MGM²⁵

²³ VVAA.(2009). Ob. Cit, p. 80

²⁴ KEMP, Philip. Ob. Cit. p.198

²⁵ ÍBIDEM. p. 199

4.2 El musical de la Metro Goldwyn Mayer:

Metro-Goldwyn-Mayer, fue uno de los estudios más famosos de Hollywood desde los años 30. Desde una perspectiva puramente comercial, la MGM funcionaba simplemente como una unidad productiva de éxito dentro de la empresa de Loew's INC. Como compañía cinematográfica plenamente integrada, Loew's tenía un estudio, una red de distribución internacional y una cadena de salas de cine altamente rentable en los cinco distritos de la ciudad de Nueva York. La admisión de Loew's, dirigida por Nicholas M. Schenck, conducía la compañía como si fuera una cadena de cines abastecida con películas de la MGM.²⁶

N. Schenck, más conocido como "el General", presidió el imperio de Loew's desde 1927 hasta 1956. A causa de las prácticas comerciales conservadoras en material fiscal realizadas por Loew's durante mucho tiempo, la compañía estuvo agravada por hipotecas poco costosas durante la Gran Depresión, y así nunca estuvo en números rojos. A principios de los años 30, Loew's estaba en la cima del negocio cinematográfico mundial.²⁷

El método de producción cinematográfica de la MGM reflejaba la filosofía comercial conservadora de Schenck, quien evitaba correr riesgos innecesarios. Durante los primeros años, el estudio sólo producía filmes con grandes figuras. Para sus producciones de largometrajes, intentaba dar una imagen de la "Tiffany" de los estudios de las Cinco Grandes: presentar trabajos elegantes y con clase. A lo largo de la década de los 30 estrellas como Greta Garbo o Norma Shearer, protagonizaron una serie de sofisticados y deslumbrantes melodramas, que eran una garantía para mejorar la imagen de la compañía.

A finales de la era de los estudios, MGM adoptó una nueva estrategia basada en los espectáculos en Technicolor. Fiel a su postura conservadora, Loew's no se adelantó en el uso del color, pero después de la super-producción *El Mago de Oz*, comenzó a producir de dos o tres películas al año en Technicolor. En un principio, el problema radicó en que estas producciones eran todavía muy costosas y apenas generaban ingresos superiores a los de los largometrajes en blanco y negro. Pese a todo, a partir de la segunda mitad de los años 40, una cuarta parte de las películas del estudio se rodaron

²⁶ VVAA. *Historia general del cine: Estados Unidos(1932-1955) Volumen VIII*. Madrid:Cátedra, 1996. pp. 125

²⁷ ÍBIDEM. pp. 125-126

en color y, a finales de esta década, ya suponían un tercio de la totalidad de las películas en color que se producían. Los géneros para los que MGM utilizó el color fueron casi exclusivamente los musicales, que terminaron por constituir el grueso de los éxitos de taquilla del estudio.²⁸

Los mejores años del musical son los comprendidos entre 1940 y 1960. De la irrupción del sonido al final del sistema de estudios, con actores, directores, guionistas y técnicos contratados en exclusiva y con frecuencia enfrentados a los de los estudios rivales. En este enfrentamiento, la Metro Goldwyn Mayer resultó ganadora con frecuencia. No en vano consiguió reunir a partir de los años cuarenta a la mayor y mejor plantilla de estrellas y directores conocidas hasta el momento. A pesar de que todos los estudios continuaron produciendo musicales, con mayor o menos fortuna, la Metro dominó las pantallas a partir de este momento.

Uno de los grandes aciertos de esta productora fue la labor del productor Arthur Freed y su legendaria "Unidad Freed", que fue la encargada de crear la cadena más larga de éxitos musicales de la historia. El musical de la MGM de los años 40 y 50 representa el pico del género y sus mayores éxitos fueron producciones deslumbrantes de Technicolor con la participación de algunos de los más grandes compositores del siglo XX y el empleo de los mejores talentos técnicos y creativos del estudio: Los tres grandes directores Vincente Minnelli (Figura 11), Stanley Donen (Figura 12) y Gene Kelly (Figura 13), aunque también fueron destacables George Sidney, o Charles Walters; guionistas Betty Comden y Adolph Green; coreógrafos Robert Alton, Kelly y Donen; y, quizás el héroe anónimo de la Unidad, un productor asociado del musical de todos los oficios, Roger Edens. Por supuesto, no se puede olvidar el talento en pantalla de los tres grandes: Fred Astaire, Judy Garland, y Gene Kelly, estos dos últimos llegaron al estrellato gracias a Freed.

²⁸ GOMERY, Douglas. *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux, 1986. pp. 88-89



(Figura 11) *Vicente Minnelli*
(1903-1986)



(Figura 12) *Stanley Donen*
(1924)



(Figura 13) *Gene Kelly*
(1912-1996)

Este estudio dedicó tres productores a la ejecución de musicales: Arthur Freed, Jack Cummings y Joe Pasternak. De los tres, destaca el primero, Arthur Freed, que reunió a la mayoría de estrellas del género, substrayéndolas de sus respectivos estudios como es el caso de Chevalier, Astaire o Donald O'Connor; y facilitó el debut de nuevas figuras como Judy Garland, Mickey Rooney, Gene Kelly o Debbie Reynolds²⁹.

Sin duda las dos grandes estrellas del estudio fueron Judy Garland y Gene Kelly. La combinación de ternura y desgarro que la primera imprime a sus canciones, además de sus notables dotes como bailarina, por una parte, y la contagiosa simpatía de Kelly y su extraordinaria agilidad, por otra, hacen de ellos dos figuras fundamentales para el género. La labor de Kelly como bailarín y coreógrafo, junto con la de Minnelli o Donen en la dirección, consiguen liberar el musical de su origen escénico³⁰.

Durante la segunda mitad de los años 40, se continuó con el mismo esquema y las ideas que habían sido puestas de manifiesto a principios de la década. La MGM seguirá siendo la gran editora de los musicales con productores experimentados en este campo, especialmente con Arthur Freed, que sabían contentar al gran público con su vertiente más comercial y satisfacían a los exigentes devotos del género con películas como *Vuelve a mí* (*The Barkleys of Broadway*, Charles Walters, 1949) o *Un día en Nueva York*. En cuanto a los directores, la Metro siguió disponiendo de un equipo tan amplio como idóneo para desarrollar adecuadamente sus planes de producción, desde Robert Z. Leonard hasta Vicente Minnelli o Gene Kelly. Lo mismo cabe decir en cuanto actores, cantantes, bailarines, músicos, coreógrafos o decoradores entre otros. En este momento

²⁹ MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical vol. II*. Barcelona: Film Ideal, 1997. pp. 3-4

³⁰ ÍBIDEM. p. 3

la supremacía de esta productora en el terreno musical era más que manifiesta³¹.

Entre 1945 y 1949, el director emblemático de los musicales de *qualité*, Vicente Minnelli lleva a las pantallas *Yolanda y el ladrón* (*Yolanda and the Thief*, V. Minnelli, 1945), *El Pirata* y *Ziegfield Follies*, las cuales no tienen buena acogida en el público, aunque empieza a ser evidente que todas ellas se empiezan a adscribir al superior concepto que Arthur Freed tenía de los musicales. En estas obras encontramos pasajes musicales de belleza incontestable, alegría, vigor y una elegante colección de suntuosos números de revista en los que se destacan especialmente los de la película *Ziegfields Follies* con cuatro *sketches* prodigiosos. Todo ello representa una lección sobre la manera de utilizar los recursos expresivos de que dispone el cine, aparte de una demostración de talento y sensibilidad no menos deslumbrante.³²

Estos tres títulos anteriores figuran entre los grandes musicales del momento y los más representativos del quinquenio. De todos modos, una de las películas que viene a resumir y magnificar en toda su amplitud el pensamiento y la estética de Arthur Freed y sus colaboradores fue *Un día en Nueva York*. A través de esta obra ilustre Gene Kelly y Stanley Donen sentaron las bases del musical moderno. La correspondencia que se establece entre el continente y el contenido es tan estrecha y funcional que las viejas teorías sobre supuestas prioridades de la forma sobre el fondo, y viceversa, quedaron reducidas en este caso a la idea "revolucionaria" de que la forma es el fondo.³³

En relación a las décadas de los 30 y 40, la de los 50 resultó mucho menos productiva, al menos en el ámbito industrial; ya que las más de cuatrocientas películas musicales editadas a lo largo de la primera y las cerca de quinientas cincuenta de la segunda, se redujeron a solo doscientas veinte durante la década de los cincuenta y seguiría decreciendo en los siguientes años. Aunque es cierto que los años 40 aportaron al musicales grandes títulos como *Cita en St. Louis*, *Vuelve a mí* o *Un día en Nueva York*, es evidente que los 50 lograron superar, en líneas generales, la considerable marca establecida a lo largo de la década anterior³⁴.

Hacia finales de los cincuenta, con la desintegración de la célebre Unidad Freed de la Metro, la tendencia realista que iba adueñándose de los estudios de Hollywood y la

³¹ MUNSÓ CABÚS, Joan. Ob. Cit, p. 3

³² ÍBIDEM, pp. 4-5

³³ ÍBIDEM, p. 7

³⁴ ÍBIDEM, p. 107

ascensión imparable del rock; el musical tradicional empezó a perder entidad y poder de convocatoria. Cada vez se hizo más difícil confeccionar una película que apostase por la fantasía y la imaginación, con personajes soñadores y triunfantes que resultasen mínimamente creíbles y, en consecuencia, estimulantes. Cuando los estudios abandonan la producción seriada de películas, desaparece también el departamento de musicales. Los costosos equipos que hacían posible la realización regular de cintas musicales se dispersan. A partir de este momento sólo algunos pocos títulos consiguen esporádicamente llegar a alcanzar el éxito, pero la mayoría de ellos quedaron como pálidas recreaciones de los grandes éxitos de Hollywood³⁵. La fantástica *golden age* del cine musical americano había llegado a su fin.³⁶

4.3 La producción de Arthur Freed



(Figura 14) Arthur Freed (1894-1973)

La labor de Arthur Freed (Figura 14) será decisiva para la renovación del género, al que muy pronto se incorpora el color, la pantalla panorámica, nuevos avances técnicos y de sonido, y especialmente la integración de las canciones a la trama argumental y la ejecución de los números de baile en espacios abiertos. Con este propósito, la MGM creó un equipo de músicos, coreógrafos, diseñadores de vestuario y decoradores, cuya importancia resulta determinante para la producción en serie del cine musical. Además de la creatividad y la intelectualidad que poseía, Freed tenía también un ojo infalible para identificar las cualidades y dotes artísticas en los demás, y dio a sus artistas la libertad para ascender a las alturas en la época dorada del musical. Podía tener sus defectos pero tenía algo muy importante para el negocio del cine, la lealtad. Era un hombre leal, protegía a sus artistas por encima de todo.

Arthur Freed le cambió el aspecto a los musicales, que dejaron de parecer anticuados. No se podían comparar sus musicales con los de nadie de la MGM, porque él producía

³⁵ VVAA.(2009) Ob. Cit. pp. 22-26

³⁶ MUNSÓ CABÚS, Joan. Ob. Cit. p. 108

los mejores. El estudio estaba lleno de magníficos productores, sin embargo, Freed destacó porque quería hacer algo realmente memorable, aunque no pretendía revolucionar todo el sistema, sino aprovechar el talento de la gente, lo cual es también un talento.

Arthur tenía su propio equipo dentro de MGM, y eso te hacía intocable con respecto a



otros productores, ya que los artistas solo le pertenecían a él. La mayoría de sus colaboradores en los espectáculos eran de Nueva York, siempre del área musical. Freed siempre fue fiel a su vocación de escritor de canciones, que era el campo que más le interesaba desde muy pequeño. Aunque le gustaba explorar todas las posibilidades que el cine ofrecía, durante sus primeros años en Hollywood se inclinó más por la escritura y a finales de los años 20 sus canciones se convirtieron en clásicos, grandes números de

la época. Uno de sus primeros trabajos fue con la colaboración de Irvin Thalberg, con el que hizo su primer "experimento" de una película musical, *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929), que pronto se convertiría uno de los primeros grandes musicales de la historia del cine. Durante los años 30, sus producciones musicales no tuvieron demasiado éxito, pero gracias a la ayuda de Louis B. Mayer (el presidente de producción de la MGM), que estaba muy interesado en este género, fue posible seguir adelante con algunos de sus proyectos. Su equipo hacía musicales uno tras otro y su música equivalía a lo que hoy sería el *pop* de la época, sin más propósito que entretener a los espectadores.

A finales de la década de los 30, los musicales empiezan a tener más peso con el desarrollo del conocido *musical integrado*, donde la música y el baile debían ser parte de la trama y reflejaban el contenido emocional de la misma en el momento que la llevaban a cabo. La primera idea como productor de musical de Arthur Freed fue la de hacer una adaptación del libro *El Mago de Oz*. Freed propuso comprar los derechos a muy bajo costo, dado que la película en sí iba a ser muy costosa. En esta película Arthur Freed fue productor asociado y ni siquiera lo incluyeron en los títulos de crédito, sin embargo, amaba el proyecto y pasó casi todo el tiempo en el plató. Una de las anécdotas más conocidas de esta película es que durante el preestreno, los directivos sintieron que la canción *Over the Rainbow* retrasaba el rodaje de la misma y decidieron eliminarla. No obstante, Freed luchó porque la canción se mantuviera y fue a partir de entonces

cuando se dieron cuenta de que el joven Freed tenía la capacidad suficiente para hacer una producción propia al ver el éxito de esta canción, que se convirtió en el emblema de *El Mago de Oz* (Figura 15).



(Figura 15) *El mago de Oz*

La película musical *Hijos de la farándula* (*Babes in arms*, Busby Berkeley, 1939) fue su primera producción en la que tuvo a Judy Garland y Mickey Rooney como protagonistas. Sabía que algunas de las canciones de este espectáculo de Broadway no funcionarían muy bien en el cine por lo que él mismo escribió varias para la película. Esta primera producción fue todo un éxito, lo que le permitió seguir creando musicales aprovechando a esta pareja de actores como fue el caso de *Armonías de juventud* (*Strike up the Band*, B. Berkeley, 1940). y con grandes directores ya consagrados como Berkeley, que dirigió ambas.

Gracias a que sus primeras películas tuvieron tanto éxito, Freed podía presentar sus exigencias y ser complacido. Iba varias veces al año a Nueva York a ver los espectáculos, casi siempre musicales, y después contrataba a un equipo y hacía pruebas buscando nuevos artistas que pudiesen incorporarse a su producción en la MGM. Fue el caso por ejemplo de Vicente Minnelli, a quien admiraba por ser un gran diseñador y al ver que tenía una gran agudeza visual, Arthur lo añadió a su equipo, ya que no quería directores convencionales. Con la película *Una cabaña en el cielo* (*Cabin in the Sky*, V. Minnelli, 1943) Minnelli se estrenó como director y se pudo apreciar un cambio en la creación de las películas musicales, ya que parecía más un espectáculo de Broadway, que una película de Hollywood.

Freed quería formar un equipo fijo para poder trabajar con los mejores artistas y continuamente hacía audiciones buscando nuevos talentos que se agregasen a su unidad

de producción. De esta manera pudo conocer a Roger Edens, un pianista que se convertiría en productor asociado del equipo de Freed y que sería la columna del equipo. Edens sabía hacer melodías al servicio de la letra, hacer arreglos especiales y de hecho fue el primer preparador y supervisor de Judy Garland. De esta manera, el equipo de Freed empieza a coger forma con Minnelli, Roger Edens o Charles Walters (un excelente coreógrafo de Broadway). Este equipo no trabajaba para Hollywood desde un principio sino que fue el propio Freed quien los introdujo en este mundo. Su principal acierto fue precisamente el de rodearse de talentos y crear para ellos una atmósfera de trabajo estimulante. Poco a poco se fueron incorporando al estudio artistas como el bailarín y coreógrafo Gene Kelly o la estrella Judy Garland, entre otros. Durante la segunda mitad de la década, la inmensa mayoría de los talentos musicales de Hollywood estuvo concentrada en la MGM, por lo que el estudio apostó tempranamente por este género.³⁷

Los años de la guerra supusieron sin duda un periodo de transición para el género musical. Se preparaba una revolución de la mano de este productor, que fue la llave maestra, aunque el grueso de la producción siguió siendo bastante rutinario y los mejores musicales continuaron con la tradición de los años treinta. En los primeros años de la década, la aportación de Freed aún puede parecer poco innovadora, ya que entre 1940 y 1943, todas sus producciones fueron adaptaciones de éxitos de Broadway, aunque muy modificadas en algunos casos.

Sin embargo, el cambio llega con la película *Cita en St. Louis*, que marcó un giro significativo en la producción de Freed. Esta película abrió las puertas a lo que sería conocido como la "Edad de Oro del Musical" en la MGM, un periodo que duró 15 años. Fue la producción más ambiciosa hasta el momento por el tema que trataba: la vida de una familia americana en el cambio de siglo. Esto era algo novedoso para las comedias musicales y por primera vez en un musical, un realizador imponía una sensibilidad y un estilo cinematográfico personales. El éxito crítico y comercial de esta película animó al estudio y al propio Freed a seguir por la vía de la innovación. Lo importante a la hora de crear un musical era poder incluir la música, los números, sin detener la historia. *Cita en St. Louis* era esencialmente un San Valentín nostálgico a la vez que una historia de la vida familiar a principios del nuevo siglo en la ciudad de St. Louis. Su atractivo reside en el encanto, la delicadeza, el sentimiento cálido y un elenco

³⁷ VVAA. (1996) Ob. Cit p. 297

sencillamente próximo a la perfección. Financieramente y artísticamente, fue la primera película Freed's que constituyó un avance decisivo en su carrera. Con esta película, todo lo que había planeado y trabajado durante los últimos cinco años en el estudio se convirtió en realidad. Arthur trajo al diseñador Lemuel Ayers para construir los decorados pero le pusieron muchas trabas con el presupuesto, ya que no comprendían como un musical requería de un decorado tan complejo. De nuevo en esta película se recoge la frase de *El Mago de Oz* de 'There's no place like home' (Figura 16) y la pone en marcha cuando finalmente la familia no tiene que mudarse a la gran ciudad y pueden seguir disfrutando de St. Louis (Figura 17). Esta película fue uno de los mayores éxitos en taquilla de la historia de la MGM.



(Figura 16) *El mago de Oz*



(Figura 17) *Cita en St. Louis*

Las principales características de la comedia musical *new look* que se desarrolló en los años siguientes fueron la renovación de los temas, lugares y ambientes abordados, la integración de las secuencias musicales a la intriga y a su desarrollo (hacen progresar la historia) y el incremento de la importancia de la danza, con coreografías ambiciosas inspiradas con bastante frecuencia en el ballet clásico y moderno. Películas como *Un americano en París*, *Cantando bajo la lluvia* o *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*, V. Minnelli, 1953), representaron puntos culminantes del género, impensables diez años antes.

Durante los años 40 y 50 Arthur Freed continuó siendo su productor emblemático puesto que de la unidad bautizada con su nombre salieron algunos de los títulos más brillantes del momento, desde *Un Americano en París* hasta *Gigi*. La Unidad Freed conseguía saltar con una gran facilidad de la fantasía al naturalismo, de la herencia cultural americano al vestido moderno europeo, de la adaptación de Broadway a la

concepción de Hollywood. Freed vino a ser algo así como el paladín de la audacia. Su gusto por la innovación y la aventura, así como por la vivacidad decorativa, unido a un sensible olfato para el descubrimiento de talentos inéditos hizo que su trabajo al frente de la citada unidad de producción alcanzase cotas prácticamente insuperables, tanto por la ambición de los proyectos acometidos como por la calidad del equipo técnico y artístico que logró reunir en torno suyo, profesionales y artistas de primerísima línea con una autonomía creativa no menos insólita.³⁸ Vicente Minnelli cuenta en sus memorias cuando los cinéfilos admiran sus contribuciones al cine musical, que realmente el verdadero revolucionario fue Arthur Freed, que daba libertad extraordinaria a quienes trabajaban a su órdenes, ofreciendo una gran confianza a todo el equipo profesional que formaban la unidad de producción a su cargo.³⁹

Fred Astaire se había unido al igual que Gene Kelly y Frank Sinatra. Detrás de las cámaras estaban los directores de Vicente Minnelli y George Sidney, el productor y arreglista musical asociado Roger Edens y los directores musicales George Stoll y Lennie Hayton. A partir de ese momento, la MGM va a presumir de su elenco de estrellas en espectáculos de alto presupuesto, óptimamente escenografiados, cuyo notable nivel de calidad en la producción y la coreografía está garantizado por extraordinarios profesionales del sector, que se convertirán en la envidia de otros estudios en los años venideros.⁴⁰

Los miembros del grupo que trabajaron en MGM durante mi mandato se tomaban muy en serio todo lo referente a la creación de los musicales. Esto no quiere decir que no se hicieran con el objetivo de entretener y levantar el espíritu, pero pensamos que para hacer que eso fuera posible, efectivamente, tenían que estar magníficamente elaborados; y eso significaba que debía existir de la más perfecta colaboración entre los coreógrafos, directores, productores, músicos, directores, arreglistas musicales, diseñadores, clientes - la lista es interminable. Probablemente se reunieron más talentos en este campo de la Metro, que en cualquier otro en cualquier otro momento.⁴¹

³⁸ VVAA. (2009) p. 23

³⁹ MUNSÓ CABÚS, Joan. Ob. Cit. p. 108

⁴⁰ VVAA. (2011) Ob. Cit. p. 728

⁴¹ Kelly's introduction to Clive Hirschorn's The Hollywood Musical. NY: Crown Publishing, 1981. p. 7

Freed había reunido a su equipo con mucho gusto y visión. Su objetivo era llevar el musical a nuevas alturas y experimentar con él como nunca antes. Él era una especie de Thalberg musical, ex compositor que tenía tanto talento, imaginación y que sabía exactamente dónde quería ir a parar con sus películas musicales. No todo lo que tocaba se convertía en oro, pero Mayer podría estar razonablemente seguro de que, al menos cuatro de cada cinco películas de Freed, serían un éxito, lo que fue un buen promedio de éxito, lo suficientemente alto para él.⁴²

Charles Walters, quien comenzó en la MGM como director de baile y luego se graduó en condición de consejero completo en 1947, dijo de Freed:

Arthur Freed dio un gran salto a la fama precisamente porque fue capaz de rodearse de talento. Podía descubrirlo, conocerlo, afirmarlo y por último, utilizarlo. A mediados de los años cuarenta, L. B. Mayer tenía plena confianza en Arthur y su juicio. Arthur podía ir a él y decir 'Voy a hacer esto y eso' y Mayer simplemente le respondía 'Ok, adelante'. Nunca hubo un signo de interrogación.

Desde 1944 en adelante, el nombre de Arthur Freed se convirtió en sinónimo de estilo, clase y de innovación. *Ziegfeld Follies (1946)* fue la siguiente producción de Freed que funcionó como un regalo de aniversario para la MGM. Fue un derroche de técnica con nuevas canciones y escenas cómicas. Esta película no fue solo una nueva versión del clásico *Ziegfeld Follies*, sino que pretendía ir más allá, buscando nuevas direcciones. Arthur Freed fue afortunado de llegar a MGM con una gran cantidad de talentos y sentía que era un equipo con mucha clase. Era un hombre brillante capaz de formar un gran equipo a su alrededor. Disponía de un amplio presupuesto que otros productores no recibían. Mientras que otros productores se interesaban en crear simples historias románticas para interceptar especialmente al público femenino; Freed estaba interesado en ir un paso más allá. Los equipos de Jack Cumming o Joe Pasternack tenían oficinas en los "bungalows" de la MGM, mientras que el equipo de Freed tenía todo un ala del edificio de Irvin Thalberg como complejo de oficinas.

Algunos de sus éxitos durante los años 40 fueron *Las chicas de Harvey (The Harvey Girls, G. Signey, 1946)* un musical ambientado en el lejano oeste con Judy Garland como protagonista. Con esta película el estudio ganó un Oscar a la mejor canción por

⁴² PICKARD, Roy. *The Hollywood Story*. London: Chartwell Books, 1986. p. 110

‘On the Atchinson, Topeka and Santa Fe’. En 1948, Garland y Gene Kelly participaron en la película de Minnelli *El Pirata*, una versión elaborada del éxito de Broadway de Cole Porter. A finales de la década, Astaire y Garland se reunieron en *Desfile de Pascua* (*Easter Parade*, Charles Walters, 1948), al igual que Fred y Ginger en *Vuelve a mí*. Ese mismo año Gene Kelly, Frank Sinatra y Jules Munshin aparecieron en el clásico *Un día de Nueva York*⁴³. Una de las grandes ventajas del sistema de estudios es que al tener una única compañía musical del mundo, no había competencia. Esto les permitió salirse de los musicales convencionales empezando a rodar incluso en exteriores como el caso de *On the Town*, en la que gracias a la perseverancia de Gene Kelly y el apoyo de Freed, se pudo rodar en Nueva York, aunque fuese poco tiempo. La película fue tal éxito que las cola de gente para entrar a los cines daban vueltas a las manzanas de la ciudad. Llegó un momento que se decía que las películas de Arthur Freed pagaban todos los salarios de la MGM y los demás productores se referían a ellos como "La familia real". Incluso las películas que no tuvieron mucho éxito, seguían teniendo algo muy especial ya que eran muy artísticas. Minnelli siempre hablaba de que la relación entre la realidad y la fantasía era algo en lo que siempre se apoyaba y que era la base para la creación de sus películas. Arthur confiaba mucho en él y por eso siempre le otorgaba todo lo que pedía.

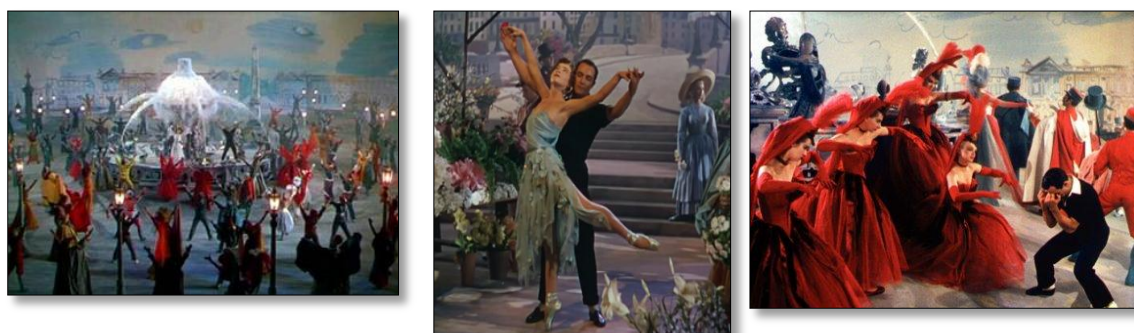
Entre 1944 y 1949, Arthur Freed se había establecido como el rey musical de todos los tiempos de Hollywood. Sus películas eran brillantes, relucientes y animadas, y la base de su éxito fue, por supuesto, el trabajo en equipo. Dentro de su propia pequeña unidad, se estableció un núcleo de estrellas musicales que logró ocupar un lugar especial en su corazón, al igual que en el de Louis B. Mayer, que seguía haciendo posible, con mucho gusto, que la MGM fuera el universo ideal de trabajo para Arthur Freed. A finales de los años cuarenta, Mayer había descubierto que el talento de este productor para el trabajo en equipo con las estrellas del momento no había disminuido de ninguna manera, sino que, en todo caso, se había incrementado a medida que avanzaba el tiempo.

Durante los años cincuenta, una de las pocas cosas que la MGM no tuvo intención de tocar, fue el departamento musical de Freed. A pesar de que muchas cosas cambiaron en la MGM en los años posteriores a la guerra, el musical se quedó tan fresco y tan deslumbrante como siempre. Y en retrospectiva, fue una buena opción que el nuevo

⁴³ PICKARD, Roy. Ob. Cit. p. 110

equipo de trabajo del estudio (que tenían los pies en la tierra y que buscaban películas más adultas) que sustituyen al mundo de fantasía y sentimentalismo que defendía Mayer, no se inmiscuyesen en el territorio Arthur Freed.⁴⁴

A principios de los años cincuenta, Freed alcanzó su pico de éxito con un trío de musicales que pertenecen a las mejores películas musicales que jamás se hayan hecho en la historia del género. De hecho, ningún estudio ni antes ni después, jamás logró producir tres obras de arte en tres años consecutivos lo hizo Freed en 1951, 1952 y 1953. El primer musical con el que ganó un Oscar fue *Un Americano en París*, dirigida por Vicente Minnelli, ajustado a la música de George Gershwin y protagonizada por Gene Kelly. La película tiene lugar en un París reconstruido en un estudio a la manera de una pintoresca comedia de *boulevard*. Una de las escenas más destacables es el ballet final que fue una especie de homenaje a los artistas impresionistas franceses (Figura 18). Freed siempre insistía en la calidad, luchó por lo mejor, rodeándose de los más consumados artistas.



(Figura 18) *Un americano en París*

También va a recibir alabanzas por el segundo musical y uno de los más conocidos, *Cantando bajo la lluvia*, una sátira musical brillante de los primeros *talkies*, de nuevo protagonizada por Gene Kelly. Algunos dicen que el papel de productor de *Cantando bajo la lluvia* se basó en el propio Arthur Freed, aunque el propio Stanley Donen lo niega y dice que Arthur era mucho más brillante y osado que Mitchell. Para muchos esta película fue el musical por excelencia. Aunque la película se sitúa en la tradición del musical más clásico y respeta las principales reglas del género a nivel visual y

⁴⁴ PICKARD, Roy. Ob. Cit. p. 112

estructural, el planteamiento de los creadores hace que la innovación, sutil, empuje el resultado final hasta la cima de las grandes obras maestras e incuestionables del cine mundial (Figura 19).



(Figura 19) *Cantando bajo la lluvia*

Por último, el tercer musical que produjo fue tal vez mejor de la historia de Fred Astaire, *Melodías de Broadway*, otra asombrosa comedia que habla sobre la creación de un espectáculo y está contada y escrita por aquellos que han trabajado en el teatro y conocen bien esta vida, por lo que usaban anécdotas que les habían pasado incluso a ellos, tratando de mostrar de manera realista lo complicado que era montar un número musical. Es la historia de un bailarín acabado que trabaja con una bailarina. Los dos desconfían el uno del otro, él porque ella tiene unos movimientos distintos a los suyos, y ella porque no sabe bailar claqué. En la escena clave de "Dancing in the Dark", se produce un análisis que por fin lleva al entendimiento y se dan cuenta de que pueden bailar juntos y que es posible fusionar ambas formas artísticas (Figura 20). Los rodajes fueron complicados ya que Astaire tenía que aprender un tipo de movimientos con los que no estaba nada acostumbrado a trabajar.



(Figura 20) *Melodías de Broadway*

En suma, fue una notable serie de clásicos musicales que sin duda logró eclipsar, quizás injustamente, a muchos de los otros grandes musicales producidos en el estudio durante ese período. Sin embargo, a pesar de todo el éxito, los musicales de Freed a finales de la década de los cincuenta se rodearon de una atmósfera de tristeza en el estudio. Todos los miembros de la Unidad Freed habían bailado y cantado sus caminos a través de las etapas del sonido, pero poco a poco, las estrellas musicales que se habían convertido en elementos permanentes en el estudio tuvieron que decir adiós, porque simplemente no había más uso para ellos. Considerando que, en los años treinta y cuarenta, el estudio tenía historias más que suficientes para dar cabida a la enorme lista de las estrellas que conformaban la unidad Free; a principios de los cincuenta, Schary (el nuevo presidente del estudio) no pudo seguir luchando para encontrar proyectos que permitirían a todos los artistas resolver sus contratos.⁴⁵

La unidad Freed, por supuesto, fue un mito. Estabas bajo contrato con la MGM como lo estaba todo el mundo. Fue sólo eso, Arthur Freed tenía un gusto particular, una gran apreciación de las cosas, y recogía a esas personas. Siguió recogiendo a esa misma gente una y otra vez por lo que llegó a ser conocido como la unidad Freed. Los otros productores tuvieron mucha envidia de la gente que trabajaba para esta unidad y la llamaba con ese nombre, cuando en realidad no existía. No había ninguna unidad de Freed, excepto que hicimos todo por seguir trabajando con Arthur Freed. Por lo tanto, había una unidad de Freed

⁴⁵ PICKARD, Roy. Ob. Cit. p. 112

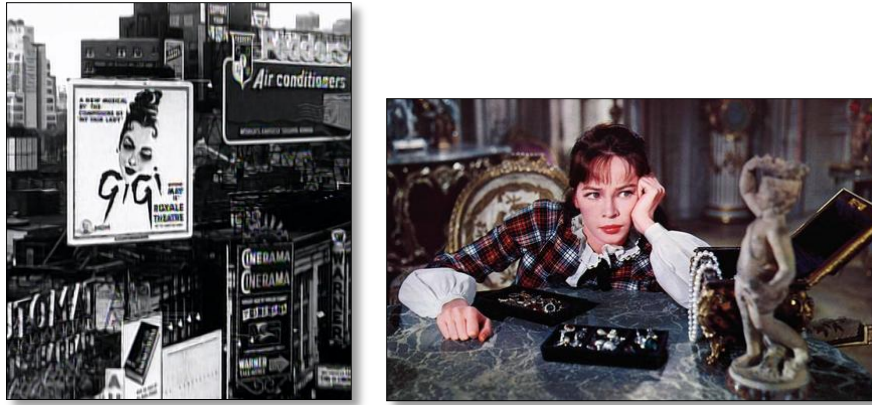
*de una manera simbólica, pero que sólo existía en todas nuestras cabezas.*⁴⁶

Los estrenos de las películas eran grandes acontecimientos, se estrenaban en el Music Hall de Nueva York, pero a finales de los 50 los musicales iniciaron su decadencia y ya ni siquiera se estrenaban en los grandes cines. Los estudios ya no tenían interés en los musicales. habían perdido su impacto económico. La gente que tomaba las decisiones cambió. Les preocupaba más el negocio, no lo artístico. Una de las películas en las que Arthur trabajó pero que nunca pudo estrenar fue *Say it with Music*, pero cada vez que iban a rodar cambiaban los directivos del estudio y decían que no era posible continuar. Los musicales implicaban grandes inversiones en el reparto, ensayos, grandes orquestas, grabaciones y largos rodajes. A menos que dieran muchas ganancias como tuvieron a comienzos de los 50, los estudios no lo harían. El gusto cambia, las películas que se hacen ahora no se habrían hecho entonces. Arthur Freed estuvo en el sitio adecuado en el momento adecuado para el tipo de cine que él hacía. Estuvo en el negocio 20 años como productor y realizó cerca de 47 películas⁴⁷.

Su gran último logro artístico fue *Gigi* (Figura 21) y el último éxito del equipo de Freed. Fue rodada en París a pesar de lo complicado que era controlar los rodajes en exteriores, pero Arthur y Minnelli insistieron para que se pudiera llevar a cabo. Fue una enorme producción con mucho lujo. Arthur era conocido por su buen gusto, estaba obsesionado con el vestuario y los decorados; sabía que para este film se necesitaba calidad y trabajó duro para conseguirlo. Con esta película ganó 9 premios de la Academia. Una noche antes de la producción de esta película Hermione Gingold preguntó al equipo de Freed: *He oído mucho sobre Arthur Freed y no sé dónde radica su fortaleza ¿Podrías decirme que tiene de valioso? A esto le contestaron los miembros del equipo: Bueno, todos estamos aquí. Eso es lo valioso.*

⁴⁶ *From an interview in The Movie Makers: Stanley Donen. AMC/Lorac Productions: Los Angeles, 1995.*

⁴⁷ MUNSÓ CABÚS, Joan. Ob. Cit. p. 108



(Figura 21) *Gigi*

5. Análisis

Para poder analizar los musicales de la Unidad Freed hay que tener en cuenta que este departamento, a pesar de haber conseguido crear películas con un estilo propio y renovado, no dejaba de estar controlado por un gran estudio como era la MGM, que dirigía sus esfuerzos fundamentalmente a crear ante todo películas de género reconocibles para el público. Precisamente por esta razón es por lo que las películas de este género van a empezar a repetir un mismo esquema, multiplicando una serie de elementos para que las películas fueran implícitamente identificables⁴⁸.

Por lo general, todas las películas de una categoría en particular comparten ciertos elementos independientes y distintos, que se pueden llamar componentes semánticos. En el curso de su desarrollo, los géneros adquieren una cierta estructura sintáctica combinando los componentes semánticos según principios de organización que pueden ser los esquemas de la trama, las relaciones entre los personajes, las metáforas portantes o las jerarquías estéticas. Si se considera que la construcción de un género responde a la formación de un sistema preciso que articula semántica y sintaxis, el género mismo se concibe como un corpus de películas. De esto, es ejemplo la extendida tendencia a identificar las películas de suspense con Hitchcock, el melodrama con Sirk, el wéstern con Ford y el musical con las películas producidas por la Unidad Freed de la MGM.⁴⁹

⁴⁸ VVAA. (2011) Ob. Cit. p. 611

⁴⁹ ÍBIDEM. p. 613

Todas las películas de género hollywoodiense tienen en común ciertas características esenciales: son dualistas, repetitivas, acumulativas, predecibles, simbólicas y funcionales. Reutilizan continuamente el mismo material y los conflictos suelen resolverse siempre de la misma forma. Las películas de género representan la reiteración infinita del mismo enfrentamiento, de la misma secuencia con los dos protagonistas (normalmente opuestos por valores culturales). Como consecuencia, la naturaleza repetitiva disminuye la importancia del final de cada película y de la secuencia causa-efecto que conduce a él⁵⁰. Esto queda ejemplificado a la perfección en la película *Cantando bajo la lluvia*, cuando Gene Kelly le pregunta a Kathy (Debbie Reynolds) que por qué no le gusta ir al cine, a lo que ella responde: “Todas las películas son iguales, vista una, vistas todas”.

Otro de los problemas con este tipo de películas es que se puede anticipar lo que sucederá y el final de la mayor parte de ellas ya casi desde la mitad del filme. Esto se ve acentuado con el empleo repetido y estereotipado de célebres estrellas que son una garantía de un cierto estilo, de una particular atmósfera y de un conjunto de comportamientos inconfundibles. Para los espectadores, el placer que ofrecen estas películas deriva de la confirmación más que de la novedad, es decir, van a verlas para retomar contacto con situaciones conocidas, asistir a historias fascinantes y participar en acontecimientos que de algún modo son familiares⁵¹.

Los musicales suelen contener una serie de referencias continuas a musicales anteriores, de manera que cada nueva película engloba a las anteriores del género al que pertenece. Aunque las películas de género manifiesten una tendencia a constituir un mundo en sí, cerrado y exhaustivo, siguen vinculadas a su origen cultural. Es típico de ellas recurrir al uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones cruciales. Mientras que los productores y los exhibidores consideran las películas como productos, los críticos reconocen cada vez más el papel que desempeñan en un sistema cultural complejo que permite a los espectadores considerar y resolver, aunque solo sea de manera ficticia, las contradicciones que la sociedad en la que viven no consigue tener totalmente bajo control.

⁵⁰ LEV, Peter. *The Fifties: Transforming the Screen (History of the American Cinema)*. California: General Editors, 2006. p. 217

⁵¹ VVAA. (2011) Ob. Cit. p. 614

Vistos como descripciones de la realidad, los musicales son un embuste, porque ofrecen una visión de la relación hombre-mujer que no se corresponde en absoluto con la vida real; pero son más significativos si los consideramos proyecciones y al mismo tiempo soluciones de las diferentes expectativas de los sexos en el marco de la sociedad norteamericana y, por lo tanto, modos para justificar hábitos culturales que, de otra forma, serían considerados inaceptables. El musical tiene, por tanto, la función de convencer a una sociedad de que sus prácticas, casi siempre problemáticas desde un cierto punto de vista, son del todo lícitas y dignas del consenso público.⁵²

La conciencia de Hollywood respecto a este género cinematográfico se manifiesta con particular evidencia en los numerosos intentos de crear en la posguerra musicales sobre la base de una reflexión explícita sobre sus características estructurales. De esta forma, se alcanza una rigurosa lectura crítica del nuevo género gracias a estas películas que han ofrecido una reafirmación de sus elementos constitutivos y valores implícitos.

5.1 Categorías:

Un atento examen de los elementos constitutivos del género (las tradiciones musicales, los estilos de bailes e interpretación, el vestuario, las ambientaciones escogidas, los temas de la historia y los argumentos); han sugerido a la crítica a una distinción en tres categorías, cada una de las cuales presenta características específicas. Esta clasificación se basa en el análisis de los aspectos sintácticos y, en particular, en todo lo relacionado con las situaciones fundamentales del género, es decir, la creación de la música y la formación de la pareja. Los tres subgéneros que resultan de ello son⁵³:

En primer lugar nos encontramos con el *musical fabuloso* que suele estar ambientado tanto en lugares exóticos o reino imaginarios, como puede ser el caso de *El Pirata* (Figura 22) y *Yolanda y el ladrón* (Figura 23); o en ambientes novelescos o aristocráticos de gran lujo y riqueza como puede ser *Gigi* y *Bodas reales* (*Royal Wedding*, S. Donen, 1951). Este tipo de musical era propio de las operetas de la década de los 30, sin embargo, en los 50 todavía queda rastro de este musical fabuloso aunque de manera un poco matizada en películas que ofrecen especialmente la incorporación de

⁵²VVAA. (2011). Ob. Cit. p. 614-15

⁵³SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. Ob. Cit. p.97

grandes y ostentosos decorados y personajes que viven una vida de éxito y abundancia.



(Figura 22) *El Pirata*



(Figura 23) *Yolanda y el ladrón*

Otra tipología es el *musical espectacular* que, en el mundo burgués moderno del teatro o las editoriales de Manhattan, asocia la formación de la pareja con la creación de un espectáculo (vodevil, obra de Broadway, película hollywoodienses, revista de moda o concierto). Esta es una de las tipologías más utilizadas en la historia del musical, ya que aúna la tradición del musical entre bastidores con el musical integrado, consiguiendo una fusión perfecta entre ambos. Una de las películas más ejemplificativas de esta tipología puede ser *Melodías de Broadway* (figura 23).



(Figura 23) *Melodías de Broadway*

Por último, el musical folclórico que está ambientado en Estados Unidos de otra época, en un pueblo o en la frontera, cuyo objetivo principal es el de unir a una pareja emblemática en una comunidad⁵⁴. Se tiende a utilizar bailes tradicionales en grupo en vez de estilos de danza más profesionales. La coreografía se difumina, de manera que la línea divisoria entre el artista y el público desaparece creando una especie de ritual de la

⁵⁴ VVAA. *Historia Mundial del cine Estados Unidos II*. Madrid: Akal, 2011. p. 730

comunidad. En estos musicales se utilizan dos modelos de canciones para hacernos caer en nostalgia: cantar a coro, una forma habitual de la vida diaria que se vincula con la diversión a la comunidad (Figura 24); o las canciones que van pasando de boca a boca en la que los personajes van coreando las canciones, como el caso de *Cita en St. Louis*, que es uno de los ejemplos más representativos de este tipo de musical en el que la canción *Meet me in St. Louis*, va pasando por cada uno de los miembros de la familia⁵⁵ (Figura 25).



(Figura 24) *Cita en St. Louis*



(Figura 25) *Cita en St. Louis*

Cada uno de estos subgéneros valoriza un aspecto particular del género en su conjunto. En el musical fabuloso, la creación de un reino imaginario subraya la trascendencia respecto a la realidad, un elemento que caracteriza el musical. El musical espectacular lleva al extremo la manifestación de sentimientos a través de la música y el baile, es de los más comunes. El musical folclórico hace hincapié en el espíritu de comunión que nace de la tendencia a lo coral del género.

5.2 Temática:

Los musicales es uno de los géneros más sublimes en su forma de entender el cine durante estos años. El musical es esencialmente un mundo de generosidad extrema, de horizontes ilimitados, sin fronteras, ni obstrucciones ni represiones para la fantasía. Un mundo sobre imposibles, sobre visiones y lenguajes metafóricos. Trata de asemejarse a cualquier formato artístico en el que la obra resultante se aparte de la copia de la

⁵⁵ FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Londres: Verdoux, 1982. p. 33

realidad. Era una celebración optimista de la realidad que ofrecía una versión de la vida luminosa y un mundo feliz, ajeno al dolor. Invita a olvidarte de tus preocupaciones y tus problemas y además hace volar la imaginación. También es una celebración del poder de la música que es capaz de crear emociones en el espectador.

Según lo que nos enseñan los géneros cinematográficos, un musical no puede subsistir sin sus tres momentos fundamentales: *chico conoce a chica*, *chico baila con chica*, *chico y chica se enamoran*, todo ello atravesando una serie de dificultades desde el principio de la película. El placer por el género es siempre preferible a las convenciones sociales y estos mecanismos que funcionan en las películas y que se repiten son normalmente un comportamiento social contrario a lo que se consideraría correcto. Cuando estamos en el mundo real, seguimos las reglas; pero, si entramos en el mundo del musical, revelamos gustos y juicios de naturaleza completamente distinta, hasta el punto de que las reglas comúnmente aceptadas colisionan abiertamente con otro tipo de satisfacción que el mundo cultural estigmatiza. La convencional historia amorosa es un mecanismo narrativo elemental que sirve para un relato cuyo interés radica en los números musicales.⁵⁶

Generalmente la temática de los musicales gira en torno a la historia de amor de una pareja de enamorados, que es el elemento imprescindible para el tipo de comedia sentimental musical. La combinación de baile e interpretación realista es necesaria para la fusión de ritmo y realismo del musical. Los musicales dependen del paralelismo y de las reacciones causales que se crean entre la formación de la pareja y la conclusión de la historia: el cortejo está, por lo tanto, siempre estrechamente relacionado con otros aspectos de la película. En el musical, se establece una continuidad entre realismo y ritmo, entre diálogo y música diegética. Los conflictos existen únicamente para ser resueltos, secundando la mitología norteamericana del matrimonio como unión mística de la pareja.

El mito norteamericano del cortejo, que el musical encarna durante toda su larga historia se apoyaba abiertamente en las convenciones sociales conservadoras de los estereotipos masculinos y femeninos. Además, para todos los problemas de la pareja la solución es siempre el amor y la comunidad. Aunque el musical a veces secunda temporalmente el deseo trasgresor de una unión contra los valores comunes (tratando a menudo el

⁵⁶ VVAA. (2009) Ob. Cit. p. 13

adulterio, las diferencias de edad, raza o religión en la pareja), en última instancia aleja la atención de los problemas culturales subyacentes para concentrarse en las dificultades fácilmente resolubles de la pareja protagonista. Con la música popular como vehículo, el musical presenta rápidamente un punto de vista optimista en cuanto a la resolución de los problemas de la vida real en todos los hogares de Occidente. El musical ofrece una fantasía utópica o un ejemplo de lo que se debía experimentar en una utopía.

5.3 Narración:

La estructura narrativa de los musicales va a consistir principalmente en la alternancia de una trama lineal con momentos de música y baile. Estos momentos van a servir para expresar sentimientos personales y de la colectividad; son el vehículo para el triunfo del amor frente a cualquier obstáculo. Mediante un proceso de fundido sonoro, los personajes logran dar el paso de la narración al baile, introduciéndose en un mundo que se mueve al compás de la música. Esta transición se irá perfeccionando poco a poco para que los números musicales no interrumpan la acción, sino que contribuyan al desarrollo de la misma.⁵⁷

El musical es uno de los géneros más conservadores en cuanto a la narración, ya que las historias se desarrollan de manera lineal con un esquema de introducción, nudo y desenlace. Los nuevos elementos como el flashback, flash forward o la voz en off, que van a ser tan característicos a partir de la segunda mitad de los años 40, prácticamente no se utilizan como recurso narrativo en estas películas musicales. Uno de los pocos casos que podemos encontrar es en la película *Cantando bajo la lluvia*, en la que se produce un flashback con una narración con voz en off para explicar los comienzos en el mundo del espectáculo del protagonista (Figura 26). Otro ejemplo bastante significativo de la voz en off aparece en el número de baile final de *Melodías de Broadway*, en el que se hace una especie de parodia del cine negro en la que Fred Astaire va a narrar toda la historia desde que empieza a investigar un caso como si fuese un detective privado, hasta que encuentra al culpable.

⁵⁷ FEUER, Jane. Ob. Cit. p. 20



(Figura 27) *Cantando bajo la lluvia.*

A pesar de la sencillez de las estructuras narrativas, es importante señalar que en los musicales de la Unidad Freed va a aparecer un elemento bastante común que definirá las películas de esta producción: las ensoñaciones o momentos oníricos. Este recurso suele aparecer a partir de los pensamientos o ilusiones de los personajes y normalmente suelen reflejarse en forma de número musical. Este paso de la realidad a la fantasía es una práctica a la que se va a recurrir con bastante frecuencia especialmente en las películas de los años 50.

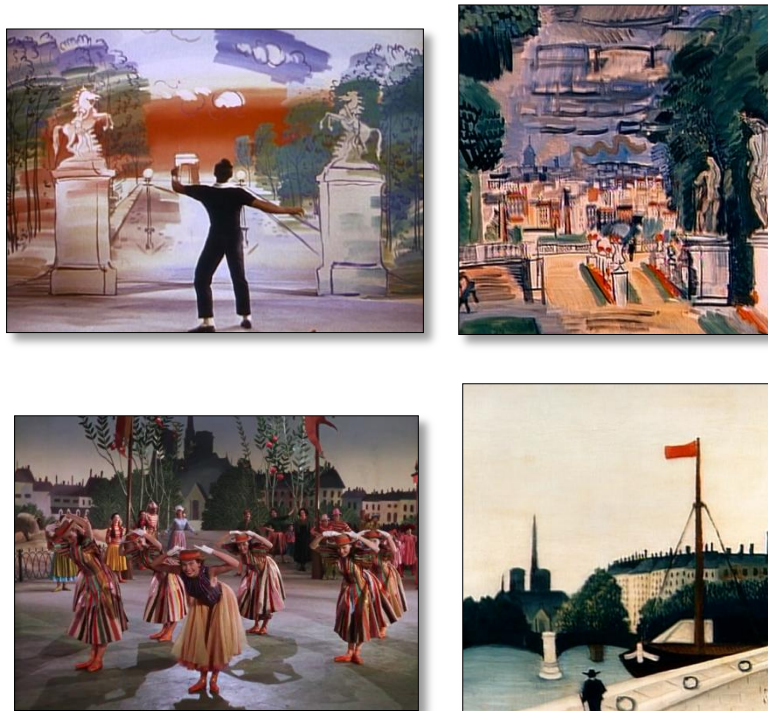
Los momentos oníricos en los musicales de la MGM ponen de manifiesto el deseo soñador a través del ballet, que presagia de forma simbólica el resultado final de la trama. La resolución de la historia viene de la mano del baile, dando a entender que se trata de una herramienta onírica que sirve de catalizador para la solución de los problemas, como es el caso del ballet de *Yolanda y el ladrón*, que no parecen tener una función narrativa, sino que se limitan a recapitular la historia principal hasta el momento de ruptura que había desencadenado el principio del sueño.

Otro tipo de baile puede suponer un sueño que conecte con el mundo real como ocurre en *El Pirata*, cuando la reprimida Manuela tiene una ensoñación en la que se produce una danza orgiástica del fuego, como una fantasía bastante sexual en el que el personaje Serafín es transformado en el pirata Macoco⁵⁸.

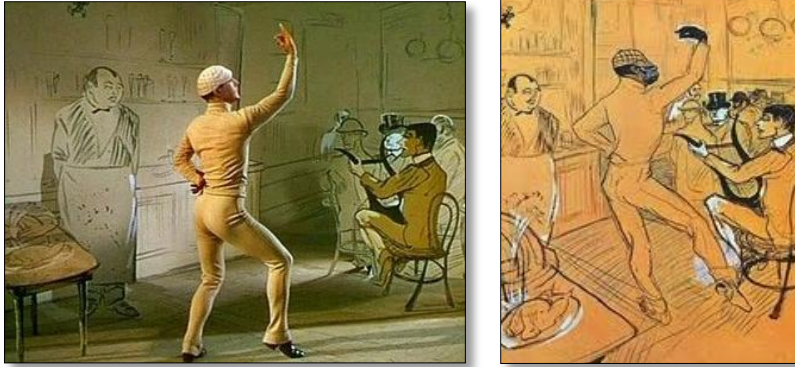
Uno de los casos más conocidos es el ballet final de *Un americano en París*, que nos hace un breve recorrido por la trama de la película en la que el protagonista lucha por superar todos los obstáculos que le permiten llegar por fin a reunirse con su amada.

⁵⁸ FEUER, Jane. Ob. Cit. p. 96

Todo esto transcurre en un decorado que simula la ciudad de París y que se concibe como una especie de homenaje a los pintores impresionistas y posimpresionistas de finales del siglo XIX. El director de esta película, Vicente Minnelli, era un director muy plástico, interesado en el diseño, por lo que en muchas de sus películas podemos identificar su estilo a través de estos increíbles y fantasiosos decorados. El hecho de que el propio Arthur Freed fuera un apasionado del arte puede explicar también el uso de las obras de arte como inspiración para este último ballet en el que no sólo se utilizan como telón de fondo para los números musicales (Figura 28), sino que también se utilizan en forma de *Tableau vivant*, como es el caso de la obra *Chocolat* de Toulouse Lautrec, que Gene Kelly quiso introducir en el ballet (Figura 29). Todo ello junto al impactante despliegue de vestuario, diseño artístico y coreografías, hacen de este ballet una de las escenas más emblemáticas del cine musical.



(Figura 28) *Un americano en París*



(Figura 29) *Un americano en París*

Cantando bajo la lluvia es otra de las películas claves que utiliza este recurso, pero de una manera todavía más compleja. Todo comienza cuando Don y Cosmo intentan explicarle al productor de la película la escena que tienen en mente para montar el musical y es a partir de este momento en el que se inicia esta secuencia onírica en la que se cuenta la prototípica historia de cine musical en la que un artista llega a la gran ciudad por primera vez y quiere triunfar. Poco a poco este artista empieza a ganar reconocimiento y vemos cómo pasa de actuar en espectáculos de vodevil, a revistas musicales hasta que llega a los grandes teatros y consigue una vida de éxito. Una vez que el protagonista ha conseguido una posición en el mundo del espectáculo tiene un segundo objetivo, encontrar el amor. A partir de este momento se va a introducir en la historia un nuevo personaje que recuerda a una mujer fatal y que no está realmente interesada en él (Figura 30).



(Figura 30) *Cantando bajo la lluvia*

El protagonista, no obstante, queda prendado de esta mujer y es entonces cuando se va a producir una nueva ensoñación que va a tener lugar en un decorado muy simple de aspecto bucólico, como si se tratase del propio paraíso en el que se va a llevar a cabo un

hermoso ballet entre los dos personajes. En esta ocasión la mujer fatal está representada como un ángel con un velo blanco que va a ser uno de los elementos más significativos de este número de baile (Figura 31). Esta ensoñación se rompe y volvemos a la anterior de en la que el protagonista va a volver a la realidad para darse cuenta que su sueño no se va a poder cumplir. El uso de una ensoñación dentro de otra va a ser un recurso casi exclusivo de esta película, ya que por regla general sólo suele aparecer una.



(Figura 31) *Cantando bajo la lluvia*

Un último caso de ensoñación bastante distinto a estos dos anteriores es la que se produce en algunas películas para hacer descripciones ya sea de lugares como de personas, que es uno de los casos más comunes. Llama la atención el uso de estas ensoñaciones que se va a producir en películas como *Un día en Nueva York* (Figura 32) o *Un Americano en Paris* (Figura 33), en las que se pretende hacer una descripción de la personalidad de dos mujeres siguiendo un mismo formato. La forma de presentarnos estas descripciones va a ser a partir de un fondo plano que va alternando colores para diferenciar las diferentes “virtudes” que presenta la mujer en cuestión y su personalidad. En estas presentaciones las mujeres realizan un ballet en tono cómico a la vez que ejecutan una serie de actividades como puede ser la lectura, pintura o el deporte, que conforman una imagen de mujer ideal que es capaz de destacar en muchos campos a la vez.⁵⁹

⁵⁹ FEUER, Jane. Ob. Cit. p. 102



(Figura 32) *Un americano en París*



(Figura 33) *Un día en Nueva York*

5.4 Baile:

En el cine musical, el baile se va a convertir en la expresión del cortejo amoroso y será la herramienta de unión de las parejas. El musical integrado que va a surgir mediados de los años 30, va a facilitar la integración de los números musicales que contribuyen a prolongar y exteriorizar las emociones de los personajes. La danza transmite y expresa las emociones y pone de manifiesto los impulsos naturales del ser humano. En este sentido, se podría hablar del baile en el cine musical como una estilización del proceso de conquista, del cortejo romántico e incluso del encuentro sexual. Pese a todas las restricciones, el musical logra elaborar un repertorio de formas y recursos que, de forma muy sutil, logra vincular con la pasión amorosa a través del baile. Un ejemplo de esta forma de cortejo o entendimiento entre las parejas se ve claro en la película *Melodías de Broadway*, cuando los protagonistas están enfrentados porque cada uno defiende un tipo de baile distinto, Fred Astaire (claqué) y Cyd Charisse (ballet); pero aún así a través del

baile empiezan a analizarse mutuamente hasta llegar a entenderse y a enamorarse (Figura 34)



(Figura 34) *Melodías de Broadway*

En el cine musical se continua la idea de *amor medieval* o *amor cortés* en el que el deseo y la pasión se estilizan hasta convertirse en un ritual que pueda ser aceptado por un público general. De esta forma, las formalidades del amor romántico no son más que una etiqueta social que trata de enmascarar el origen primario de las emociones de los protagonistas. Esto también era una estrategia original contra la censura del Código Hays en la que el encuentro físico entre dos amantes estaba totalmente prohibido. Dependiendo de la época vamos a encontrar distintas formas de cortejo en relación al tipo de baile y de música que utilicen. La primera época estuvo dominada por el claqué y el swing, en la que el cortejo amoroso tiene el mayor grado de sublimación de manera que es prácticamente imposible distinguir la sensualidad en los movimientos tan hábilmente camuflados. No obstante, a partir de la década de los cuarenta el claqué va a ser sustituido por una forma de baile más expresiva como resultado del jazz, el baile de salón, el folk y especialmente el ballet. A partir de este momento las metáforas van a ser mucho más evidentes, ya que las coreografías van a presentar una mayor carga erótica⁶⁰.

En los musicales de la posguerra la madurez del género supuso una mayor integración entre las canciones, el baile y los diálogos, de esta manera la narración se veía sometida a un flujo continuo donde la historia y la melodía convivían armónicamente. Durante los números musicales los personajes perdían su condición de actores, suspendiendo su interpretación para convertirse en magníficos bailarines. De esta forma, se establecían compartimentos estancos dentro de la historia donde no existía comunicación entre el

⁶⁰ PAVÉS, Gonzalo :”Bailando nace el amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood”, en *boletín de Arte*, nº29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, p. 471.

espacio de la actuación y el espacio de la danza. Uno de los casos más evidentes puede ser el número musical que tiene lugar en la película *Cantando bajo la lluvia* en la que se lleva a cabo todo un espectáculo a partir de los pensamientos de los protagonistas de una escena de la película que están llevando a cabo. De esta manera, tanto el espacio como la trama se encuentra totalmente desligado de la acción principal donde se encuentran los protagonistas.

La posguerra significó el final del imperio del claqué, que dejó de ser el baile principal en los números de baile. Para los nuevos diseños de baile los coreógrafos buscaron inspiración en el jazz, la danza contemporánea, que introdujeron un estilo mucho más natural y espontáneo mucho más cercano a la interpretación y al movimiento natural del cuerpo. Esta nueva concepción del ballet trae consigo una representación del amor menos encorsetada, aunque no por ello más explícita. Quizá la figura más relevante de la MGM fue Gene Kelly que contribuyó a revitalizar estas formas del género musical con más fuerza, seguridad y energía en cada coreografía. Si Astaire representaba la verticalidad y el clasicismo, la sobriedad y elegancia en un mundo sutil de movimientos precisos, Kelly personificó la horizontalidad como una explosión de energía desatada. No obstante, tras la naturalidad de sus pasos también se encontraba un artista concienzudo y exigente.

La película *Cantando bajo la lluvia* es la que mejor ejemplifica esta unión entre las dos formas de baile, ya que encontramos números clásicos de claqué como *Moses Supposes* (Figura 35) o *Fit as a Fiddle* en los que se nos muestra el gran talento tanto de Gene Kelly como de su compañero Donald O'Connor; pero también aparece el gran número de ballet de Kelly durante una de las ensoñaciones del protagonista en el que realiza un hermoso baile cargado de fuerza y erotismo, así como de sensualidad, que se acentúa con la utilización de un velo blanco que envuelve y une a los personajes durante la danza (Figura 36).



(Figura 35) *Cantando bajo la lluvia*



(Figura 36) *Cantando bajo la lluvia*

5.5 Personajes:

El cine musical es probablemente uno de los géneros más clásicos y conservadores no sólo en cuestión de la narración de las historias, sino también en la manera en que los personajes participan en la misma. Teniendo en cuenta que los musicales estaban dirigidos principalmente al público femenino, vamos a encontrar una serie de comportamientos y actitudes que funcionaban de acuerdo a la mentalidad de la época en la que el objetivo principal va a ser siempre encontrar una pareja con la que poder compartir el resto de tu vida. Este mensaje se va a repetir continuamente convirtiendo la búsqueda del amor en casi una doctrina imprescindible para poder conseguir la felicidad.

Por regla general los musicales van a estar protagonizados por hombres, que son siempre los que llevan las riendas de la relación y los que van a luchar por conseguir el amor. Para estos personajes la mujer se va a convertir en un objeto de deseo, una meta para poder alcanzar la felicidad y, a diferencia de otros géneros en los que las mujeres empiezan a tomar más importancia dentro de las tramas, en el cine musical van a permanecer en la mayoría de los casos en un segundo plano a la sombra de los protagonistas masculinos que quieren conquistarlas.

Cuando hablamos de personajes masculinos, es imposible no caer en la tentación de distinguir entre los dos grandes: Gene Kelly y Fred Astaire, que van a crear dos prototipos de protagonista dentro del cine musical. Esto no quiere decir que todas las películas sigan este mismo esquema, pero es cierto que de manera general cada vez que

aparecen estos dos artistas vamos a encontrar dos tendencias bastante diferenciadas.

Gene Kelly va a representar un modelo de hombre de la calle, una persona común, carismática, alegre y romántica. El objetivo de este personaje suele ser encontrar el amor verdadero a cualquier precio y una de las prácticas más reconocibles dentro de esta categoría es, sin duda alguna, el amor a primera vista. Este amor puede aparecer de las maneras más absurdas e inimaginables como ocurre el caso de *Un día en Nueva York*, en la que Kelly se enamora de una de las protagonistas con solo ver su cartel en el metro y que, después de encontrarla por casualidad a la entrada del mismo, no va a parar hasta conseguir una cita con ella (Figura 37). Otro ejemplo podría ser en la película *Cantando bajo la lluvia*, en la que Don cae por casualidad sobre el coche de la protagonista e inmediatamente intenta seducirla para ganarse su aprecio (Figura 38) A pesar de que las damas lo rechazan una y otra vez, el protagonista no se da por vencido y lucha por ganarse el corazón de su amada que, como no, siempre consigue al final de la película. Este personaje impulsivo y romántico va a ser uno de los más utilizados en el cine musical, especialmente interpretado por este artista.



(Figura 37) *Un día en Nueva York*



(Figura 38) *Cantando bajo la lluvia*

La segunda variedad de protagonista, que va a ser encarnado normalmente por Fred Astaire, va a ser un caso contrario al anterior. En este tipo de películas el personaje masculino no es la persona amigable y soñadora de la que hablábamos anteriormente, sino que suele ser un hombre elegante, altivo y arrogante que no suele buscar el amor verdadero, ya que no cree en él. A pesar de que las relaciones de pareja suelen comenzar siempre con una especie de juego de amor-odio, el protagonista suele dejar atrás sus diferencias para aceptar el amor de su némesis. Es el caso por ejemplo de *Yolanda y el ladrón*, en el que Astaire se niega a enamorarse de la que va a ser su víctima, o en *Melodías de Broadway*, en la que existe una discordancia entre los dos protagonistas

que finalmente se arregla gracias al baile, con el que consiguen olvidar sus diferencias.

Otra de las prácticas que va a ser empleada por algunos de los modelos masculino va a ser la del mito de *Pígalión*, en la que el hombre se va a convertir en tutor y dueño de una mujer para hacer de ella una dama de provecho. Esta idea comienza en películas como *Desfile de Pascua*, en la que Fred Astaire tiene que enseñar a la torpe camarera interpretada por Judy Garland cómo bailar y cantar para poder convertirla en una gran estrella. Lo mismo ocurre con *Gigi*, cuyo objetivo es convertir a la joven y díscola muchacha en una dama. A pesar de que el personaje masculino comienza siendo arrogante y distante con las jóvenes que tiene a su cargo, poco a poco su corazón se va ablandando hasta que terminan perdidamente enamorados de ellas.

A parte de estos dos personajes anteriores que encarnan a los protagonistas de los musicales, encontramos también algunas categorías de personajes secundarios. Uno de los personajes más icónicos va a ser Cosmo, interpretado por Donald O'Connor en *Singin' in the Rain*. A pesar de ser un personaje cómico, Cosmo va a tener las mismas características que el propio Kelly (inteligencia, sentido del humor y talento), sin embargo, ni siquiera entra en competición por conseguir a la chica aun teniendo las mismas posibilidades de conseguirla que Don, sino que se mantiene siempre a la sombra de su mejor amigo como un atributo de la personalidad del mismo (Figura 39).

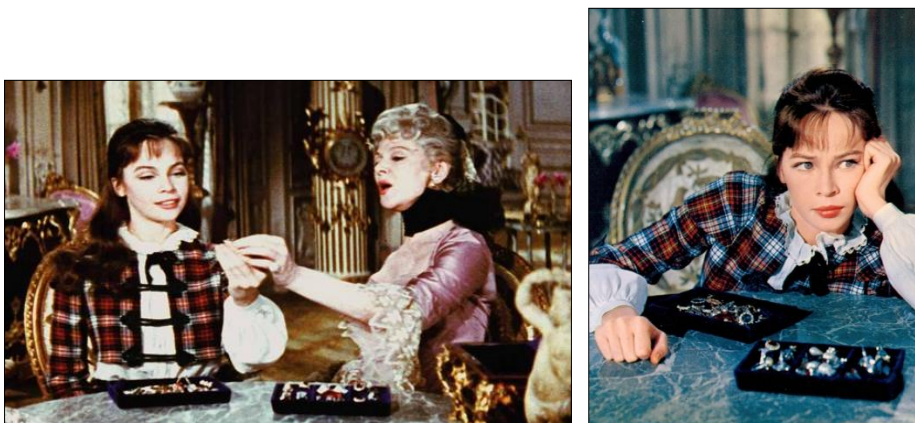


(Figura 39) *Cantando bajo la lluvia*

Esto mismo va a ocurrir con el actor Oscar Levant, una versión contraria a Cosmo, pero que también se mantiene siempre a la sombra del protagonista. Su personaje, a pesar de tener talento, es pesimista, arisco y con un humor muy sarcástico. Suelen representar el papel de hombres con los pies en la tierra, que siempre intentan que protagonistas como Jerry interpretado por Gene Kelly en *Un Americano en París*, sean razonables y dejen de fantasear con el amor verdadero, ya que lo ven como algo imposible de alcanzar. Un

último personaje secundario podría ser el que interpreta Frank Sinatra en películas como *Un día en Nueva York* o *Levando anclas*, un hombre dulce pero muy tímido especialmente con las mujeres, que siempre necesita un pequeño empujón de sus compañeros para poder conseguir a su pareja.

Los personajes femeninos a diferencia de los masculinos, apenas van a aparecer en papeles protagonistas y de hacerlo, suelen compartir el papel principal con un hombre. La socialización separa por géneros y otorga los juegos de poder al género masculino dejando al femenino en una situación de espectadora a la que le cuesta imponer su palabra, relegada a su papel de animadora que sólo los puede vivir a través de ellos, como madre, esposa o amiga; o proyectándose en las hazañas de sus compañeros varones. En los años 50 y parte de los 60, a las mujeres se les exige ser la salvaguarda y sostén de la sociedad en su papel de madres abnegadas y esposas perfectas. Esto se va a ver reflejado especialmente en la película de *Gigi*, en la que tanto su tía como su abuela se empeñan en enseñarle modales para que sepa comportarse en la sociedad y pueda encontrar un hombre de clase alta que quiera casarse con ella (Figura 40)



(Figura 40) *Gigi*

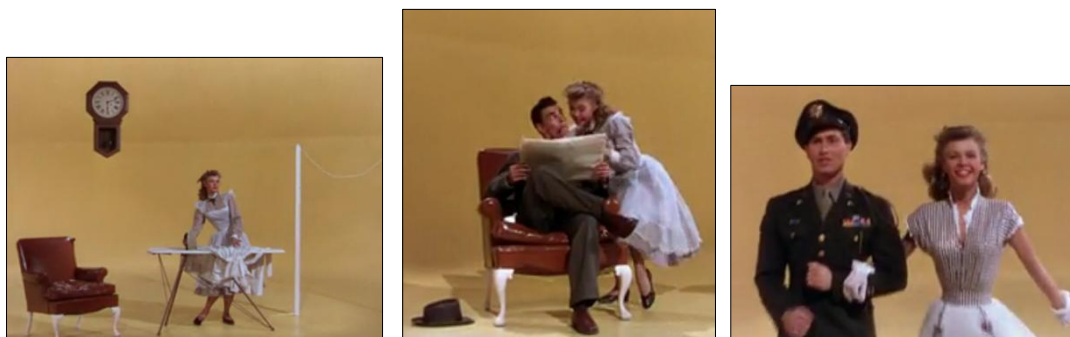
En esta película se van a imponer las bodas por compromiso y en relación a las posesiones y a la riqueza, no por amor. Incluso queda patente la doble moral de personajes como Gastón, que a pesar de ser un mujeriego y llevar una vida de derroche y excesos, no puede soportar el comportamiento infantil, independiente e ingenuo de Gigi, que considera de mal gusto. La mujer, en este caso, se ve obligada a renunciar a su verdadera identidad, para complacer al hombre y en dejarse absorber por sus demandas, prescindiendo de las ideas propias o no manifestándolas: “Prefiero ser miserable contigo

que sin ti” (Figura 41).



(Figura 41) *Gigi*

Otro caso en el que se muestra la mujer casi como un modelo de escparate es en películas como *Un día en Nueva York* (Figura 42) o *Un Americano en París*, en las que se nos presentan a las que serán las parejas de los protagonistas, como si de un anuncio se tratara. En este sentido, se hace un descripción de lo que consideran a la mujer perfecta, capaz de llevar a cabo todo tipo de actividades, desde hacer las tareas de la casa, complacer a su marido, ser atlética y tener conocimiento de arte y música. A todo ello hay que añadirle el hecho de que las mujeres tienen que ser bellas para que el protagonista se puedan fijar en ellas.



(Figura 42) *Un día en Nueva York*

Un modelo que va a escaparse un poco de esta idea de la mujer perfecta será Judy Garland, que representa a una mujer inteligente, alocada y con gran sentido del humor. A pesar de que sus personajes parecen dulces, inocentes y aññados como ocurre en *Cita en St. Louis* o *Desfile de Pascua*, no deja de ser una mujer con carácter que no dudará en enfrentarse a los hombres si hace falta para defender su posición. Es a partir de este tipo de personajes que en los musicales posteriores empezarán a aparecer mujeres fuertes e independientes, que no necesitarán el apoyo constante de un hombre, sino que ellas serán las dueñas de su propia vida.

5.6 Espacios:

La evolución del cine y la ciudad en el panorama cultural norteamericano se produce en los primeros treinta años de este siglo, fundamentalmente al mismo ritmo. A partir de este momento el perfil urbano de la metrópoli más representativa e importante de Estados Unidos va a ser Nueva York y es la que con más frecuencia va a aparecer en el cine musical. El rascacielos, se va a convertir por tanto en un emblema de la potencia urbana, a la vez que el rango distintivo de la ciudad, ya que este tipo de edificios no se van a poder encontrar en las pequeñas ciudades o pueblos, lo que va a suscitar en sus habitantes una serie de sentimientos encontrados que irán desde la envidia, a la desconfianza o el entusiasmo. Esta nueva imagen de la ciudad proporciona al cine un motivo iconográfico de extraordinaria fuerza expresiva, una marca distintiva, una auténtica tarjeta de identidad de la metrópoli, en virtud de la cual es posible comunicar en un instante al espectador que la película se desarrolla en una gran ciudad, aunque no tenga nombre ni identidad geográfica.⁶¹

El cine va a insistir en la utilización de un repertorio iconográfico extremadamente convencional y estereotipado, ya que a partir de 1929, con la llegada del sonido, va a ser mucho más complicado hacer las tomas al aire libre. Las dimensiones aparatosas de las cámaras insonorizadas y las dificultades relacionadas con la grabación del sonido provocan que los estudios de Hollywood se orienten a la producción de sus largometrajes filmados en sus propios platós, donde es más fácil organizar y mantener bajo control las diversas fases de la realización de la película, especialmente si se trataba de un musical en el que los grandes números musicales necesitaban mucha preparación para poder llevarse a cabo.

Si a esto se le añade el hecho de que la gran mayoría de ciudades, a excepción de Los Ángeles, se encontraban a miles de kilómetros de Hollywood, comprendemos los motivos que impulsaron a los productores y directores a recurrir con tanta frecuencia a un archivo de imágenes que permitan de forma evidente dar la sensación de que las películas van a desarrollarse en espacios urbanos. Solo algunas películas pudieron rodarse fuera de estudio como fue el caso de *Un día en Nueva York*, en la que se hace un

⁶¹ VVAA. (2011). Ob. Cit. p.347

canto a la ciudad de Nueva York al principio de la misma con escenas rodadas en los lugares más emblemáticos (Figura 43).



(Figura 43) *Un día en Nueva York*

En Hollywood, la mayor parte de las películas de ambientación urbana se centrarán precisamente en personajes que llegan de fuera, decididos a encontrar en la gran ciudad las oportunidades que el pueblo les ha negado y por lo tanto se entra en la innegable comparación entre el estilo de vida urbano con el rural-provincial. Este tipo de argumento es muy común especialmente en los años 30, pero también se va a explotar durante los 50. En contraposición a la gran ciudad encontramos el *small town*, que son las ciudades o pueblos de otras provincias alejadas de las grandes metrópolis. En el repertorio iconográfico de estas localizaciones se refuerza el sentido familiar con la utilización de casas familiares acogedoras en barrios tranquilos y alegres, perfectos para desarrollar la vida en comunidad. El caso más claro aparece en *Cita en St. Louis*, en la que la familia Smith tiene que mudarse a Nueva York, que se presenta como el villano de la historia. Al igual que ocurría en *El Mago de Oz*, se repite la premisa ‘There’s no place like home’, por lo que la familia al final de la película se reúne en la feria de St. Louis para admirar su ciudad y alegrarse de la suerte que tiene de poder vivir y disfrutar de la misma (Figura 44).



(Figura 44) *Cita en St. Louis*

Precisamente la familia y en sentido más general, la comunidad representan los antídotos eficaces contra las tentaciones de la vida urbana. El pueblo natal, abandonado para perseguir las oportunidades ofrecidas por la metrópolis, se convierte a menudo, tras haber experimentado los aspectos menos agradables de la vida urbana, en objeto de melancolía y tristeza, ya que los protagonistas van a echar de menos la vida que su pueblo les ofrecía: la tranquilidad y la vida saludable en comunidad; en contraposición de la vida agitada y el individualismo de la ciudad. El recuerdo de la ciudad natal aparece reflejado incluso en las canciones en las que los protagonistas hablan de sus orígenes como es el caso de 'I was born in Michigan', interpretada por Judy Garland en *Easter Parade* o 'Main Street', interpretada por Gene Kelly en *Un día en Nueva York*, en la que habla de su pueblo natal y descubre que la mujer de la que está enamorado proviene también del mismo lugar de Indiana.

6. Conclusión

1. En conclusión, se podría atribuir el gran éxito de la Unidad de Freed a la gran labor de entendimiento y de libertad mutua que existía en el equipo, además de la gran categoría de sus componentes, que convirtió los musicales de este periodo en un espectáculo irrepetible. Sin lugar a dudas fueron lo mejor y lo más representativo del cine musical no sólo de esta época, sino de la historia del género.
2. Los grandes títulos de la era dorada del musical llegaron a hacer revivir en el espectador, a través de los sutiles mecanismos del recuerdo, momentos sublimes, instantes que se antojan irrepetibles, porque prácticamente irrepetible fue, en efecto, la oportunidad que permitió sustanciar en el plató de unos estudios cinematográficos el trabajo conjunto de unos artistas excepcionales, capaces de crear espectáculos de la dimensión y solidez de los citados anteriormente, y una muestra de lo que dio de sí el musical de esta etapa. La contribución de Arthur Freed al musical por excelencia continuará siendo recordada durante toda la historia del género por su brillantez y enjundia memorables.

7. Bibliografía

- VV.AA. *Historia Mundial del cine Estados Unidos I*. Madrid: Akal, 2011
- FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Londres: Verdoux, 1982.
- LEV, Peter. *The Fifties: Transforming the Screen (History of the American Cinema)*. California: General Editors, 2006.
- PICKARD, Roy. *The Hollywood Story*. London: Chartwell Books, 1986.
- FORDIN, Hugh. *Greatest Musicals The Arthur Freed Unit*. New York: Da Capo, 1996.
- PAVÉS, Gonzalo :”Bailando nace el amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood”, en *boletín de Arte*, nº29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical vol. II*. Barcelona: Film Ideal, 1997
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine, Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002
- VVAA. *Historia general del cine: Estados Unidos(1932-1955) Volumen VIII*. Madrid: Cátedra, 1996
- AAVV. *Películas clave del cine musical*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009
- KEMP, Philip. *Cine toda la historia*. Madrid: Blume, 2011
- GOMERY, Douglas. *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux, 1986

8. Filmografía

Cita en St. Louis (Meet me in St. Louis, Vicente Minnelli, 1944)

Levando Anclas (Anchor Aweigh, George Sidney, 1945)

Ziegfeld Follies (Vicente Minnelli, 1946)

Desfile de Pascua (Easter Parade, Charles Walters, 1948)

El Pirata (The Pirate, V. Minnelli, 1948)

Un día en Nueva York (On the Town, Stanley Donen/Gene Kelly, 1949)

Un americano en París (An american in Paris, V. Minnelli, 1951)

Magnolia (Show Boat, George Sidney, 1951)

Bodas reales (Royal wedding, Stanley Donen, 1951)

La bella de Nueva York (The belle of New York, Charles Walters, 1952)

Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain, Stanley Donen/Gene Kelly, 1952)

Melodías de Broadway (The Band Wagon, V. Minnelli, 1953)

Siempre hace buen tiempo (It's always fair weather, Stanley Donen/Gene Kelly, 1955)

La bella de Moscú (Silk Stockings, Rouben Mamoulian, 1957)

Gigi (V. Minnelli, 1958)

