

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowdays musical*?" *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 495-520. [ISBN 978-84-86759-02-5].

Resumen

Este artículo revisamos la clasificación de Rick Altman del musical en tres tipologías, para crear un cuarto tipo donde podrían encajar películas musicales que se estrenan hoy en día, y que dan un nuevo giro al concepto antiguo de musical; esta nueva tipología la llamamos el musical de hoy en día (*nowadays musical*).

Abstract

In this article we check Rick Altman's classification of the musical one into three typologies, to create a fourth type where they might fit musical movies that have the premiere now, and that give a new draft to the ancient concept of musical films; we want to name this new typology as nowadays musical.

Palabras clave: nowadays musicals, películas musicales, clasificación del musical por Altman

Keyword: nowadays musicals, musical films, typologies of the musical genre by Altman

LA INSERCIÓN DEL NÚMERO MUSICAL COMO ELEMENTO RECURRENTE EN LAS PELÍCULAS: ¿UNA NUEVA TIPOLOGÍA *NOWADAYS* *MUSICAL*?

Matilde OLARTE MARTÍNEZ
(Universidad de Salamanca)

Actualmente hay un auge de estrenos cinematográficos de películas musicales, que va parejo a las giras nacionales de espectáculos musicales, el último reclamo teatral y turístico de moda. Entre las razones que tal vez nos hagan más comprensible la revitalización de este género (al que muchos todavía consideren que debe estar dentro de esas clasificaciones cinematográficas), nos encontramos con ciertos planteamientos comerciales, estéticos, socio-culturales o simplemente vaivenes de la moda: desde el fenómeno *Operación Triunfo* (que devolvió la canción y el baile a los preadolescentes), a la actividad *Los niños del coro* (que llenó de esperanza a los atribulados profesores de música de infantil y secundaria consiguiendo que el milagro de la pantalla se trasladara a muchas de las aulas), a las sucesivas producciones Disney *High School Musical*, al musical en eusquera (y traducido al catalán) *Golazzen* estrenado este pasado noviembre 2008 en San Sebastián, o a los *remakes* comerciales de *Fama*, *Mecano* o el Dúo Dinámico...

Es un hecho generalizado que actualmente hasta en los anuncios publicitarios nos encontramos con el número musical como elemento recurrente¹. Y hasta en *Slumdog Millionaire* (2008) los títulos de crédito finales terminan con un número musical del más puro estilo *bollywood*.

Esta eclosión del género musical nos ha hecho que nos replanteásemos la clasificación tradicional del musical descrita por Altman y que ya desarrollamos en otro análisis sobre este género², donde veíamos la subdivisión del musical en tres subgéneros, coincidentes cronológicamente, y no siempre excluyentes en sí mismo: el musical dentro del musical (*show musical*), el cuento de hadas (*fairy tale musical*), y el musical populista (*folk musical*). Por eso, en las páginas del presente trabajo, buscamos una nueva tipología (que no existe) para las películas musicales que se estrenan hoy en día, que no encajan en ninguna de las tres tipologías anteriores, y que dan un nuevo giro al concepto antiguo de musical; por eso, hemos decidido ampliar la tipología clásica de tres subgéneros, creando un cuarto tipo, al que hemos llamado el musical de hoy en día (*nowdays musical*). Deteniéndonos en las películas que se han empezado a estrenar hace veinte años, partiendo de la emblemática *Todo el mundo dice I love you* (*Everybody says I love You*, 1996) de Woody Allen, y hasta cualquier musical de este año ampliando la tipología hacia un cuarto tipo, podemos desarrollar el musical de hoy en día (*nowdays musical*), cuyas características no están preconcebidas sino que son momentos comunes de las líneas argumentales actuales, muy diferenciadas del teatro musical de los comienzos del siglo XX, de dónde bebieron los musicales clásicos³.

Los elementos comunes presentes en las películas musicales actuales y que dan un giro inesperado a lo “predecible” en musicales anteriores, podrían agruparse en cuatro bloques:

-el hecho de que, en todas las películas musicales interpretadas por actores afamados, que no son expertos bailarines ni cantantes (Goldie Hawn en *Todo el mundo dice I love you*, Alicia Silverstone en *Trabajos de amor perdidos*, Uma Thurman en *Los productores* o Meryl Streep en *Mamma mía*, por poner algunos ejemplos) se invierte el protagonismo del coro, y los principales pueden pasar a un plano secundario en algunas escenas, y son los

¹ A pesar de que ya ha pasado mucho tiempo, no dejan de estar totalmente actualizadas las ideas de Isabel Rodríguez Alcón sobre el musical como elemento recurrente en la comedia, que expuso con gran brillantez en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Salamanca) el 30 de octubre del 2000 en un seminario para los alumnos de la asignatura de Música y Cine, y que todavía no está publicado.

² La clasificación está en ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, y nos remitimos al análisis que hicimos en su día en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos”. *La Música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 101-18.

³ Todavía me parece muy aventurado, a pesar de lo que afirman algunos investigadores españoles, el querer encontrar las raíces de la música de cine española y de *jingles* en nuestro género zarzuelístico o en la tonadilla escénica.

miembros del coro anónimos sobre quien recae el peso coreográfico; así se comprueba cómo elaboran conjuntamente el número musical aficionados y profesionales; desde el número de la joyería o del hospital de *Todos dicen I love you*, a los números de las cuatro amigas y de los novios de *Mamma mía*, a los cantos improvisados de Gisela en *Encantada*, pasando por las actuaciones diegéticas de las parejas enamoradas en *Trabajos de amor perdidos*, o de los clientes asiduos de esmoquin en *Moulin Rouge*.

-al perder, como hemos visto, el protagonismo principal la figura de actor-bailarín emblemático sobre un coro con papel importante en el diseño coreográfico de los números musicales, esto ha podido provocar que en muchos de los argumentos de los musicales recientes se pierda el valor preponderante de los actores masculinos como eje central argumental de estos musicales; por eso, ahora ya no se escriben guiones cinematográficos en torno a actores-bailarines masculinos como Fred Astaire o Gene Kelly, sino que hay un giro implícito hacia la protagonista femenina y su mundo interior, con un enfoque en cuestiones esenciales para la mujer (y posiblemente banales para muchos hombres) como disfrutar bailando aunque tengas sobrepeso (*Hairspray*), ser madre *super-woman* controladora-de-toda-situación (*Mamma Mía*), o ser una auténtica criminal y utilizar a los hombres para reírte de la justicia (*Chicago*).

-en otro grupo de musicales, de los que se excluyen los anteriores, se busca una problemática infantil-juvenil muy actual, no planteada ya en los términos de la “movida” feliz de los 80, sino en la encrucijada de una generación cuyos padres han sido la generación del mayo del 68 que probado todo, y por eso quieren otras experiencias y otros modelos de comportamiento para sus hijos; comparemos, por eso, el ambiente juvenil del instituto que proponían *Fama* o *Grease*, con las pandillas no racistas donde la chica no vive atormentada si el chico no la invita al baile de graduación, como transmiten la saga de *High School Musical*, o las aventuras adolescentes de la serie *Hanna Montana*.

-y ya, finalmente, el elemento musical más interesante, es cómo la inserción de las canciones se justifican *per se*, como en la ópera, con una necesidad de que la explicación actoral responda a la función de metatexto de los diferentes *climax* emocionales que se encadenan como línea argumental. Uno ya no puede hacer *zapping* en el número musical, porque se pierde lo que está sintiendo el protagonista en esa secuencia. Recordemos a Julia Roberts con su gerbera en la mano cantando (con miedo) en un amarre veneciano “All my life I’ve been waiting for you”; o a Pierce Brosnan preguntándole a Meryl Streep cómo se ha podido olvidar de él en esa apartada isla griega tantos años, e intentando cantarle con mucha inseguridad “Where you’re gone, though I try, how can I carry on”; o a Keneth

Branagh explicando sus conquistas amorosas a sus amigos de pandilla en *The Boat that Rocked*.

Para dibujar esta nueva tipología de musical, he elegido nueve películas, de directores y estilos argumentales distintos, donde se apuntan a esos lugares comunes en su construcción del número musical. Son *The Fisher King* (1991), *Everybody says I love You* (1996), *The Importance of Being Ernest* (2002), *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *The Producers* (2005), *Ángeles S.A.* (2007), *Enchanted* (2007), *Mamma Mía!* (2008) y *Good* (2008). Y las vamos a analizar bajo cuatro prismas: la utopía frente a la realidad, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, la supremacía de la música, y la supremacía de los números musicales. Con estos nuevos enfoques iremos viendo los elementos que definimos como propios de la nueva tipología de *nowdays musical*, y que justifican que queramos crear esta nueva tipología que responde al momento actual que este género está experimentando.

1. LA UTOPIA FRENTE A LA REALIDAD

Una ventaja del número musical es que puede transportar al espectador hacia lo fantástico y maravilloso sin moverte de tu butaca; sobre su componente utópico siempre se han derramado ríos de tinta, ya que mientras que para algunos estudiosos como Lack y Dyer esta utopía le desdice, para otros como Chion esa utopía es lo que le hace permanecer como género de gran consumo popular y no ser derribado por la televisión⁴. Por eso, me parece que el elemento utópico puede jugar un gran papel, como ha hecho y como continúa haciéndolo en los musicales de hoy en día.

Para presentar este elemento, he escogido dos películas que, pese a estar rodadas en la misma ciudad, y utilizar la utopía como elemento definitorio argumental, consiguen dos resultados muy distintos entre sí pero muy interesantes. Son la ya citada *Todos dicen I love you* y *Encantada*.

La primera y única (hasta ahora) película musical de Woody Allen es *Todos dicen I love you*, que bajo la excusa de un argumento de una familia normal neoyorquina, ha conseguido que Ed Norton y Drew Barrymore canten y bailen delante de los escaparates de Yves Saint Laurent de Madison St (NY) mientras los mismos maniqués de esos escaparates bailan con ellos... Como es costumbre en este director, en esta película reutiliza temas

⁴ Cfr. las afirmaciones específicas de diversos estudiosos sobre este aspecto del género que presento en: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del siglo XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 163-65.

musicales famosos de los años 20 y 30, y no incorpora ningún tema incidental; en los dos casos que vamos a comentar, son dos temas de Walter Donaldson (1893-1947) y Gus Kahn (1886-1941), “My Baby just Cares for me” y “Makin’ Whooper”⁵, ambos autores habituales para las producciones de Florenz Ziegfeld Jr. (1867-1932), tan bien ambientadas en la saga de películas *Ziegfeld Follies*⁶. Ambas secuencias (de 6 minutos de duración) se articulan en torno a la canción (de 3’), formando un número musical estructural que se cierra con un fundido de mediación; en ambos casos, el número se compone de la canción repetida dos veces, y de otras dos variaciones melódicas sin texto.

Estas canciones cobran, en las manos de Woody Allen, un contexto completamente distinto para el que fueron creadas. En vez de situarlas en un musical de chicas *ziegfeld*, con *glamour*, estética *art deco*, vestuario en blanco y negro y un decorado de escaleras y plataformas que giran sobre sí mismas típicas de las revistas musicales para las cuales fueron compuestas estas canciones, Allen las descontextualiza, y las sitúa en dos escenarios cotidianos: en el vestíbulo de una joyería, y en el control de enfermeras de la planta de un hospital; en vez de un coro femenino con posturas de criselefantinas de Chiparus, él nos presenta a un coro mixto (género y razas), vestidos de dependientes, médicos y enfermeras, pacientes y señoras que van a dar a luz... Es el arte de la contrafacta visual de Allen, reutilizar una canción con un profundo significado de metatexto en la secuencia, pero acudiendo al elemento de comedia disparatada que puede encerrar un número musical.

El primer ejemplo, “My Baby just cares for Me”⁷, situado en la joyería Harry Winston de Manhattan, Ed Norton (novio formal de Drew Barrymore), ha decidido

⁵ El músico era Walter Donaldson y el letrista Gus Kahn. Ambas canciones pertenecen al musical *Whooper*, que se estrenó el 4-XII-1928 en el New Amsterdam Theatre de Nueva York, registrándose 255 representaciones, dirigidas por Wm. Anthony McGuire (que también realizó en guión, basándose en la obra de teatro *The Nervous Wreck* de Owen Davis); el productor fue Florenz Ziegfeld, Jr., y los intérpretes Eddie Cantor, Ruth Etting, y George Olsen and His Orchestra; ambas canciones se publicaron. Se reestrenó el 14-II-1979 en el ANTA Theatre de Nueva York con 204 representaciones, dirigidas en este caso por Frank Corsaro, con coreografía de Dan Siretta, actuando Charles Repope. Cfr. SUSKIN, Steven: *Show Tunes*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 389-90.

⁶ El empresario teatral Flo Ziegfeld produjo, en 1907, en Manhattan su primera revista musical, *The Follies of 1907*, basándose en las *Folies-Bergère* parisinas, ya que el teatro musical europeo eran el modelo compositivo de y el marcador social de los gustos musicales de Nueva York. Este tipo de revista, a medio camino entre la comedia, las boas y las plumas de las cantantes, y el castizo cuplé sicalíptico, triunfó durante 23 años, hasta que la Gran Depresión cerró este espectáculo. Además de las *Follies*, Ziegfeld produjo éxitos como *Sally* (1920), *Show Boat* (1927), *Rio Rita* (1927), y *Bitter Sweet* (1929). En sus producciones lanzó al estrellato a Marilyn Miller, Will Rogers, Leon Errol, Bert Williams, Fanny Brice y Eddie Cantor. Una visión amable de sus revistas la ofrece los *biopic* musicales de Fanny Brice *Funny Girl* (1968) y *Funny Lady* (1974), ambos interpretados por Barbra Streisand.

Como fuente documental sobre este fenómeno empresarial, son muy ilustrativos el *biopic* musical de William Powell estrenado en 1936, *The Great Ziegfeld*, y las películas musicales *Ziegfeld Girl* (1941) y *Ziegfeld Follies* (1946).

⁷ Esta canción se ha popularizado recientemente en España gracias al fenómeno Operación Triunfo, ya que la cantó Virginia en la Gala 8, 4-VI-2008, Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=gETjL8yj5F0>> [consultado el 28 de noviembre del 2008].

comprar un anillo de compromiso para su prometida, acompañado de la hermanastra de ella (Natasha Lionne). La canción pone broche final al diálogo entre el dependiente y el comprador, que se decide por uno de los anillos más económicos de la tienda, porque, como dice la canción, mi chica me quiere a mí por lo que valgo, y me prefiere a las joyas y a los regalos costosos⁸; como es habitual en toda la película, esta canción funciona como un *aria* del protagonista, acompañada a veces por el estribillo del coro que nos repite a los espectadores “su chica le quiere a él”. Ambos protagonistas cantan y bailan con el coro (formado por uniformados dependientes vestidos de traje gris y corbata, y posibles compradoras de traje *chanel* clonadas en diversos colores y modelos), invirtiéndose los papeles, tomando el coro la voz cantante, y apoyando los actores a sus elaboradas coreografías, apoyadas por el contenido textual de las estrofas, ya que el director ha contrafactado el texto original (escrito para que lo cante una chica que sueña con un novio modélico), adaptándolo para que lo cante el propio novio según la visión que él tiene de ella, formando un coro vocal y coreográfico, con preguntas-respuestas a lo largo de las estrofas; incluso el mismo texto determina el diseño coreográfico, como en la descripción de la falta de interés de su novia por el deporte y el ejercicio físico, a la que le siguen ejercicios gimnásticos y unas flexiones compulsivas del coro masculino de dependientes. El número musical con los textos contrafactados se desarrollan de la siguiente forma:

[novio] *My baby don't care for rings/ or other expensives things /My baby don't go for big Rolls Royces / There's sometimes a doubt about her choices /My baby don't care to own some 14-carat stone/ She's sensible as can be/ My baby don't care who knows it/ My baby just cares for me.*

[entra el coro, la cuñada se sube a la mesa y empieza a cantar]:

[cuñada] *He's so happy since the day/ He fell in love in a real big way/ And the big surprise is someone loves him too/*

[las compradoras avanzan por el pasillo, empezando un diálogo entre el novio, al cuñada y los dependientes]:

[coro] *It's difficult for us to see/ Just what she could possibly see in he/*

[dependiente] *But it simply goes to prove what love can do/*

[los dependientes le rodean, cantándole, y él les responde]:

[coro] *His baby don't care for shows/ His baby don't care for clothes./*

⁸ El texto de la canción original es el siguiente: *My baby don't care for shows/My baby don't care for clothes/My baby just cares for me/ My baby don't care for cars and races/My baby don't care for high-tone places.*

Liz Taylor is not his style/ And even Lana Turner's smile/ Is somethin' he can't see/ My baby don't care who knows/ My baby just cares for me.

Baby, my baby don't care for shows/ And he don't even care for clothes/ He cares for me/ My baby don't care/ For cars and races/ My baby don't care for /He don't care for high-tone places.

Liz Taylor is not his style/ And even Liberace's smile/ Is something he can't see/ Is something he can't see/ I wonder what's wrong with baby/My baby just cares for/ My baby just cares for/ My baby just cares for me.

[novio] *My baby just cares for me!*
 [coro] *Nobody else will do!./*

[las compradoras siguen avanzando por el pasillo, mientras el novio huye de ellas subido a la mesa haciendo piruetas]:

[coro] *His baby don't care for furs and laces/ His baby don't care for races or high-toned places.*

[el novio baila rodeados por los dependientes, que realizan en torno suyo figuras geométricas, mientras las compradoras se entrelazan en círculos]

[novio] *My baby's not much for sports / [coro] Gets out of sorts*

[novio] *Like running round tennis courts/ [coro] no, no...*

[novio] *I must say I'm glad that she.../ [coro] He's glad to say that she...*

[novio] *... has made such a fine selection/ My baby just cares for me!*

[Estribillo instrumental⁹]

[novio] *My baby just cares for me!./ [coro] His baby just cares for... [novio] My baby just cares for me/ [coro] His baby just, his baby just.../ [novio] My baby just cares for me!*

El segundo ejemplo, es una continuación de la historia narrada en el primero. Tras haberse tragado la novia, en el restaurante donde estaban cenando, el anillo recién comprado (el novio lo había escondido como sorpresa en el helado del postre), ambos se van al hospital para que se lo extraigan; allí, los médicos y las enfermeras, viendo las radiografías, no se preocupan por el esófago de la novia, sino por el precio que ha podido pagar el novio en esa joyería tan cara, comparando ese tipo de anillo con los precios del mercado negro, hasta que el doctor termina la discusión cantándole al novio, y aconsejándole que se piense bien el casarse o no. El número musical, después de esta estrofa introductoria, se compone de cinco estrofas, cada una de ellas cantada por un coro mixto de pacientes y trabajadores; primero las enfermeras del control en la planta avisan de lo que puede pasar a los recién casados; luego el diálogo disparatado se establece ya entre todos los que pasan por la planta, los enfermos, las enfermeras y los médicos, porque Woody Allen hace cantar y bailar a todos, incluso al enfermo enyesado y vendado que responde cantando a los versos de la enfermera que le empuja; después que el coro ha revolucionado a toda la planta con sus avisos, un lisiado deja sus muletas y empieza a hacer piruetas. Al igual que en el número anterior, se interpreta la versión instrumental de la

⁹ En esta parte del número, la cuñada y un dependiente se llevan al novio en una silla de despacho con ruedas, y empieza el número coreográfico del coro, que baila con pasos de claqué; se entremezcla Norton entre ellos, haciendo de nuevo piruetas, mientras los dependientes hacen figuras geométricas en el suelo lanzándose desde las mesas. Un dependiente salta a la cuerda con una sarta de perlas, produciendo el ruido del baile de claqué. Terminan todos el estribillo formando dos filas de acrobacias, y pasando por medio el novio, acompañado de la cuñada y el dependiente que portan sendos cofres de joyas, mientras él canta *My baby just cares for me!*

canción, donde aprovechan todos los enfermos a dar pasos de tango y a intercambiar parejas de baile con enfermeras y señoras embarazadísimas, a las que se dirigen las estrofas; un loco se escapa de su camisa de fuerza bailando a lo largo del pasillo, y la enfermera que le pilla se marca unos pasos de baile con él; y otro enfermo huye del caos de la planta subido en el soporte del gotero del suero como si fuera un monopatín. Todos terminan diciéndonos a los espectadores el caos en que se pueden encontrar unos recién casados:

[médico] *Doctors look at X-rays/ But they seldom grin/ I'm always on the outside looking in/ Maybe that's why I see the funny side/ When I see a fallen brother take a bride/ Weddings make a lot of people sad/ But if you're not the groom/ You're not so bad*

[coro de tres enfermeras] *Another bride, another groom/ Another sunny honeymoon/ Another season, another reason/ For makin' whoopee.*

[coro de enfermos] *A lot of shoes, a lot of rice/ The groom is nervous, he answers twice/ It's really killing that he's so willing/ To makin' whoopee.*

[coro de enfermera y enfermos] *Picture a little love nest/ Down where the roses cling/ Picture the same sweet love nest/ Think what a year can bring.*

[coro de enfermos] *He's washing dishes and baby clothes/ He's so ambitious, he even sews/ But don't forget folks, that's what you get, folks/ just for makin' whoopee/ just for makin' whoopee.*

[Estribillo instrumental] [es el caos de toda la planta, metáfora textual sobre lo que les puede pasar a Ed Norton y a Drew Barrymore si se casan]

He's washing dishes and baby clothes/ He's so ambitious, he even sews/ But don't forget folks, that's what you get, folks/ (...) [final del verso instrumental]

En este número musical, Woody Allen sólo ha utilizado la primera parte de la canción original, adaptando el consejo del médico como introducción a las otras estrofas, formando una simbiosis perfecta con el sentido textual que quiere dar a esta secuencia: consejo positivo, sin agobio de cómo pueden terminar los deseos apasionados del novio¹⁰. Realmente es un consejo que la novia se interioriza, y que se va a hacer realidad cuando

¹⁰ El resto de las estrofas de la canción original que no se utilizan son: *Another year or maybe less/ What's this I hear, well can you guess/ She feels neglected, and he's suspected/ Of makin' whoopee.*

She sits alone most every night/ He doesn't phone her, he doesn't write/ He says he's busy, but she says "is he?"/ He's makin' whoopie

He doesn't make much money/ Only five thousand per/ Some judge who thinks he's funny/ says you'll pay six to her

He says, "now judge suppose I fail?"/ The judge says, "budge right into jail"/ You'd better keep her, I think it's cheaper/ Than makin' whoopie

You'd better keep her, I think it's cheaper/ Than makin' whoopie

Another year or maybe less/ What's this I hear, well can you guess/ She feels neglected, and he's suspected/ Of makin' whoopie

She sits alone most every night/ He doesn't phone her, he doesn't write/ He says he's busy, but she says "is he?"/ He's makin' whoopie

He doesn't make much money/ Only five thousand per/ Some judge who thinks he's funny/ says you'll pay six to her

He says, "now judge suppose I fail?"/ The judge says, "budge right into jail"/ You'd better keep her, I think it's cheaper/ Than makin' whoopie

You'd better keep her, I think it's cheaper/ Than makin' whoopie

rompa con la vida tranquila que el promete su novio abogado, al cruzársele un ex presidiario que le sugiere una vida llena de riesgos, lejos de la monotonía que le han vaticinado la planta del hospital. Esta misma versión fragmentada fue la que cantó Michelle Pfeiffer para fin de año en *The Fabulous Baker Boys* (1989), dándole un carácter sensual muy distinto del dúo¹¹ que cantaba Doris Day recién casada en *I'll See You in my Dreams* (1951) con su “marido”, Gustav Kahn (Danny Thomas), *biopic* musical que dirigió Michael Curtiz, haciendo de la letra de esta canción el hilo argumental de la película.

La originalidad de este número musical, al igual que el anterior, está en el protagonismo del coro, frente a la versión original para dúo, y en el carácter narrativo que estos protagonistas alocados (señoras a punto de dar a luz que bailan tango por los pasillos, enyesados que suben y bajan de las camillas, enfermeras que cruzan parejas de baile con locos con camisa de fuerza, etc) nos dan como un elemento más fantástico a la realidad utópica que puede encerrar un número musical

La otra película que comparte números musicales utópicos neoyorkinos es *Encantada* (2007). Siendo una producción radicalmente distinta a la anterior, tiene una secuencia memorable en Central Park, contrafactando pasos de bailes y secuencia de otros musicales estructurales como *Sonrisas y lágrimas* y *El mago de Oz*. Esta secuencia se articula en torno a la canción “That’s How You Know” de Alan Menken (1949), compositor de Disney que ha ganado 4 *oscar*s (*La sirenita*, *La bella y la bestia*, *Aladdin* y *Pocahontas*) y que ha sido visto por algunos como el compositor que ha lanzado de nuevo estos musicales de animación con bandas sonoras muy trabajadas¹². Al igual que con los dos ejemplos anteriores, la protagonista canta, a la manera de un *aria*, describiendo a su amigo cómo tiene que manifestar a su novia su amor por ella, y formando una canción seriada, como las canciones típicas del repertorio infantil, donde se van incorporando al baile las personas con las que dialoga cantando; se establece así una relación progresiva de los protagonistas con el coro formado por todos los personajes, porque el coro en su totalidad no se constituye al comienzo de la secuencia, sino que a lo largo de todo el número musical van apareciendo esos personajes cotidianos que pasean por un parque una mañana cualquiera

¹¹ También fue reeditada por Rod Stewart en dúo con Elton John en 2006 en su álbum *The Great American Songbook*, vol. 4. Y en 2008 Elton John reutilizó esta versión original de “Making Whoope” en trío con Elvis Costello y Diana Krall para el *show* televisivo *Spectacle*.

Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=pfYU_xNAvNg> [consultada el 28 de noviembre del 2008]

¹² Conrado Xalabarder en su *Enciclopedia de las bandas sonoras*, dedica las pp. 242-44 al apartado “Alan Menken: La resurrección”, describiendo cómo el mérito de este músico radica en la estructuración de sus bandas sonoras en 7 elementos: introducción espectacular, canción de amor acompañada de una versión orquestal, tema de reflexión para la soledad del protagonista, tema coreográfico, canción del antagonista, temas corales complementarios, y finales apoteósicos.

(ciclistas, jubilados, niños, músicos callejeros, personas haciendo *jogging*, obreros, patinadores) que se interseccionan con otros muy pasajeros (mariachis, tiroleses o parejas de novios recién casados), agregándose sucesivamente y formando un gigantesco coro final que cantan y bailan alrededor de la *Bethesda Fountain and Terrace* de Central Park. Por el escenario escogido, se consigue un decorado pastoril y urbano, utilizando las zonas verdes de este parque (Sheep Meadow, The Mall, Great Lawn) y combinándolas con los edificios de fondo de Park West y Central Park South, lo que le concede una fantasía, pero bajando al fondo real y urbano, para darle credibilidad al espectador. Además su amigo el viudo siempre se mantiene al margen de la fantasía de Giselle, insistiendo en que él no se sabe su canción, y queriéndole haciendo bajar a la realidad a toda costa; incluso, cuando ella le pide a dos palomas que lleven unas flores (en forma de corazón) a su novia Nancy él insiste, “¡si no saben dónde vive!”; así se consigue un contrapeso de realismo a lo largo de todo el número musical tan utópico.

Toda la secuencia¹³ se organiza alrededor del estribillo de la canción, “Hazle saber que la quieres”¹⁴, ya que el texto describe cómo quiere convencer a Giselle (una princesa de cuentos de hadas que aparece, por un maleficio de la bruja-futura-suegra, en una alcantarilla de Times Square...) de la necesidad del amor verdadero a un viudo que la ha recogido de la calle; ella, que vive en su mundo de hadas, llega a la entrada de Central Park con su amigo, charlando, y sin más convierte, con su varita mágica invisible, un paseo mañanero de una pareja en un festival de música y danza. Ella entra cantando (líricamente) “How does she know that you love her?/ How do you show her you love her?/ How does she know that you love her?”, y aunque su amigo la hace callar, un trío afroamericano de músicos callejeros que la escuchan adaptan esta estrofa a un ritmo latino, y forman su coro particular, que permanecerá con ella a lo largo de toda la secuencia (5”); simplemente la

¹³ Se puede ver en <<http://www.youtube.com/watch?v=xRYU4cqUAUs>> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

¹⁴ La letra completa es:

It's not enough to take the one you love for granted/ You must remind her or she'll be inclined to say:
Does he leave a little note to tell you, you are on his mind?/ Send you yellow flowers when the sky is grey?
He'll find a new way to show you, a little bit everyday./ That's how you know, that's how you know, he's your love.

Everybody wants to live happily ever/Everybody wants to know true love is true
How do you know, he loves you?/ How do you know, he's yours?/
Does he take you out dancing just so he can hold you close?/ Dedicate a song with words meant just for you?
He'll find his own way to tell you, with the little things he'll do/That's how you know, that's how you know, he's your love.

He's your love/How do you know? How do you know?/ How does she know you that love her?/ How do you show her you love her?/ How does she know that you really, really, truly, love her?

That's how you know he's true/Because he'll wear your favorite color/Just so he can match your eyes./ Rent a private picnic by the fire glow, oh.

His heart will be yours forever, something everyday will show/That's how you know, that's how you know/That's how you know, that's how you know, he's your love.

gente sólo con escucharlos forman un corrillo y se ponen a bailar. Giselle pasa bailando y cantando por el edificio victoriano *The Dairy*, rememorando con un contrapicado la secuencia de *The Sounds of Music*, subiendo la colina de verde césped cantando, con los brazos extendidos, “How do I know, he loves me?/ How do I know, he's mine?”, con los *San Remo Apartments* de fondo, y a ritmo latino. Siguiendo el texto, convence a unos jubilados, cantando la siguiente estrofa seriada (“Does he leave a little note to tell you, you are on his mind?/ Send you yellow flowers when the sky is grey?”), que toda fila se levanten y enseñen, a las señoras sentadas enfrente de ellos, un nota de amor, y les ofrezcan una flor amarilla, lo que provocará que todos empiecen a bailar y se unan a la expedición de la princesa. Así, y por espacio de ocho veces, ella va integrando a su canción como orquesta de fondo a unos mariachis (que interpretan en una lancha del lago, junto con el trío inicial), a un grupo de parejas de recién casados (que se corresponden con la estrofa “Everybody wants to live happily ever/Everybody wants to know true love is true”, al ritmo de la canción que marcan las campanas de boda), a unos tirolese que están bailando, a unos espectadores del un teatro infantil al aire libre, a unos patinadores, a unos trabajadores del parque con su mono azul, a una bailarina hindú, y hasta los ciclistas con los que se ha chocado su príncipe en el parque...

Al final todos los personajes que han ido apareciendo en las estrofas seriadas de la canción, al ritmo de “Eso es amor”, y rememorando la escena de Dorothy y los liliputienses bailando al dejar Munchkindland en *El mago de Oz*, cruzan ya el Bow Bridge, dirigiéndose a la explanada de la fuente Bethesda para cantar todos la última estrofa, donde todos los protagonistas, como los amigos de Dorothy, la llevan en volandas bailando la última estrofa, que termina con gritos de júbilo.

En estas dos películas hemos comprobado que la utopía, formando parte intrínseca del número musical, no se ha pasado de moda, sino que sigue siendo un elemento importante de las películas musicales, y el cauce adecuado para que los protagonistas nos den a conocer sus sentimientos más sinceros; con lo que conseguimos que se pueda aunar, en el mismo número, ficción y realidad, y que no sean elementos contrapuestos sino complementarios, con un importante papel metatextual.

2. ADAPTACIONES AL CINE DE OBRAS LITERARIAS

El número musical es un elemento expresivo muy interesante en el caso de las adaptaciones cinematográficas, ya que ofrece la posibilidad de explicar los sentimientos de los protagonistas a través de esa canción o baile, sin tener que describir los protagonistas o un supuesto narrador, y actuando, por lo tanto, con una clara función metafórica para los espectadores¹⁵.

Son muchas las adaptaciones de novelas clásicas, obras de teatro, suspense, biografías, etc., que se han estrenado como películas, y que han cosechado grandes éxitos de taquilla, ya que un guión sólido es siempre un seguro de vida para un director; basta pensar en *best sellers* actuales escritos por chicas jóvenes que cuentan su primera experiencia en el trabajo, como *The Devil wear's Prada* o *Shopaholic*, que han sido puestas en el cine, con bandas sonoras muy interesantes, a pesar de contar sólo historias “de mujeres y para mujeres” (como dicen algunos). Las dos obras que se han escogido para este apartado son de dos géneros distintos, pero ambas de autores británicos; la primera, *The importance of Being Earnest* una obra de teatro escrita por Oscar Wilde, y la segunda, *Charlie and the Chocolate Factory*, de Roald Dahl, una novela para un público juvenil. Las dos novelas han sido escogidas porque, viniendo de géneros distintos y con bastantes años de diferencia, las dos han sido adaptadas al cine respetando su estructura interna en tres actos; definen textualmente así el principio, el medio y el final; se les ha dado la forma propia de un guión cinematográfico, como señala Seger:

“El acto 1º se refiere al material que sitúa tu historia: introduce a los personajes y pone las bases del problema, asunto, necesidad o finalidad Te da la información que necesitas saber antes de comenzar a desarrollar la historia. Desarrolla las relaciones y muestra también las acciones que el personaje está dispuesto a hacer para resolver el problema o alcanzar el objetivo. Por último, presenta los obstáculos que se interponen en el camino del personaje. El acto tercero resuelve la historia. Normalmente se da una construcción dramática que lleva a un clímax o gran final que la culmina de forma emocionalmente satisfactoria. Este acto intensifica el conflicto, aumenta las expectativas y lleva inevitablemente la historia a su conclusión”¹⁶.

¹⁵ Corroboro la opinión de Seger al respecto: “Hacer la película más comercial significa también simplificar, clarificar la trama -a veces, incluso explicar el desarrollo de la historia-, y asegurarse de que los personajes no son ambiguos. Las novelas y las obras de teatro se prestan más a sugerir que a definir. Sus historias se pueden ir por la tangente antes de volver al foco principal. Podemos seguir a varios personajes e introducirnos en varias subtramas personales. Pero, en el cine, las audiencias se pueden sentir confusas si no saben con quién identificarse o quién es el personaje principal. (...) Crear una adaptación comercial y viable significa dotar a la historia de una estructura más clara, de forma que la audiencia pueda seguirla con facilidad. El cine es normalmente una experiencia que se vive una vez. No tenemos la posibilidad de volver la página, comprobar un nombre, volver a leer la descripción. La claridad es un elemento importante en la viabilidad comercial”. Cfr. SEGER, Linda. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp, 1992, pp. 35-36.

¹⁶ Cfr. SEGER. *Op. cit.*, p. 117.

En estas dos obras, la música cumple su función estructural, señalando estas tres partes, y teniendo un papel preponderante narrativo, como suele suceder en este tipo de adaptaciones cinematográficas; pero, al añadirle un número musical, este elemento sirve para dar una pincelada descriptiva, por lo que a las funciones ya previstas, se le une otra expresiva, y no excluyente de las anteriores¹⁷. Además, estas dos obras que se han escogido tienen una particularidad, y es que las dos son obras de corta extensión, por lo que su lectura en tiempo real es prácticamente el mismo que su puesta en escena; ambas respetan el texto original, y no hay, en este sentido, elipsis significativas.

La primera, *The importance of Being Earnest*, es una obra teatral, en la que la adaptación cinematográfica funciona, ya que combina la riqueza de la palabra hablada en el teatro, con los temas humanos expresivos que plantean los protagonistas con vívidas imágenes visuales. Además de esta claridad y color, en el número musical¹⁸ se forma un *gag* divertido por las turbias relaciones amorosas de los protagonistas, que se complican por los engaños y enredos que provocan los hombres (Rupert Everett y Colin Firth); además del elemento cómico, está la sorpresa, ya que hay un corte repentino en el tono general de la obra ambientada en el Londres victoriano de comienzos de siglo XX, introduciendo una canción actual ligera tipo “beatles” con elementos humorísticos, lo que se denomina un desarrollo breve de acción en contexto de espacios y diálogos, con una traslación de acciones¹⁹. El director, Oliver Parker, al igual que el autor de la obra de teatro original, Oscar Wilde, introducen este número musical al comienzo del acto tercero, aunque la melodía de la canción ya había aparecido al final del primer acto, diegéticamente, interpretada por la servidumbre de Moncrieff, como parte del repertorio de una *big-band* que tocan en la cocina de su casa. Los dos amigos han mentido a sus enamoradas sobre su propia identidad, por lo que ellas, muy dignas, están en el gabinete de la casa de campo de Mr. Gresford, y no quieren bajar al jardín a hablar con ellos. Para conseguir romper la tensión del ambiente, Wilde señala, específicamente, que Gresford y Moncrieff “vienen tatareando un aire de opereta”²⁰. Lo que resuelve Parker es hacer cantar una canción a los dos, “Lady Come

¹⁷ Recordemos cómo Nieto, en su manual de música de cine, divide sólo a la música no diegética como elemento estructural y expresivo, siendo ambos excluyentes. Cfr. NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: S.G.A.E., 1996, pp. 38ss.

¹⁸ Se puede ver la secuencia en <<http://www.youtube.com/watch?v=IsgFZstmewU&feature=related>>, [consultada el 28 de noviembre del 2008].

¹⁹ Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000, pp. 139-40.

²⁰ Cfr. la edición de WILDE, Oscar. *La importancia de llamarse Ernesto*. Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 143. Como se ve en esta edición, en España se ha traducido erróneamente en el título “being”; no es “llamarse”, sino simplemente “ser”, y así se refleja en la secuencia que comentamos; lo que a las chicas les irrita no es la simple mentira, sino el engaño en esencia; se habían enamorado de una persona que “era” Ernesto (o quien fuera), no de su nombre; por eso, no se soluciona cambiando el nombre, es un engaño sutil.

down” (creada por el británico Charlie Mole), donde el texto, explícitamente, pide a las chicas que bajen a hablar con ellos; la canción está basada en el poema de Oscar Wilde *Serenade* (1881), y después de las dos primera estrofas, ellas ya cumplen sus deseos:

The western wind is blowing fair/ Across the dark Ægean sea,/ And at the
secret marble stair/ My Tyrian galley waits for thee.

Come down! The purple sail is spread, /The watchman sleeps within the
town, /O leave thy lily-flowered bed, /O Lady mine come down, come down!

She will not come, I know her well,/ Of lover's vows she hath no care,/
And little good a man can tell/Of one so cruel and so fair.

True love is but a woman's toy, /They never know the lover's pain,/ And I
who loved as loves a boy/ Must love in vain, must love in vain.

La comicidad se consigue insertando, en esta película ambientada históricamente en su contexto con todo detalle, una canción ligera actual, que sorprende enormemente al espectador, y le hace situarse enseguida en la situación humorística que provoca, y en la burla a la fragilidad femenina de las protagonistas; con el tópico de que las mujeres no pueden vencer la curiosidad, a pesar de que ellas están muy enfadadas con sus prometidos por haberlas engañado con burdas mentiras, ellas, al oír cantar a la siguiente estrofa, bajan a enterarse de las excusas que sus novios les quieren dar a sus falacias cantando unos versos. En este número musical la canción tiene una función expresiva enorme (“la música amansa a las fieras”, dice el refrán popular), y por eso la interpretación diegética de la canción hace que forme parte del argumento, ya que obliga a las chicas a salir de su enfado y a querer aclarar el lío de falsas identidades, y acompañando a la escena de unos planos de cámara con picados o vista de pájaro, que demuestran al espectador la superioridad de ellas sobre ellos. Mientras ellas leen en el gabinete, los dos amigos empiezan a cantar su canción en el jardín, colocándole los criados el clavecín a Moncrieff (Everett) para que haga el acompañamiento, y tocando Gresford (Firth) la guitarra²¹, mientras el perro baila contentísimo. Ellas salen a verlos a la balconada, pero se burlan, vuelven a entrar y se interrumpe el estribillo, “lady come down” (estribillo que añade Mole y que no viene en el poema original). Ellas comentan entre sí que no piensan bajar. Otra vez vuelve la música, pero ahora ha cambiado de escenario, acercándose del jardín al vestíbulo de la casa, haciendo los criados de portadores del clavecín, convirtiéndose en cómplices de los ardides amorosos de su señor y de su amigo/hermano. Ellos, con sólo interpretar dos estrofas, ablandan los sensibles corazones femeninos; mientras ellas se paran en la escalera a escuchar a los chicos, se oye a una trompeta que inicia un nuevo acompañamiento de la

²¹ Es muy cómico ver los gestos de Everett que ni siquiera pulsa las teclas pero hace gestos de gran entusiasmo, con el esfuerzo de Firth en cambiar los acordes de la mano izquierda acompañando la canción con su seriedad característica.

canción con un ficticio (o no diegético) lleno orquestal, donde predomina el piano (instrumento favorito de Moncrieff, donde toca *jazz* con su despreocupada actitud a lo largo de toda la película); esto provoca la reiteración de contenido de metatexto del estribillo, se consigue que se ablande el corazón de las enamoradas, y por eso bajan todas dignas a hacer las paces.

El siguiente ejemplo es un caso distinto de adaptación, esta vez es un desarrollo completo y visualización de una acción sugerida con un añadido de un número musical²². El texto original es el libro juvenil *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl²³ (autor también de la novela adaptada al cine, y con mucho éxito, de *Matilda*); en esta novela, la adaptación al guión cinematográfico la ha hecho John August, y ha sido dirigida por Tim Burton, y se ha introducido una subtrama especial (por medio de *flashbacks*) de la vida personal de Mr. Bonka, el dueño de la fábrica. Los cuatro números musicales que compone Danny Elfman se justifican en la obra original, y consisten en adaptación de fragmentos de los largos poemas-canciones que se incluyen en la novela en su desarrollo, y que describen las actitudes de los cuatro niños eliminados del concurso²⁴; la novela indica explícitamente que los curiosísimos obreros de la fábrica (los Oompa Loompa) cantan una canción con moraleja cada vez que uno de los cuatro niños es eliminado por haber hecho alguna fechoría: ser un glotón, mascar chicle sin parar, ser una caprichosa y ver todo el rato la televisión, desobedeciendo, por supuesto, a las indicaciones de Mr. Bonka o de sus padres²⁵.

Las melodías que compone Elfman son cuatro canciones ligeras de cuatro décadas de la música pop: los años 40, años 60, años 70 y años 90; son cuatro secuencias con números musicales, muy similares estructuralmente, pero estilísticamente muy diferenciados. Todas están protagonizadas por los personajillos llamados los Oompa Loompa, que cantan y bailan vestidos siempre con un mono de charol, explicándoles a los protagonistas con sus canciones porqué han sido castigados; los poemas originales se adaptan a canciones breves con un estribillo fijo con la moraleja para los niños, y estrofas

²² Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 140.

²³ Cfr. la edición española con ilustraciones originales de Quentin Balke en Madrid: Alfaguara, 2001.

²⁴ Los textos de las canciones están disponibles en imdb, <<http://www.imdb.com/title/tt0367594/quotes>> [consultada el 28 de noviembre del 2008]. Pero se pueden Cfr. los poemas de las cuatro canciones, respectivamente, en las pp. 103-107, 129-32, 151-53, 177-82, de la edición de Alfaguara, *op. cit.*

²⁵ En realidad todos los Oompa que aparecen en escena son imágenes tratadas informáticamente del actor Deep Roy, que tuvo que rodar cada escena el mismo número de veces que aparecen los personajillos bailando y actuando. Cfr. el documental "" de la edición británica de la película.

consecutivas que narran las fechorías de los castigados. Aquí presentamos el primero y el último de esta serie.

La primera canción, “Augustus Gloop”, está dedicada a un niño glotón, que come golosinas sin parar, sin pensar en repartirlas con sus amigos. La melodía tiene una rítmica percusiva muy intensa, que es el nexo de conexión de las escenas que se concatenan, con una estética *zigfield* de *roquettes* perfectamente alineados y uniformados con su mono rojo brillante, de movimientos sincronizados al máximo, que se mueven formando las famosas flores Busby Berkeley, y se tiran a la piscina sucesivamente al más puro estilo Esther Williams (después de haberse colocado sus gorros amarillos)²⁶. Es una estética colorística muy detallista, con los fondos de paisajes característicos de Tim Burton (colinas y árboles ondulantes, que terminan en una curva rizada, al igual que lo hacen los gorros y las pelucas de los Oompas) que se sincronizan el verde del valle con el marrón del chocolate y con el rojo de los numerosos Oompa, que cantan al unísono las siguientes estrofas:

Augustus Gloop / Augustus Gloop / The great big greedy Nincompoop /
Augustus Gloop, so big and vile, so greedy foul and infantile / Come on, we cry,
the time is ripe to send him shooting up the pipe / But don't, dear children be
alarmed, Augustus Gloop will not be harmed, Augustus Gloop will not be harmed
/

Although of course we must admit, he will be altered quite a bit / Slowly
wheels go round and round, and cogs begin to grind and pound / This greedy
brute, this louches ear, is loved by people everywhere, for who could hate or bare a
grudge against a luscious bit of fudge?

El siguiente número musical, que queremos resaltar es el del cuarto chico, Mike Teavee, un fanático de la televisión (como indica su supuesto apellido). Aquí los Oompa tienen una estética *rock*, que nos recuerda al grupo Queen, con sus monos blancos y la estética minimal. a la vez que hacen un guiño a famosas secuencias del cine, como introducir a Mike en la ducha de *Psicosis* con su característica banda sonora, o bailar en un tubo a lo John Travolta en *Saturday Night Fever*, o transportar al chico del plató de la televisión al mundo futuro con la escena memorable de los gorilas de *2002: Una odisea en el espacio* al ritmo de *Así habló Zaratrusta*. La letra de la canción, al igual que en las anteriores, es una llamada de atención a los comportamientos de niños caprichosos como Mike:

The most important thing that we've ever learned / The most important
thing we've learned as far as children are concerned / Is never, never let them near
a television set, or better still just don't install the idiotic thing at all. / never, never
let them.

It rots the senses in the head / It kills imagination dead / It clogs and
clutters up the mind / It makes a child so dull and blind / so dull and blind, so dull

²⁶ Es la misma estética que había recreado Kenneth Branagh en *Love's Labour Lost* (1997).

and blind / He can no longer understand a fairytale, a fairyland / a fairyland, a fairyland / His brain becomes as soft as cheese / His thinking powers rust and freeze / He cannot think, he only sees /

Regarding little Mike Teavee, we very much regret that we, regret that we / Shall simply have to wait and see / We very much regret that we / Shall simply have to wait and see / If we can get him back to size / But if we can't / It serves him right!

El chico se compromete, después del susto de haberse minimizado a través de las ondas televisivas, a no renunciar a su familia por nada del mundo (nada, se entiende, ningún programa de la TV) y a olvidarse de las golosinas.

Es una película que, al respetar las canciones de la novela original, crea unos números musicales redondos dirigidos al público infantil, que transmiten de una manera muy lograda unos mensajes muy didácticos que el director ha sabido transmitir íntegramente de la novela original.

Como vimos en la introducción, a través del número musical se puede acercar un mensaje específico al espectador, y así entra más fácil al oírlo cantar y ser bailado; en estos casos unos hábitos de comportamiento que si no son los adecuados merecerán castigo, en el caso de Wilde, un castigo suave, porque la condición femenina es generosa; pero en el caso de Dahl, un castigo que no se olvide, para que los niños que lean o vean sus películas, sepan que hay que ser obedientes a las buenas indicaciones de los mayores.

3. SUPREMACÍA DE LA MÚSICA Y LOS NÚMEROS MUSICALES EN LA PELÍCULA

Hay películas musicales que suponen una explosión de canciones, que van entretejiendo la trama sustentándola en sus letras. La mayoría de ellas proceden del teatro musical, y se han adaptado al cine por su éxito en taquilla; como en los últimos años se ha puesto tan de moda los espectáculos musicales en España, siguiendo los modelos británicos y americanos, estas películas siempre encuentran un público adicto, y en la misma medida, unas críticas feroces que achacan que son sólo canciones unidas por un argumento simple; es curioso, porque es justamente lo que quieren sus productores, éxito asegurado porque ofrecen esas canciones muy conocidas que les gustan a los espectadores.

Una de las últimas películas de esta modalidad es *Mamma mia* (2008), que ha sido dirigida por la popular directora teatral y de ópera Phyllida Lloyd; toda su experiencia operística se pone de manifiesto en la dirección de los números musicales, donde se

combinan la inexperiencia musical de los actores protagonistas con la perfección coreográfica del coro, como un elemento novedoso de los musicales actuales, inaugurados por Woody Allen y Kenneth Branagh en los años 90, como ya hemos visto al comienzo del presente trabajo. Esta película adapta al cine el espectáculo teatral del mismo nombre con música exclusivamente del grupo sueco ABBA, que dirigido por dos de sus integrantes, Benny Anderson y Björn Ulvaeus, estuvo en cartel en Londres más de 9 años, donde fue visto por 32 millones de personas; la película no ha hecho sino incrementar su popularidad, ya que el musical en los teatros no ha perdido vigencia, ha recorrido medio mundo, y sigue estrenándose en diferentes ciudades a fecha de hoy²⁷.

De todos los números, hemos escogido el que se representa en torno a “Dancing Queen”, la famosa canción del grupo ABBA. Es el único número hecho en exclusividad por intérpretes femeninas, tanto las principales como las del coro. La letra de la canción nos describe la mejor juventud de Donna (Meryl Streep), la madre de la protagonista, que entra en trance cuando ve reunidos a todos sus novios, posible padres de su única hija²⁸; sus amigas, que han venido para acompañarla en la boda de esta hija, no consienten que se hunda anímicamente, y cuando le piden que rememore cómo disfrutaba de la vida en su juventud, ella contesta que ya ha crecido, y en réplica, ellas improvisan este número musical, que va describiendo una de sus grandes pasiones, el baile; este número cerrado comienza en su casa y termina en el embarcadero de la isla, y va incorporando de manera sucesiva a todas las mujeres que trabajan en la casa de Donna, que salen a los caminos bailando, formando un gran grupo, al que se unen todas las mujeres de la isla (como en *Forrest Gump*). El número se desarrolla en torno a su estructura textual:

²⁷ Está previsto que se estrene en Salamanca en septiembre del 2009...

²⁸ La letra textual es la siguiente: “You can dance, you can jive, having the time of your life/ See that girl, watch that scene, dig in the Dancing Queen.

Friday night and the lights are low/ Looking out for the place to go/ Where they play the right music, getting in the swing. /You come in to look for a king / Anybody could be that guy / Night is young and the music's high /With a bit of rock music, everything is fine. / You're in the mood for a dance / And when you get the chance...

You are the Dancing Queen, young and sweet, only seventeen / Dancing Queen, feel the beat from the tambourine. / You can dance, you can jive, having the time of your life. /See that girl, watch that scene, dig in the Dancing Queen.

You're a teaser, you turn 'em on / Leave them burning and then you're gone. /Looking out for another, anyone will do/ You're in the mood for a dance / And when you get the chance...

You are the Dancing Queen, young and sweet, only seventeen. / Dancing Queen, feel the beat from the tambourine / You can dance, you can jive, having the time of your life / See that girl, watch that scene, dig in the Dancing Queen, dig in the Dancing Queen (bis)”. Cfr. <<http://www.quedeletras.com/letra-cancion-dancing-queen-bajar-73171/disco-the-abba-story/abba-dancing-queen.html>> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

-estrofa inicial, donde sus dos amigas (las actrices Julie Walters y Christine Baranski), imitando los gestos del grupo ABBA, intentan convencer a su amiga de que haga *flash-back* mental y salga de su agobio (“Grow back down again”, le dicen)

-estribillo, convirtiendo la letra en realidad, ya que Donna abandona su mutismo y entra en trance de “Dancing Queen”, bailando como dice la canción

-estrofa 2ª, que se va interpretando desde que salen de la casa hasta el exterior de la finca; mientras las tres cantan “Tu los engañas, los enciendes/ Los dejas ardiendo y entonces te vas/ Buscando a otro, cualquiera lo hará”, ella aturde a los hombres que están trabajando, junto con sus mujeres, en el patio de la casa, y se lleva de calle a las señoras, que abandonan a su tarea (y a sus maridos) por la pasión de la danza, uniéndose de una manera gráfica a como lo dice la canción.

-estribillo final, donde después de enganchar con su canción a las campesinas que trabajaban en la isla, como el flautista de Hammelin, todas abandonan sus delantales y sus faenas caseras, y van formando un gran coro, al que señalan todos los hombres que las ven. El número termina con un gran baile final en el embarcadero de la isla, mientras el pianista de ABBA las acompaña tocando diegéticamente un piano vertical, subido en una barca. Es una gran afirmación del poder femenino, que ante la tensión que les puede ocasionar el hombre -como le pasaba a Donna-, actúa uniéndose y formando una gran fuerza. El poder de la música con la imagen no puede ser más fuerte.

Otra película basada en un musical muy exitoso es *Los productores* (2005), de la directora Susan Stroman y del productor Mel Brooks; al igual que el ejemplo anterior, la producción teatral tuvo gran éxito de taquilla, en concreto *The Producers* batió el record de premios Tony. Esta película encadena números musicales muy largos y cuya música va apareciendo con variaciones a lo largo de toda la cinta, como en el caso de “I wanna to be a producer” y “Springtime for Hitler and Germany”. La película cuenta la historia de cómo lograr hacer el musical más malo del mundo, y cómo sus productores fracasan al triunfar su estreno a pesar de sus perversas intenciones (huir con todo el dinero de las inversoras y dejar al teatro en bancarrota); textualmente se sustenta en números musicales paródicos, que sorprenden al espectador porque empiezan siempre con la perfección propia del número clásico, y van introduciendo progresivamente elementos cómicos, que consiguen hacer reír al público y que se olvide de su larga duración.

El primer número “Quiero ser un productor”, va a funcionar también como subrayado musical, y va a aparecer siempre que los protagonistas hablen de su sueño de ser

un productor de Broadway. Es el clásico número con chicas *ziegfied*, luminosos de neón y ficheros que se convierten en escaleras; lo hemos visto en infinidad de películas a lo largo de 70 años, desde *Un americano en París*, *Chorus Line* o *Chicago*. Surge del monólogo desesperado de uno de los protagonistas, Leo Bloom, que es un pobre contable en una gran oficina con un jefe muy tirano, que desprecia su trabajo profundamente, y le insulta diciéndole que él sólo un *p.a.* (*poor accountant*); mientras Leo se desespera con su vida, todos los contables van tecleando al unísono una rítmica, mientras repiten “infeliz, infeliz”; en respuesta a esta melodía *mickey-mousing*, va a replicar Leo con su canción “I wanna to be a producer”, al más puro estilo *hollywoodiense* de evasión de la realidad; de los ficheros de la oficina van surgiendo las chicas *ziegfied*, mientras él nos cuenta sus sueños²⁹; el número se desarrolla utilizando como modelo al número musical de *Cantando bajo la lluvia*, al mismo nivel de estilización, donde Gene Kelly llega a Hollywood para ser artista, cantando y bailando todo al mismo tiempo perfectamente sincronizado; en *Los Productores*, Matthew Broderick imita hasta la coreografía de Kelly, bailando claqué, utilizando decorados muy similares, y mostrando grandes tarimas donde destaca su nombre en mayúsculas en anuncios de neón que ocupan toda la pantalla. Sólo hay un elemento paródico que nos contextualiza el número musical en la actualidad; y es una de las *roquettes*, que se aparta de los cánones establecidos para estas coristas, y es gordita, patosa y muy simpática, recordándonos a las primeras producciones de Fanny Brice en los *Ziegfeld Follies*³⁰, donde se introducía el elemento cómico para cortar con las coreografías perfectas de las chicas *ziegfied* perfectas, y donde el público se reía con la corista imperfecta (en lugar de reírse de ella); este hecho marcó una nueva línea de coreografías, que ha convivido desde entonces con los cánones clásicos; Broderick, como un productor al uso más tiránico, cuando triunfa en su sueño, quita del medio a este elemento distintivo de su coro, como dueño absoluto de la situación (textualmente, “drive those chorus girls insane!”).

²⁹ LEO: I spend my life accounting / With figures and such /

THE ACCOUNTANTS: Unhappy

LEO: To what is my life amounting / It figures, not much

THE ACCOUNTANTS: Unhappy

LEO: I have a secret desire / Hiding deep in my soul / It sets my heart afire / To see me in this role / I wanna be a producer / With a hit show on Broadway / I wanna be a producer / Lunch at Sardi's every day / I wanna be a producer / Sport a top hat and a cane / I wanna be a producer / And drive those chorus girls insane!

[interludio instrumental]

I wanna be a producer / And sleep until half-past two / I wanna be a producer / And say, "You, you, you, not you" / I wanna be a producer / Wear a tux on op'ning nights! / I wanna be a producer / And see my name "Leo Bloom" in lights!

Cfr. <<http://www.stlyrics.com/lyrics/theproducers/iwannabeaproducer.htm>> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

³⁰ Podemos ver la adaptación cinematográfica de estos números musicales en la película *Funny Girl* (1968) de Barbra Streisand, y en concreto en las divertidas secuencias “His Love Makes Me Beautiful” o “The Swan”.

Este mismo elemento cómico se da en otro número de la película, “Springtime for Hitler and Germany”, donde a pesar de la larga duración (23’), la parodia se fusiona con los elementos clásicos de estos números musicales. Para describir al espíritu germánico, aparecen bellas coristas, pero con las tipificaciones de lo que cualquier turista considera que representa a Alemania: la primera lleva en su cabeza una gran jarra de cerveza, y le cuelgan de la cintura no bellas plumas de *vedette*, sino dos mesas con manteles rojos de cuadros y dos jarritas de cerveza (como un auténtico *biergarten*); la siguiente va con el cuerno y los escudos de *Vicki, el vikingo*; la tercera lleva en la cabeza una salchicha gigante, y muchas ristras de salchichas pequeñas colgadas de la cintura; la cuarta, la protagonista Uma Thurman, que parece el águila nazi, es en realidad un hueco pavo real que se va tropezando con todo lo que encuentra en el escenario. Otro elemento paródico son las figuras geométricas que el coro va formando y que la cámara capta para el espectador con picados en plano general del escenario, y que desde *La calle 42* (1933) son un elemento importante de las coreografías clásicas; aquí, el coro no va haciendo flores, sino esvásticas, que se van moviendo provocando la hilaridad del público. Y otro elemento fundamental es el cantante, en este caso Gary Beach, que interpreta su papel de Hitler arrancando las risas de todos por sus gestos y sus bailes, y que se define a sí mismo como la “Ethel Merman alemana”, la gran estrella americana del musical.

En definitiva, es una película que, gracias al elemento cómico y paródico, sus números musicales descriptivos van tejiendo una trama que convierten al musical clásico en una divertida comedia con un fuerte contenido crítico histórico-social contemporáneo.

En estas dos películas comprobamos, como en los anteriores, el protagonismo absoluto del coro acompañante frente a las actuaciones de los principales protagonistas, y cómo las canciones que se insertan en los números musicales, aunque parezcan en número excesivas, están totalmente justificadas por su funcionalidad intrínseca de metatexto.

4. UN PEQUEÑO NÚMERO MUSICAL EN UNA GRAN PELÍCULA

Hay muchas películas que, en la actualidad, presentan un número musical, a veces el único, pero que es importante para el argumento, como una reincidencia metafórica con clara función textual. De entre todas ellas, hemos escogido tres que presentan este número musical de formas distintas, y que demuestran la gran versatilidad textual que éste encierra intrínsecamente.

El rey pescador (1991) es una de las primeras películas de esta tipología que queremos comentar, ya que se adelanta, por fechas, a los modelos que estamos estableciendo, donde aparece un número musical como elemento recurrente, y que le da un sentido de metatexto al argumento muy característico. La canción escogida es “How about You”, de Burton Lane (1912-1997)³¹. El momento escogido es el *climax* del desenlace de la película, y son los últimos cinco minutos de la cinta. La canción³² va a dar el contrapunto positivo a las dos tramas dramáticas de las vidas de los dos protagonistas, Parry (Robin Williams) y Jack (Jeff Bridges), y va a unir las tres secuencias finales en un increíble *happy end* unitario, como un fundido de colores, interpretándose en *solo* vocal, en *solo* instrumental, y en *tutti* orquestal, como cualquier pieza barroca policoral. Primeramente, la canción se interpreta diegéticamente en la secuencia del hospital, cuando Parry (que ha sobrevivido milagrosamente a una paliza callejera) ha conseguido formar un coro con todos los enfermos desahuciados de un hospital público de Nueva York, y su novia le busca por los pasillos pensando que ya ha muerto; la canción la recibe a ella como una cariñosa apelación: “Me gusta Nueva York en junio, ¿y a tí?”; con la misma melodía pero no diegética, Jack (que estaba presente en la escena del hospital) va a ver a su novia para que le perdone, y ella le da una sonora bofetada (sonora pero de reconciliación) con la melodía de la canción en versión instrumental como música de ambiente. Y ya, a continuación, en la escena final de los dos protagonistas en Central Park, por la noche, tirados en el césped, desnudos, y viendo a la luna, Parry le interpela a Jack cantando un verso de la canción: “Me gusta la luz de la luna”, y cantan los primeros cuatro versos de la canción, como tema introductoria a la versión instrumental orquestada de esta melodía, que termina con la imagen de Nueva York desde una colina de Central Park, y la pregunta de la canción en mente del espectador.

³¹ Esta canción la escribió Lane, a los 15 años, para el musical *Earl Carroll's Vanities*, estrenado el 27-VIII-1931 en el Earl Carroll Theatre, con 278 representaciones, dirigido por Edgar MacGregor, producido por Earl Carroll, actuando Hill Mahoney, Lilian Roth y William Demarest. *Cfr.* SUSKIN, Steven: *Show Tunes*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 169-70 y 172.

En 1942 esta canción, modificando su letra Ralph Freed (1907-1973), fue interpretada por Mickey Rooney y Judy Garland en el musical *Babes on Broadway* (1941), dirigido por Busby Berkeley, y grabado por Tommy Dorsey al año siguiente.

³² Se puede ver la secuencia completa en <<http://www.youtube.com/watch?v=IM8A63urlyQ>> [consultada el 28 de noviembre del 2008]. El texto de la canción que se oye en la película es el siguiente:

I like New York in June, / how about you? / I like a Gershwin tune, / how about you? / I love a fireside / when a storm is due. / I like potato chips, / moonlight and motor trips, / how about you?

I'm mad about good books, / can't get my fill, / and Franklin Roos'velt's looks / give me a thrill.

Holding hands at the movie show, / when all the lights are low / may not be new, / but I like it, / how about you?

Una película que pasó muy desapercibida a las críticas ha sido *Ángeles S.A.* (2007), a la que se le ha definido como un *revival* de Marisol en la figura actual de M^a Isabel (ganadora de OT infantil), pero que tiene un curioso número musical a la manera de tropo medieval, como una recreación de la pregunta que se hace su padre, a sí mismo, en el avión que le lleva a China: “¿Cómo sería el mundo de los angelitos?”³³. Saliéndose del tiempo real en que transcurre la trama, es el único número musical de la película, ya que el resto de canciones que aparecen son actuaciones diegéticas de la protagonista en el teatro de su colegio. Es una secuencia de estética *kitsch*, un verdadero elemento de comedia, en un escenario de azul-cielo y un suelo de nubes blancas algodónadas, con un filtro de cámara que transforma todos los colores en tonalidades crema cálidos; la protagonizan M^a Isabel en primer plano, y en segundo su padre (Pablo Carbonell) y el coro de bailarines profesionales vestidos de blanco con sus correspondientes alas representando a los ángeles que se quería imaginar su padre.

El número se articula en torno a la canción “Yo quiero ángeles, angelitos buenos”³⁴, con dos estrofas y un estribillo recurrente que baila la protagonista en rumba-pop; a lo largo de la secuencia se van alternando, en las estrofas, los decorados con transparencias de animación, según nos va relatando el texto, con las apariciones sucesivas de su padre y de los componentes del coro mixto de distintas nacionalidades; en cambio, en el estribillo, sólo baila en primer plano M^a Isabel, seguida en segundo plano por el coro alineado de menos a más, formando una masa compacta. Esta formación coreográfica recuerda a las producciones televisivas del realizador rumano Valerio Lazarov y de su ballet Zoom TVE, sobre todo a las del programa *¡Señoras y señores!*; si comparamos las dos coreografías, en ambas prima la estética sobre los contenidos, y la formación coreográfica de la canción “Apoteosis”³⁵ es idéntica a la que ilustra el estribillo “Yo quiero ángeles” de *Ángeles S.A.* Es un dato que no es de extrañar, si pensamos que Lazarov es el fundador de la productora Prime Time Communications, que estrenó en el 2001 el programa *Pequeños grandes genios*,

³³. Ver esta secuencia completa en <<http://www.youtube.com/watch?v=1WBnp7AIN5Q>> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

³⁴ Aquí en el cielo está la cosa muy difícil. / Que la vivienda, dice San Pedro, / que sigue en crisis. / Aquí las calles son de lunares y caramelo, / y las farolas son dos luceros. / Aquí en el cielo los autobuses los lleva el viento, / y mira niño no hay quien aparque / cerca del centro. / Aquí los puentes son infinitos y / cruzan los mares, y las barquitas / son de corales / Yo quiero ángeles, angelitos buenos, / que siembran de amor el aire y / buscan casa en el cielo. (bis) Hay casas que son muy altas, / casas modernas y de colores / Hay casas con mucha guasa y / otras que tienen grandes balcones. / Pero lo que no debe faltar / son muchas flores son muchas flores / son muchas flores!!! / Yo,yo,yo. Cfr. el texto en <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=1296789>> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

³⁵ Nos referimos a la versión en B/N de este programa, con la canción “Es la hora de la apoteosis a la española, ¡olé!”. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Ga5_HbimzX8> [consultada el 28 de noviembre del 2008].

donde él fue el director durante dos años, y donde se descubrieron “talentos” de la canción (como es el caso de M^a Isabel, años más tarde), y ha colaborado estrechamente en OT. Es una auténtica apoteosis a la española.

Para terminar, vamos a presentar un caso muy reciente, el de la película *Good* (2008); es una adaptación libre de la obra teatral homónima del escritor escocés C. P. Taylor, que fue estrenada en Londres, en el Donmar Warehouse, en septiembre de 1981, representada por la famosa compañía teatral “The Royal Shakespeare Company”. Con toda la crudeza de la trama, de la traición ideológica, personal y de amistad de este profesor universitario frente a la ideología nazi, en la película nos lo muestran con una clarividencia cuando no evita, pudiéndolo hacer, que a su mejor amigo le encarcelen y el manden a un campo de concentración. Taylor, un escritor comprometido con el movimiento artístico-social londinense de los años 60 y 70, quiso que su obra se pudiera contextualizar en diferentes épocas, y utilizó en su puesta en escena números musicales que eran cantados de repente por los propios actores en escena; en esta adaptación cinematográfica sólo se ha conservado este número, que nos da la clave del mundo interior del protagonista, que representa la sinfonía más amarga de la mediocridad.

Siguiendo el estilo más purista de la evasión intrínseca del número musical, el protagonista, en determinadas circunstancias, escucha un tema musical, siempre interpretado diegéticamente por desconocidos que rompen a cantar sorpresivamente, y que sólo él puede escuchar a su alrededor; este tema fusiona la canción popular “Frère Jacques” con el primer ciclo de canciones de Mahler *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, y sirve al protagonista para que se evada de la situación del momento, y se desvanezca así la tensión argumental de repente; él siempre achaca la aparición breve de estas secuencias, que duran muy poco (ya que los protagonistas vuelven a la realidad rápidamente) a una búsqueda de un por qué en su actuación, que culmina cuando el tema se escucha, en su totalidad, en el campo de concentración que va a inspeccionar, y es interpretado por los prisioneros judíos (donde se ve su amigo a quien no fue capaz de salvar), formando parte del tercer movimiento de la *Sinfonía nº 1* de Mahler, fusionando también la canción “Die zwei blauen Augen” (que ya había parecido de forma no diegética durante la película) al final de la misma. El hecho de que el tema aparezca interpretado en su totalidad, y que sea una pequeña agrupación orquesta, tiene sentido de *tutti* frente a las otras apariciones en *solo* del tema vocal, y es la respuesta a las dudas del protagonista en su actitud mediocre ante el compromiso social que le exige las circunstancias concretas que vive.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, y a través de los ejemplos estudiados, podemos afirmar que los elementos comunes, novedosos para la nueva tipología de musical de hoy en día (*nowadays musical*) que planteamos en la introducción, y que hemos visto en cada apartado, hacen que veamos el número musical de estas películas con ojos distintos.

A través de la atenta mirada de los distintos prismas (la utopía frente a la realidad, las adaptaciones literarias, las películas donde siempre se está cantando, o en esas donde nunca se canta) hemos comprobado que la inserción de canciones con clara función de metatexto es un elemento esencial que define al género musical actualmente. Otro elemento es el plano secundario al que quedan relegados los actores (bailarines aficionados) que dejan el protagonismo al coro; también lo hemos comprobado en, y en esos números musicales que aparecen en, y uno se sorprende cuando de repente el actor se “marca” una canción. Un tercer elemento característico que se ha ido señalando es la importancia que tiene el mundo interior de la protagonista femenina, ya que es esencial al contenido de estas canciones. Y un último elemento es la problemática de los adolescentes actuales (hijos del famoso “mayo del 68”), que cuentan con una acogida y unas respuestas que difieren, en algunos casos, de los modelos que se ofrecían hace veinte años.

Seguro que a muchos lectores se les ocurrirán más elementos comunes a esta nueva tipología que he presentado en este artículo, y ofrecerán más prismas para la nueva mirada a estas películas actuales. Lo que yo he querido mostrar con estas páginas es el peso específico que el número musical, hoy en día, tiene como elemento recurrente en la comedia, y el nuevo protagonismo que los contenidos metatextuales de sus canciones conllevan. Esperamos que se deje de mirar al musical como a un género ínfimo, y se valoren sus cualidades musicales expresivas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FISCHER, Lucy. “Designing Women. Art Deco, The Musical, and the Female Body”.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, David (eds). *Musica and Cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2001, pp. 295-315.
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical de Hollywood*, 2vs. Barcelona: Film Ideal, 1997.

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

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos". *La Música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 101-18.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

SUSKIN, Steven: *Show Tunes*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

The Fisher King (El rey pescador, 1991). Dtor: Terry Gilliam. Guión: Richard LaGravenese. Música: George Fenton. Actores: Jeff Bridges, Robin Williams, Mercedes Ruehl, Amanda Plummer.

Everybody says I love You (Todo el mundo dice I love you, 1996). Dtor: y Guión: Woody Allen. Música: Dick Hyman. Actores: Alan Alda, Woody Allen, Drew Barrymore, Goldie Hawn, Edward Norton.

The Importance of Being Ernest (La importancia de llamarse Ernesto, 2002). Dtor y Guión adaptado: Oliver Parker. Novela original: Oscar Wilde. Música: Charlie Mole. Actores: Rupert Everett, Colin Firth, Frances O'Connor, Reese Witherspoon, Judi Dench y Tom Wilkinson.

Charlie and the Chocolate Factory (Charlie y la fábrica de chocolate, 2005). Dtor: Tim Burton. Guión: Roald Dahl (novela original), John August (adaptación). Música: Danny Elfman. Actores: Jonny Deep, Freddie Highmore, David Kelly, Helena Bonham Carter, Noah Taylor.

The Producers (Los productores, 2005). Dtora: Susan Stroman. Guión: Mel Brooks y Meehan. Música: Mel Brooks. Actores: Nathan Lane, Matthew Broderick, Uma Thurman y Hill Ferrell.

Ángeles S.A. (2007). Dtor: Eduard Bosch. Guión: Inma Cánovas, Lilian González. Música: Eugenio Fernández. Actores: Pablo Carbonell, María Isabel, Silvia Marsó.

Enchanted (Encantada, 2007). Dtor: Kevin Lima. Guión: Bill Kelly. Música: Alan Menken. Actores: Amy Adams, Patrick Dempsey, James Mariden, Timothy Spall, Idina Menzel.

Mamma Mía (2008). Dtor: Phillyda Lloyd. Guión: Catherine Johnson. Música: Martin Lowe. Actores: Meryl Streep, Pierce Brosnan, Colin Firth, Stellan Skarsgard, Julie Walters, Dominique Cooper, Amanda Seyfried y Christine Baranski.

Good (2008). Dtor: Vicente Amorim. Guión: C. P. Taylor, John Wrahall. Música: Simon Lacey. Actores: Vigo Mortensen, Jason Isaacs, Jodie Whittaker, Anastasia Hille.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA