

# EL PROTAGONISMO FEMENINO-MASCULINO EN LOS MUSICALES DE FRED ASTAIRE Y GENE KELLY: VIGENCIA Y ACTUALIDAD

Matilde Olarte  
(SALAMANCA)

DESDE HACE UNOS AÑOS la industria cinematográfica ha visto la oportunidad de relanzar películas musicales que pertenecían al subgénero de musical denominado 'show musical' por Rick Altman<sup>1</sup> y que en la última edición de la *The Cambridge Companion to the Musical* se denomina 'musicales actuales'<sup>2</sup>. Estas películas pertenecen tanto al grupo de *biopics* sobre músicos y cantantes, como a películas infantiles y juveniles que han promocionado el canto y el baile en adolescentes (como las sagas de *Glee*, *Blast*, *Step Up*, *Camp Rock* y otras producciones Disney).

Por eso, desde la musicología actual se ha visto la necesidad de estudiar la evolución que este género está experimentando desde el estreno de *Everybody Says I Love You* (1996)<sup>3</sup> hasta el momento presente, releyendo sus posibles reinterpretaciones con enfoques actuales de coordenadas como la deconstrucción e hibridación de géneros, el número musical como elemento recurrente en la comedia o la ruptura de roles femeninos en las mujeres protagonistas. El congreso *From Stage to Screen* que el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini celebró en Monte San Savino, Arezzo (16-18 septiembre 2010), ha sido un ejemplo de este nuevo interés con que se afronta el estudio y análisis del musical.

El presente artículo quiere ser una aportación en esta nueva valoración del género del musical desde algunas de las creaciones de Fred Astaire y Gene Kelly, y al papel que desempeñan algunas de las protagonistas femeninas que les acompañan. Lo hemos estructurado en dos bloques analíticos, uno teórico y otro práctico; el primer bloque se constituye por tres puntos de discusión: la necesidad actual de redescubrir elementos

<sup>1</sup>. Cfr. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>2</sup>. Cfr. *The Cambridge Companion to the Musical*, edited by Paul Laird and William A. Everett. Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2008 (Cambridge companions to music).

<sup>3</sup>. Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. 'El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos', en: *La Música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 101-118, para entender por qué consideramos esta película de Woody Allen como el inicio de una nueva presencia comercial de las películas musicales.

fundamentales de las películas musicales, el interés por abordar elementos de las películas musicales con el prisma de los estudios de género, y finalmente el análisis de los personajes femeninos en las comedias musicales románticas, centrándonos en cinco musicales norteamericanos de los años 30-40-50 donde el protagonismo de Fred Astaire y Gene Kelly se comparte con unos roles femeninos que marcan una excepción al papel subordinado que los guiones de esas producciones solían otorgar a las protagonistas, eclipsadas siempre por la fama de estos actores y bailarines. El segundo bloque analiza las características musicales de estas cinco producciones de Broadway que fueron grandes éxitos allí y también se adaptaron como películas musicales; las canciones de esos musicales que se pasaron posteriormente al cine fueron compuestas por tres de los grandes compositores de canciones para musicales: George Gershwin con *Una cara con ángel* (1956, Fred Astaire y Audrey Hepburn); Cole Porter con *La alegre divorciada* (1934, Fred Astaire y Ginger Rogers), *Du Barry Was a Lady* (1943, Gene Kelly y Lucille Ball) y *La bella de Moscú* (1957, Fred Astaire y Cyd Charisse); y, finalmente, Frederick Loewe con *Brigadoom* (1954, Gene Kelly y Cyd Charisse).

Después de estos dos análisis, estaremos en condiciones de poder valorar con más objetividad los modelos de mujer que nos plantean, a los investigadores del siglo XXI, los años dorados del musical filmado de Hollywood.

#### REDESCUBRIMIENTO DEL GÉNERO DEL MUSICAL

Desde hace unos años se está redescubriendo al género del musical, buscando sus elementos constructivos en lugar de sus carencias, y haciendo hincapié en su capacidad de encadenar sucesos dinámicos. Haciendo una revisión bibliográfica de las últimas publicaciones musicológicas que lo analizan bajo este aspecto<sup>4</sup>, queremos destacar tres hechos que aparecen, como elementos comunes, en estos trabajos: la creación musical de estas partituras, la nueva valoración del número musical como elemento expresivo y el concepto de momento musical.

Según Block (2008)<sup>5</sup>, el elemento común a las musicales de los años 20 y 30 era presentar buenas estrellas en malos guiones, donde las partituras sobresalían por encima de los argumentos; por eso, las partituras perviven por sí solas hasta hoy. Estas canciones, el auténtico legado de los musicales de esas décadas, asumieron los ritmos populares del *rag time*, *blues*, *opereta*, *jazz* y *swing*, formando melodías con un fraseo regular de 32 compases, resultado de combinar 4 frases de 8 compases cada una, en dos modelos compositivos: AABA o ABAC, que se podían modificar con una pequeña pausa en la forma AA//AB o AB//AC. Estos modelos, adaptados a cada compositor, originó un estilo propio, que en el caso de los

<sup>4</sup>. Cfr. la bibliografía final del presente trabajo.

<sup>5</sup>. BLOCK, Geoffrey. 'The Melody (and the Words) Linger On: American Musical Comedies of the 1920s and 1930s', en: *The Cambridge Companion to the Musical*, op. cit. (ver nota 2), pp. 110-118.

musicales escritos por los compositores que analizamos en el presente trabajo, se resumiría en:

- modelo compositivo de Gershwin: melodías pentatónicas, notas *blue*, notas repetidas con distinta armonía, resolución tardía de la tónica, una armonía que proporciona gran expresividad textual. Canciones que hablan siempre de la magia del enamoramiento, que comienzan con un fragmento melódico sin título e inacabado, y que va cogiendo forma en su desarrollo interno.

- modelo compositivo de Porter: yuxtaposición de modos mayor y menor, secciones con retardos, ritmos latinos. Canciones con temática amorosa muy directa; para él lo primero es el título, ya que parte de una idea para una canción, y él mismo va escribiendo el texto, para que el final tenga fuerza expresiva.

- modelo compositivo de Loewe: primero el texto, luego la música, siempre de la mano de su letrista Lerner, subrayando melódicamente las palabras que se enfatizan en el texto.

Otro elemento común a estos musicales, como señala Laird<sup>6</sup>, es el protagonismo del número musical con una función narrativa, donde hay una integración total de letra/música/danza/argumento, y donde el baile forma parte crucial del desarrollo del protagonista y del impacto dramático del número musical. Por eso, desde la segunda mitad de los años 30 aparecen números coreográficos con bailes más ambiciosos; un caso emblemático son las coreografías de Agnes de Mille (como se ejemplifica en *Brigadoon*), que usa el contrapunto en sus ballets combinando los movimientos de diferentes protagonistas que realizan simultáneamente pasos distintos, originando movimientos contrastantes muy expresivos. El número musical se convierte, entonces, en subtextos musicales que comentan los acontecimientos realísticos más destacados de la narración. Por eso, afirmamos como Wood<sup>7</sup>, que con esas coreografías, los sueños en las secuencias son ballets de ensueño, y que los símbolos añaden impacto visual y sonoro a los números musicales.

Para resumir, el estilo de estas películas musicales que estamos analizando se podría resumir en la combinación brillante de canciones, diégesis, transiciones y danzas<sup>8</sup>.

Pasando al tercer punto de reflexión, nos encontramos con el concepto teórico de momento musical, siempre dentro de un musical integrado, donde hay una lógica interna narrativa que hace que las canciones parezcan naturales y tengan un objetivo en el desarrollo argumental<sup>9</sup>. El momento musical ocurre cuando la música, generalmente una melodía popular, invierte la jerarquía imagen-sonido y pasa a ocupar una posición

<sup>6</sup>. LAIRD, Paul R. 'Choreographers, Directors and the Fully Integrated Musical', en: *ibidem*, pp. 220-224.

<sup>7</sup>. WOOD, Graham. 'Why Do They Start to Sing and Dance All of a Sudden? Examining the Film Musical', en: *ibidem*, pp. 312-314.

<sup>8</sup>. Cfr. estas ideas en *ibidem*, pp. 315-324.

<sup>9</sup>. En palabras de Amy Herzog, el musical integrado se da en «musical and non-musical sequences that share an internal narrative logic and such dissolve the distinction between narrative and number. Songs appear to arise "naturally", with or without the demand for plausible justification, and often serve a central purpose in the evolution of the plot»: HERZOG, Amy. *Dreams of Difference. Songs of the Same. The Musical*

preponderante en la película; por eso, marca un punto de ruptura con el contexto general del *film*. Las imágenes, durante estos interludios musicales, se construyen enteramente según las demandas de la canción, ya que los movimientos visualizan la trayectoria de la canción haciendo que los pasos de caminar se conviertan en pasos de baile; los objetos y las personas se funden en una composición coreográfica compleja; el espacio se reconfigura en un terreno fantástico que no se alinea racionalmente. Los momentos musicales crean territorios de experimentación auditiva y visual para obtener reacciones positivas por parte del público; tienden a reestructurar la coordinación del espacio temporal, reconfigurando los límites y manejos del cuerpo humano, e incorporando nuevos elementos orgánicos e inorgánicos en el montaje escénico. También pueden funcionar como una fuerza perturbadora y propagar ciertas clases de estrategias representables; generar modelos repetitivos abiertos a la intervención de cambios; y, finalmente, tienen la capacidad de hacer palpable la tensión.

¿SE PUEDEN VER ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LAS PELÍCULAS MUSICALES  
DE FRED ASTAIRE Y GENE KELLY?

Las publicaciones recientes sobre género y cine inciden en conceptos acuñados en la actualidad y que son de dudosa aplicación en su totalidad, sin hacer un análisis somero de la película como obra total<sup>10</sup>. No obstante, hay dos aspectos que estas publicaciones dan por sabido sobre los que queremos reflexionar:

- ¿Se pueden denominar a estos musicales, realmente, como películas de mujeres, 'women films'?

- ¿Hay ruptura del rol del género femenino y construcción de una identidad femenina propia?

Partiendo del hecho de que tanto Fred Astaire como Gene Kelly fueron artistas marcados por el perfeccionismo y por la idea de que ellos, como actores principales, eran los que llevaban el peso específico del número musical, hay que aceptar que, haciendo una elipsis narrativa en esos números diegéticos, cuando analizamos los guiones originales, vemos que sí que hay actrices que saben asumir el papel marcado por el guión y marcar sus diferencias.

Hemos visionado todas las películas de estos dos actores con las principales actrices del momento como protagonistas, que son las siguientes:

---

*Moment in Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 205. *Cfr.*, así mismo, las ideas de esta autora sobre el momento musical, en *ibidem*, pp. 5-11.

<sup>10</sup>. *Cfr.* al respecto, el planteamiento general de la obra de LAING, Heather. *The Gendered Store: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Films*, Aldershot, Ashgate, 2007.

<sup>11</sup>. *Cfr.* esta afirmación en *ibidem*, p. 26.

## EL PROTAGONISMO FEMENINO-MASCULINO EN LOS MUSICALES DE FRED ASTAIRE Y GENE KELLY

- Judy Garland: con Fred Astaire en *Easter Parade* (1948). Con Gene Kelly en *For Me and My Gal* (1942), *The Pirate* (1948), *Summer Stock* (1950);
- Cyd Charisse: con Fred Astaire en *Silk Stockings* (1957). Con Gene Kelly en *Singin' in the Rain* (1952), *Brigadoon* (1954), *It's Always Fair Weather* (1955);
- Rita Hayworth: con Fred Astaire en *You Were Never Lovelier* (1942). Con Gene Kelly en *Cover Girl* (1944);
- Leslie Caron: con Fred Astaire en *Daddy Long Legs* (1955). Con Gene Kelly en *An American in Paris* (1951);
- Ginger Rogers: Sólo con Fred Astaire (nunca trabajó con Gene Kelly) *Flying to Rio* (1933), *The Gay Divorcee* (1934), *Roberta* (1935), *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Swing Time* (1936), *Shall We Dance* (1937), *Carefree* (1938), *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939), *The Barkleys of Broadway* (1949);
- Audrey Hepburn: Sólo con Fred Astaire en *Funny Face* (1956);
- Lucille Ball: Sólo con Gene Kelly *DuBarry Was a Lady* (1943).

Después de analizar los estereotipos de género, como creencias consensuadas que se señalaban en los guiones de esos años, hemos visto que sí se constata el hecho generalizado de presentar a las mujeres como mero objeto de deseo y/o de adorno, ya que muchos de esos roles son una mirada desde una perspectiva masculina; el mismo hecho de mostrar al chico arriesgado frente a la chica buena es un estereotipo propio de las narraciones tradicionales orales y de los cuentos populares, y se transmiten actualmente en series televisivas a un ritmo vertiginoso. Pero gracias a que los musicales adaptaban guiones de escritores muy dispares, hemos encontrado cinco películas musicales, versiones filmicas de musicales estrenados con éxito en Broadway, durante los años 30-50, donde las protagonistas consiguen establecer una ruptura del rol de género femenino tan manido en esos años, y dar un modelo de mujer distinto y variado. Las actrices y los musicales son<sup>12</sup>: Lucille Ball en *DuBarry Was a Lady*, Cyd Charisse en *Silk Stockings* y *Brigadoon*, Audrey Hepburn en *Funny Face* y Ginger Rogers en *The Gay Divorcee*.

En estas cinco películas se da una hibridación de dos géneros, el musical y la comedia romántica. Como parte de los años dorados de las películas musicales de Hollywood,

<sup>12</sup>. Las fichas técnicas completas de estas películas son: *La alegre divorciada* (*Gay Divorcee*, 1934). Dtor: Mark Sandrich. Guión: George Marion Jr., Dorothy Yost y Edward Kaufman. Novela original: Dwight Taylor. Música: Max Steiner. Actores: Fred Astaire, Ginger Rogers, Alice Brady, Edward Everett Horton. *DuBarry Was a Lady* (1943). Dtor: Vincente Minnelli. Guión: Herbert Fields, Buddy G. DeSylva. Actores: Gene Kelly, Lucille Ball, Red Skelton. *Brigadoon* (1954). Dtor: Vincente Minnelli. Guión: Alan Jay Lerner. Música: Frederick Loewe. Actores: Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson, Elaine Stewart. *Una cana con ángel* (*Funny Face*, 1956). Dtor: Stanley Donen. Guión: Leonard Gershe. Música: George Gershwin. Actores: Fred Astaire, Audrey Hepburn, Kay Thompson, Michael Auclair. *La bella de Moscú* (*Silk Stockings*, 1957). Dtor: Rouben Mamoulian. Guión: Leonard Gershe y Leonard Spigelgass. Guión original. *Ninotchka* de Melchior Lengyel. Música: Cole Porter. Actores: Fred Astaire, Cyd Charisse, Janis Paige, Peter Lorre.

estas protagonistas alcanzaban el culmen de su felicidad y de la relación personal por una buena relación amorosa, pero aquí los hombres tienen que luchar para conseguirlo: Audrey Hepburn es una intelectual preocupada por teorías filosóficas y no por la moda, Ginger Rogers es una esposa que se quiere divorciar y huye de los galanteos de Fred Astaire, Lucille Ball es una artista que se debate en toda la película entre un matrimonio por amor o por dinero, Cyd Charisse es una funcionaria rusa de 'corazón de hielo' o una chica escocesa misteriosa que no seduce explícitamente a Gene Kelly.

Además, en sus guiones, al contrario que en la mayoría de los otros, no se dan al 100% los dos elementos esenciales de toda comedia romántica (y que todavía persisten en la actualidad): el mito del amor romántico, y el del príncipe azul (o el de la 'media naranja'<sup>13</sup>). Sólo en *Brigadoon* hay, por parte de la protagonista, amor a primera vista, mientras que en las otras películas la relación de odio-amor se va transformando gradualmente. Nos remitimos a la segunda parte del presente artículo para ver que el elemento diferenciador de estas películas fue el libretista del guión original del musical de Broadway, de la talla de George Kaufman, Herbert y Dorothy Fields, Alan Jay Lerner o Fred Thomson; y en el caso específico de *Silk Stockings*, se adaptó el guión original de la película *Ninotchka*, del escritor húngaro Melchior Lengyel, que consiguió en 1939 el Oscar al mejor argumento.

En estos cinco musicales se da la construcción de la identidad femenina propia, evolucionando desde posturas distintas como las de la heroína romántica con una lucha pasiva ante los obstáculos (*Brigadoon*) o la chica que sueña con alcanzar la felicidad y la realización personal por una relación amorosa (*DuBarry*). Este protagonismo femenino de luchar por superar los obstáculos que se anteponen para conseguir su fin, el amor verdadero, era un auténtico ejemplo para las mujeres espectadoras (recordemos con que maestría lo dibujó Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo*). Este rol femenino se solía complementar con hombres maduros, del peso específico de Fred Astaire y Gene Kelly en estos ejemplos.

No queremos dejar este apartado sin una reflexión personal. Pensamos que este papel protagonista en los musicales de estos años del rol masculino como galán que 'todo-lo-soluciona' es un elemento que provoca ahora mismo el tedio de gran parte de los espectadores que ven esas películas, ya que justo éste es uno de los elementos que más han cambiado en las comedias de hoy en día; actualmente, el apuesto galán ha sido revisado críticamente con otras características que se dan con mucha frecuencia en la sociedad actual, como una inmadurez personal para asumir responsabilidades, frente a la actitud luchadora de la mujer en su entorno profesional y social. Pensemos en las comedias estrenadas en este último año 2010-2011, donde el papel femenino de la heroína se ve realzado por el galán inmaduro: el chico gafe de *La oportunidad de mi vida*, el novio que sólo piensa en sí mismo en *¿Cómo sabes si...?*, el padre de familia y el soltero de oro inmaduros de *El cambiazó*, etc.,

<sup>13</sup>. Dada la patética decadencia de la monarquía europea preferimos cambiar esa denominación clásica y llamarlo, de una manera más realista y práctica, 'media naranja'.

o incluso argumentos de *best-sellers* que imitan la forma literaria de diario femenino pero dictados por un hombre, como se apunta en *La simetría del amor*.

#### CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE ESTAS PRODUCCIONES

Como ya hemos visto, hemos seleccionado cinco películas musicales protagonizadas por Fred Astaire y Gene Kelly, donde las protagonistas femeninas encarnan roles que se salen de los arquetipos vigentes en Hollywood; todas son adaptaciones a la pantalla de musicales estrenados con éxito en Broadway; tres fueron compuestos por Cole Porter, y los otros dos por George Gershwin y Frederick Loewe.

En un primer apartado, vemos que en estas cinco producciones, llama poderosamente la atención cinco hechos: la escasa utilización del material incidental creado *ex profeso* para la primera versión en teatro musical; el poco protagonismo que se le concedió a las actrices principales como transmisoras de las canciones originales; la pervivencia de Fred Astaire en las adaptaciones fílmicas del teatro musical, a pesar de años transcurridos desde el estreno de la primera versión; la hibridación de temáticas 'escapísticas', cercanas al subgénero de los musicales de 'cuentos de hadas' (*fairy tale musicals*, según la terminología de Altman<sup>14</sup>) con números musicales diegéticos integrados (que generalmente acercan la realidad a los protagonistas).

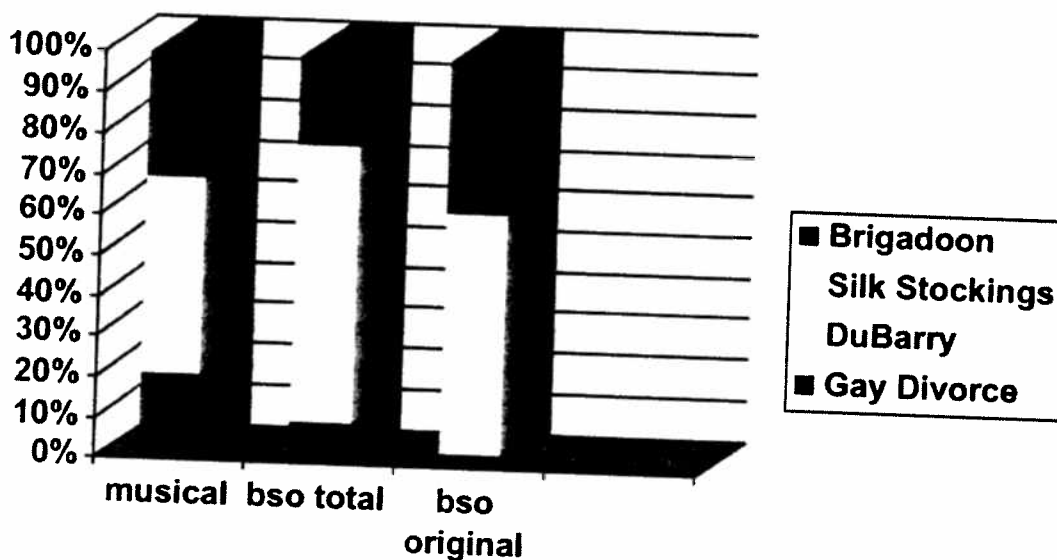
Las canciones originales que estos músicos compusieron para el estreno del musical de Broadway, no fueron usados en su integridad en su adaptación cinematográfica, a pesar del éxito ya alcanzado de las canciones popularizadas por la edición impresa de cada una de ellas para la ejecución privada difundida entre los espectadores. Este hecho es extrínseco a la calidad y popularidad de las canciones, a la diferencia de tiempo entre el estreno original y la versión cinematográfica, por lo que suponemos que no dependió de la popularidad del músico, sino de los deseos arbitrarios de la productora y de los productores de las películas. En el caso de George Gershwin con *Funny Face*, de las 12 canciones escritas por él, sólo 6 se utilizaron en la versión fílmica, cuya banda sonora contó, además, con otras 4 canciones de otros autores, desechándose un 50 % de material que había sido publicado con éxito 29 años antes. En el caso de Cole Porter es más llamativa la diferencia cronológica en la reutilización del material original; en *Gay Divorce*, de las 13 canciones compuestas, sólo una se conservó para la película, el 25% del total de su banda sonora, habiendo sólo dos años entre un estreno y otro, ambos exitosos; en *Dubarry Was a Lady*, de las 11 canciones originales se reutilizaron 3 en la película, lo que suponía un 17% de aprovechamiento de material preexistente, mediando cinco años entre ambos estrenos; en cambio, en *Silk Stockings*, de las 18 canciones de la producción original de Broadway, se

---

<sup>14</sup>. Cfr. ALTMAN, Rick. *Op. cit.* (ver nota 1).

volvieron a interpretar 13 en la versión filmica (estrenada 2 años más tarde), lo que supuso un 100% de su banda sonora cinematográfica. Con el musical de Loewe en *Brigadoon*, sucede un caso parecido al anteriormente citado de Porter, aunque el estreno original hubiera sido la década anterior; de las 18 canciones primeramente compuestas, sólo 10 se usaron en la película, estrenada 7 años más tarde, aunque éstas constituyeron el 100 % de la banda sonora; este hecho llama poderosamente la atención ya que *Brigadoon* fue un éxito de taquilla y se vendieron muchos ejemplares de las partituras de sus canciones.

Un cuadro resumen de lo anteriormente expuesto, donde vemos, en primer lugar, la proporción de canciones originales escritas para la versión primera del musical de Broadway (primera barra de la coordenada horizontal, 'musical'), en segundo lugar el número total de canciones que constituyeron la banda sonora de la versión filmica (segunda barra, 'banda sonora [bso] total'), y en tercer lugar el número específico de canciones originales del musical de Broadway que se reutilizaron en la banda sonora del musical filmado (tercera barra, 'bso original'). El resultado es el siguiente:



El siguiente hecho que nos interesa destacar es el poco protagonismo que se les concedió a las actrices principales como transmisoras de las canciones originales, lo que contrasta con el trato opuesto que se concedió a Fred Astaire y a Gene Kelly. Es un hecho independiente de que fueran buenas o malas cantantes (ya que generalmente se las doblaba para la versión discográfica) y de que estuviera de moda en unos años o no; los hombres son capaces de cantar y bailar siempre, e incluso de hacer números musicales como solistas con un coro, pero no en el caso de las mujeres. Audrey Hepburn, en *Funny Face*, sólo canta sola una de las 10 canciones de la película, y en otras 3 actúa con el resto de los protagonistas. Ginger Rogers en *Gay Divorcee* sólo canta una canción de las 5 que aparecen



en la película, dejando todo el protagonismo (como en el caso de la película anterior) a Fred Astaire. La popular artista Lucille Ball, en *Dubarry Was a Lady*, sólo canta en 2 de las 18 canciones de la película, siendo el resto del repertorio interpretado por los protagonistas masculinos de la película. Cyd Charisse, tanto en la película *Silk Stockings*, protagonizada con Fred Astaire, como en *Brigadoon*, con Gene Kelly, es eclipsada por ambos actores; en *Silk Stockings* interpreta 4 de las 13 canciones de la versión filmica, dos como solista y otros dos con su compañero de rodaje; en *Brigadoon*, en cambio, sólo se le permitió cantar a dúo con otra actriz una de las 10 canciones que se interpretan en la película.

De este hecho se desencadena el siguiente, que es la pervivencia de Fred Astaire en las adaptaciones filmicas del teatro musical; si examinamos las películas musicales en las que participó, comprobamos que en veinticinco años participó en treinta películas, muchas de ellas adaptaciones cinematográficas de musicales estrenados en Broadway; en todas ellas lideró un protagonismo indiscutible como actor protagonista, bailarín y coordinador coreográfico de los números musicales que protagonizaba. Por eso, es fácil de entender que, a pesar de no ser los mismos los productores del musical original de Broadway y los de la versión filmica, pensarán en este actor, que fue pionero en encuadrar sus números musicales en planos estáticos que se asemejaran al plano fijo del escenario teatral.

Finalmente, en estos cinco musicales analizados, se da el elemento común de una hibridación de temáticas 'escapísticas', cercanas al subgénero de los musicales de 'cuentos de hadas' o *fairy tale*, donde la fantasía hace evadirse de la realidad, dura por la postguerra de los años 40 y su problemática política posterior; con este subgénero se combinan números musicales diegéticos integrados que son los que van a acercar la realidad a los protagonistas, y donde la danza se integra en las canciones como parte crucial del desarrollo de los sentimientos de los protagonistas y del impacto dramático en los espectadores<sup>15</sup>. En estos cinco ejemplos los números musicales son parte del argumento; aunque en la primera parte de *DuBarry Was a Lady* los protagonistas son actores, lo que haría encuadrar al musical en el subgénero de *show musical*, siguiendo la clasificación de Altman (1987), el desarrollo principal tiene como marco un sueño de uno de los protagonistas, lo que nos lleva a considerarlo mejor como *fairy tale*, rompiendo así el encorsetamiento generalizados de los musicales de Astaire y Kelly dentro del *show musical* que remarcan su papel preponderante en el número musical intrínsecamente diseñado.

#### LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS

Dentro de este estudio sobre estos cinco musicales protagonizados por Fred Astaire y Gene Kelly, queremos hacer una descripción somera de las creaciones de Gershwin,

<sup>15</sup>. Cfr. aspectos de esta idea en LAIRD, Paul R. *Op. cit.* (ver nota 6), p. 220.

Porter y Loewe que constituyeron el repertorio de canciones incidentales originales y preexistentes que formaron parte de las bandas sonoras de estos cinco musicales analizados, y que constituyen el material de base sobre el que hemos desarrollado los cinco hechos anteriormente expuestos en el apartado anterior.

George Gershwin (1898-1937), hijo de inmigrantes rusos, pianista y niño prodigio, empezó a publicar sus canciones con 18 años. Contó con la colaboración de su hermano Ira como libretista.

En 1927 escribió el musical *Funny Face*<sup>16</sup>, que se estrenó el 22 de septiembre en el Teatro Alvin, con un total de 244 representaciones. Lo dirigió Edgar MacGregor, y fue producido por Alex A. Aarons y Vinton Freedley; el guión fue de Fred Thompson y Paul Gerard Smith, y las letras de las canciones corrieron a cargo de Ira Gershwin. Los actores que lo estrenaron fueron los hermanos Adele y Fred Astaire, William Kent, Victor Moore y Allen Kearns. El musical original se llamaba *Smarty*, era otra colaboración entre Gershwin y Astaire, y fue pensado para el estreno del Alvin Theatre (que habían construido los mismos productores); sufrió las consecuencias de la crisis económica, hubo que reducir la partitura original a la mitad, se prescindió del libretista colaborador Robert Benchley y se consiguió al actor Victor Moore (que había triunfado con *Oh, Kay!*). El éxito de *Funny Face* fue una realidad, doblándose el número de representaciones en Londres. En 1983 se volvió a representar en el teatro St. James, con el nuevo título de *My One and Only*, con un nuevo libreto por Peter Stone y Timothy S. Mayer, bajo la dirección y coreografía de Thommie Walsh y Tommy Tune; esta nueva versión consiguió 762 representaciones. Como se puede comprobar, los diferentes procesos creativos a los que ha sido sometido este musical han sido siempre positivos y han contado con la aprobación del público.

Las canciones originales que se compusieron y se publicaron como partituras individuales con gran difusión fueron doce, de las cuales tres se prescindió de ellas, dos se reutilizaron al año siguiente en *Rosalie* ('Dance Alone with You' y 'How Long Has This Been Going On?') y 'The Worl is Mine' en 1930 en *Nine-Fifteen Revue* (con el título de 'Toddlin' Along'); las otras nueve fueron: 'The Babbitt and the Bromide', 'Funny Face', 'He Loves and She Loves', 'High Hat', 'Let's Kiss and Make Up', 'My One and Only' (originalmente 'What Am I Gonna Do?'), 'S Wonderful', 'Tell the Doc' y 'In the Swim' (impresa en una edición especial de arreglos vocales).

En la adaptación cinematográfica de este musical *Una cara con ángel* (*Funny Face*, 1956), dirigida por Stanley Donen, el guión fue adaptado de nuevo por Leonard Gershe, y siguió actuando Fred Astaire, 30 años más tarde, con una jovencísima Audrey Hepburn. Aunque la banda sonora aparece firmada por George Gershwin, en los créditos finales<sup>17</sup> se señala a Stanley Donen como el adaptador musical, junto con los orquestadores Adolph

<sup>16</sup>. Cfr. los datos técnicos de este musical en SUSKIN, Steven. *Show Tunes. The Songs, Shows, and Careers of Broadway's Major Composers*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 68-69.

<sup>17</sup>. Cfr. <<http://www.imdb.com/title/tt0050419/soundtrack>> [Consultada el 13 de mayo de 2011].

Deutsch (también director orquestal), Conrad Salinger, Van Cleave y Alexander Courage; como creadores de música incidental se nombra a Skip Martin y Kay Thompson, y como *song staging* a Roger Edens (que es el creador de cuatro de las diez canciones que figuran en la banda sonora. Las seis canciones de George Gershwin que se reutilizaron fueron las que él creó originariamente para el musical de 1927: 'Funny Face', 'How Long Has This Been Going On?' (cantada por Audrey Hepburn), 'Let's Kiss and Make Up', 'He Loves and She Loves', 'Clap Yo' Hands' y 'S Wonderful' (cantada por ambos protagonistas). Las canciones hechas por Roger Edens para esta película fueron 'Think Pink!', 'Bonjour, Paris!' (cantada por los tres protagonistas), 'On How to Be Lovely' (cantada por las dos protagonistas femeninas) y 'Marche Funèbre'. Por tanto, de las doce canciones originales compuestas por Gershwin para el musical, sólo se utilizaron la mitad para la versión filmica.

Cole Porter (1891-1964), de familia acomodada, fue introducido en la música por su madre, y fue uno de los pocos compositores tanto de música como de letra. El *biopic De Lovely* (2004) nos muestra cómo en los años 30 ya era uno de los compositores de canciones más exitoso del teatro musical de Broadway, pero no fue hasta después de la II Guerra Mundial cuando triunfó con sus musicales. Un elemento característico de las letras de sus canciones son las formas complejas, las buenas rimas y los textos atrevidos<sup>18</sup>.

Su musical *Gay Divorce*<sup>19</sup> fue estrenado el 29 de noviembre de 1932, en el teatro Ethel Barrymore, y obtuvo 248 representaciones. El guión original, de Dwight Taylor, fue adaptado por Kenneth Webb y Samuel Hoffnstein; la obra fue dirigida por Howard Lindsay, producida por Dwight Deere Wiman y Tom Weatherly, y la estrenaron los actores Fred Astaire, Claire Luce y Huella Gear; fue el primer musical en el que Astaire trabajó sin su pareja habitual de baile hasta entonces, su hermana Adele. Los temas musicales que compuso Porter se han conservado de dos formas: 1) canciones que aparecieron publicadas en su versión original en formato partitura individual y se difundieron enormemente, como 'After You (Who?)', 'How's Your Romance', 'I've Got You on my Mind' (reutilizada del musical *Star Dust* de 1931), 'Mister and Missus Fitch' (también reutilizada en *Star Dust*), 'Night and Day' y 'You're in Love'; 2) canciones que sólo se ha publicado en versión de audio y no en partitura impresa: 'Fate', 'I Love You Only' (escrita para el estreno en Londres de 1933, y de la que se difundió una versión en reducción de piano), 'I Still Love the Red, White and Blue' (también reutilizada en *Star Dust*), 'Never Say No' y 'Salt Air' (ambas en versión de reducción a piano sin letra), 'A Weekend Affair' y 'Why Marry Them'.

En la adaptación cinematográfica de 1934, además de cambiarle el nombre original de *El alegre divorcio* por *La alegre divorciada*, se prescindió de todas las canciones originales

<sup>18</sup>. Cfr. el artículo de ANDRÉS BAYLÓN, Sergio de. '¡Glorioso Technicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido Estereofónico!: Cole Porter y el cine', en: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 475-494.

<sup>19</sup>. Cfr. los datos técnicos de este musical en SUSKIN, Steven. *Op. cit.* (ver nota 16), p. 123

de Porter, excepto de la ya muy popular 'Night and Day'. Las canciones<sup>20</sup> que aparecieron en esta versión cinematográfica dirigida por Mark Sandrich, cuya banda sonora la firmó Max Steiner y donde actuaban Fred Astaire, Ginger Rogers, Alice Brady y Edward Everett Horton, fueron sólo cinco; dos compuestas por los músicos Harry Revel (con letra de Mack Gordon), 'Don't Let It Bother You' y 'Let's K-nock K-neeze'; otras dos compuestas por Con Conrad (con letra de Herb Magidson), 'A Needle in a Haystack' y 'The Continental' (que ganó el Oscar a la mejor canción original). La única canción interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers fue la de Cole Porter, 'Night and Day', que daría nombre al imaginativo *biopic* que se estrenó en 1946 sobre el compositor.

El musical *DuBarry Was a Lady*<sup>21</sup> se estrenó el 6 de diciembre de 1939, en el Teatro de la Calle 46, con 408 representaciones, dirigido por Edgar MacGregor y producido por B. G. DeSylva, que firmó el guión realizado por el libretista Herbert Fields (hermano de la también guionista de Broadway Dorothy Fields) a quien había traído de Hollywood para sus producciones. Los actores que estrenaron el musical fueron Bert Lahr, Ethel Merman, Betty Grable, Ronald Graham y Benny Baker. En 1996 se estrenó una versión concertística de este musical en el teatro New York City Center, dirigida por Charles Repole.

Las canciones originales del musical escritas por Cole Porter, once en total, se difundieron todas impresas en versión partitura (excepto 'It Ain't Etiquette'): 'But in the Morning, No', 'Come on In', 'Do You Love You?', 'Ev'ry Day a Holiday', 'Friendship', 'Give Him the Oo-La-La', 'It Was Written in the Stars', 'Katie went to Haiti', 'Well, Did You Evath?' (reutilizada con textos contrafactados en la película *High Society* de 1956) y 'When Love Beckoned'.

En la película musical del mismo título, dirigida por Vincente Minnelli en 1943, firmó la banda sonora Daniele Amfitheatrof, actuó diegéticamente la *big band* del músico Tommy Dorsey (Tommy Dorsey & His Orchestra) y se presentaron canciones preexistentes de diferentes compositores. De las once canciones compuestas por Cole Porter para el musical original, sólo se seleccionaron tres de él: 'Do I Love You?' (1939) (interpretada por Gene Kelly), 'Katie Went to Haiti' (1939) y 'Friendship' (1939) (interpretada por los protagonistas principales). El resto de las canciones de la banda sonora, quince de un total de dieciocho, fueron compuestas por varios músicos para esa versión cinematográfica o se reutilizaron temas ya populares; del compositor Burton Lane se presentó 'DuBarry Was a Lady' (1943) (actuando Lucille Ball doblada por Martha Mears) y 'Madame, I Like Your Crepe Suzettes' (1943); de Maurice Yvain 'Mon Homme'; de Roy Ringwald 'A Cigarette, Sweet Music and You' (1942); de Eric Coates 'Sleepy Lagoon' (1940); de Jimmie Davis y Charles Mitchell 'You are My Sunshine' (1940); de George Bassman 'I'm Getting Sentimental Over You' (1932); de Roger Edens 'Salome', 'I Love an Esquire Girl', 'Ladies

<sup>20</sup>. Cfr. <<http://akas.imdb.com/title/tt0025164/soundtrack>> [Consultada el 13 de mayo de 2011].

<sup>21</sup>. Cfr. los datos técnicos de este musical en SUSKIN, Steven. *Op. cit.* (ver nota 16), pp. 127-128.

of the Bath' y 'Song of the Rebellion' (todas de 1943); de Walter Donaldson and Paul Ash, (I've Grown So Lonely) Thinking of You'; de Theo. A. Metz 'A Hot Time in the Old Town' (1896); y de Glenn Miller el popular tema 'We'll Get It'.

El último musical compuesto por Cole Porter fue *Silk Stockings*<sup>22</sup>, estrenado el 24 de febrero de 1955 en el Imperial Theatre, con 478 representaciones. Estaba basado en la película *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch, cuyo guión había sido escrito por el afamado escritor húngaro Melchior Lengyel; sobre dicho guión cinematográfico el escritor neoyorkino George S. Kaufman (guionista de los hermanos Marx) y su mujer Leueen MacGrath escribieron *Silk Stockings*, que fue finalmente retocado por Abe Burrows; fue dirigido por Cy Feuer y producido por Feuer y Ernest Martin; la coreografía fue a cargo de Eugene Loring, y actuaron Don Ameche, Hildegard Neff y Gretchen Wyler.

Las canciones originales del musical escritas por Porter, 18 en total, aparecen en tres formatos: 1) las publicadas en versión original en formato partitura individual, como 'All of You' (una versión revisada de la canción 'To Think That This Could Happen to Me' del musical *Can-Can* de 1953), 'As on through the Season We Sail', 'Fated to Be Mated' y 'Ritz Roll and Rock' (escritas posteriormente para la versión cinematográfica de 1957), 'It's a Chemical Reaction, That's All', 'Josephine', 'Paris Loves Lovers', 'Satin and Silk', 'Siberia', 'Silk Stockings', 'Stereophonic Sound' y 'Without Love'. 2) Canciones grabadas sin versión impresa, como 'Hail Bibinsky', 'Let's Make It a Night', 'The Red Blues', 'Too Bad' y 'Under the Dress'. 3) canciones inéditas del guión original, como es el caso de 'Give Me the Land'.

En la adaptación cinematográfica del musical, *La bella de Moscú* (*Silk Stockings*, 1957), dirigida por Rouben Mamoulian, actuaron Fred Astaire, Cyd Charisse, Janis Paige y Peter Lorre. En la banda sonora de la película<sup>23</sup> se adaptaron sólo canciones de Cole Porter, siendo el orquestador André Previn y el supervisor musical Conrad Salinger; de los 18 temas que compuso Porter para el musical de 1955, se reutilizaron 13 en la película, en concreto aparecen 'All of You' y 'Paris Loves Lovers' (ambas interpretadas por Fred Astaire y Cyd Charisse) 'Without Love' y 'It's a Chemical Reaction that's all'<sup>24</sup> (cantadas por Cyd Charisse), 'Fated to Be Mated', 'Satin and Silk', 'Siberia', 'Josephine', 'Stereophonic Sound', 'Too Bad', 'The Ritz Roll and Rock' y 'Red Blues' (interpretadas por todos los protagonistas).

Frederick Loewe (1904-1988), hijo de un famoso tenor austriaco y niño prodigio, alumno de Ferruccio Busoni, emigró con 20 años a Estados Unidos, y le costó varios años conseguir un puesto entre los compositores del momento.

<sup>22</sup>. Cfr. los datos técnicos de este musical en SUSKIN, Steven. *Op. cit.* (ver nota 16), pp. 132-133.

<sup>23</sup>. Cfr. <<http://akas.imdb.com/title/tt0050972/soundtrack>> [Consultada el 13 de mayo de 2011].

<sup>24</sup>. En estas dos últimas canciones Charisse fue doblada por la cantante Carol Richards.

El musical que vamos a comentar, *Brigadoon*<sup>25</sup>, fue el más exitoso de los cinco que hemos comentado, con 581 representaciones, y todas las canciones que él escribió se utilizaron en el estreno, que tuvo lugar el 13 de marzo de 1947, en el famoso teatro Ziegfeld. El director fue Robert Lewis, y se contó para la coreografía con la famosa artista Agnes de Mille; para el libreto y para la letra de las canciones Loewe trabajó con el que sería uno de sus colaboradores más cercanos, Alan Jay Lerner, lo que sería otro punto para explicar el éxito que este musical alcanzó. El productor fue Cheryl Crawford, y los actores David Brooks, Marion Bell, Pamela Britton y James Mitchell.

*Brigadoon* se representó de nuevo en 1980, en el teatro Majestic, dirigido por Vivian Matalon; James Jamieson restauró la coreografía original de Agnes de Mille, contó con 134 representaciones.

Las canciones originales de Loewe escritas para este musical, 18 en total, fueron todas publicadas; en partitura individual se publicaron: 'Almost Like Being in Love', 'Brigadoon', 'Come to Me, Bend to Me', 'Down on MacConnachy Square', 'From This Day On' (que alcanzó gran éxito), 'The Heather on the Hill', 'I'll Go Home with Bonnie Jean', 'The Love of My Life', 'My Mother's Wedding Day', 'There but for You Go I (otro gran éxito)' y 'Waitin' for My Dearie'. Como material adicional también aparece, en una edición de música vocal, 'Jeannie's Packin' Up'; y en versión partitura original, las seis canciones 'The Chase', 'Funeral' (versión instrumental), 'Prologue (Once in the Highlands)', 'Sword Dance', 'Vendor's Calls' y 'Wedding Dance' (versión instrumental).

En la adaptación cinematográfica, siete años más tarde (*Brigadoon*, 1954), dirigida por Vincente Minnelli con el mismo guión de Alan Jay Lerner y firmando la banda sonora Frederick Loewe, se contó con actores en boga en ese momento, como fue el caso de Gene Kelly y Cyd Charisse. En los créditos<sup>26</sup> aparece la música a cargo de Conrad Salinger, que junto con Robert Franklyn y Albert Sendrey son los orquestadores del departamento musical, dirigido por Johnny Green (que figura también como compositor de la música incidental). De las 18 canciones originales de Loewe, se adaptaron a la película diez, todas de su autoría: 'Once in the Highlands', 'Brigadoon', 'Down on MacConnachy Square', 'Waiting for My Dearie' (donde Cyd Charisse es doblada por Carol Richards), 'I'll Go Home with Bonnie Jean', 'The Heather on the Hill', 'Almost Like Being in Love', 'The Wedding Dance', 'The Chase' y 'The Heather on the Hill'.

#### CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, en estas películas se da una dualidad muy curiosa. A pesar del aparente protagonismo de roles femeninos, potenciados tanto por los guionistas como

<sup>25</sup>. Cfr. los datos técnicos de este musical en SUSKIN, Steven. *Op. cit.* (ver nota 16), p. 223.

<sup>26</sup>. Cfr. <<http://akas.imdb.com/title/tt0046807/soundtrack>> [Consultada el 13 de mayo de 2011].

## EL PROTAGONISMO FEMENINO-MASCULINO EN LOS MUSICALES DE FRED ASTAIRE Y GENE KELLY

por la interpretación de las actrices, a la hora de la verdad el momento musical ha sido el que determina el protagonismo final: son los hombres, Fred Astaire y Gene Kelly, los que llevan el peso de los números musicales, ejecutando ellos la gran mayoría de las canciones, a pesar del gran peso específico de las mujeres protagonistas; recordemos que Lucille Ball fue la primera mujer que triunfó como productora ejecutiva de la televisión norteamericana, la actriz y bailarina Cyd Charisse formó parte del Ballet Ruso de Sergei Diaghilev en su juventud, y la famosa actriz Audrey Hepburn también triunfó en el musical *My Fair Lady*.

Un análisis más detallado del protagonismo de estas mismas actrices en otras películas musicales de esos años, nos permitirá hacer una valoración más completa de los distintos modelos de mujer que nos plantean, a los investigadores del siglo XXI, los musicales clásicos, que son un importante legado cultural para nuestros días.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AUMACK, Sheryl. *Song and Dance: An Encyclopedia of Musicals*, Newport Beach (CA), Sea-Maid Press, 1990.
- BARBERÁ, Ester. 'Estereotipos de género: construcción de las imágenes de las mujeres y los varones', en: *Género y sociedad*, editado por Juan Fernández Sánchez, Madrid, Pirámide, 1998, pp. 177-206.
- BARRIOS, Richard. *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- BLOCK, Geoffrey. *Enchanted Evenings. The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- BOU, Núria. *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Barcelona, Icaria, 2006.
- EAD. - PÉREZ, Xavier. *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- CITRON, Stephen. *The Musical from the Inside Out*, Chicago, Ivan R. Dee, 1992.
- MusicHound. *Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television, and Stage Music*, editado por Didier C. Deutsch, Londres, Visible Ink Press, 2000.
- ECHART, Pablo. 'Algo pasa con ellas: las nuevas heroínas de la comedia romántica estadounidense', en: *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, editado por Pedro Sangro y Juan F. Plaza, Barcelona, Laertes, 2010, pp. 159-175.
- EVERETT, William A. *The Musical: A Research and Information Guide*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004.
- FERH, Richard - VOGEL, Frederick G. *Lullabies of Hollywood: Movie Music and the Movie Musical, 1915-1992*, Jefferson (NC), McFarland, 1993.
- Chick Lit.: The New Woman's Fiction*, editado por Suzanne Ferriss y Mallory Young, Nueva York-Londres, Routledge, 2008.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- GÄNZL, Kurt. *The Musical: A Concise History*, Boston, Northeastern University Press, 1997.
- GIL CALVO, Enrique. *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- GREEN, Stanley. *Hollywood Musicals Year by Year, 2nd ed.*, Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2010.
- HIRSCHHORN, Clive. *The Hollywood Musical*, Nueva York, Crown Publishing, 1981.
- HISCHAK, Thomas S. *Film It with Music: An Encyclopedic Guide to the American Movie Musical*, Westport, Greenwood Press, 2001.

## MATILDE OLARTE

- JACOBS, Lea. 'El cine de mujer y la poética del melodrama', en: *Archivos de la Filmoteca*, XIX (1995), pp. 64-88.
- JONES, John Bush. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical*, Waltham (MA)-Hanover (NH)-Londres, Brandeis University Press-University Press of New England, 2003.
- KIRLE, Bruce. *Unfinished Show Business: Broadway Musicals as Work-in-Progress*, Carbondale (IL), Southern Illinois University, 2005.
- KNAPP, Raymond. *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- ID. *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra 1991.
- Approaches to the American Musical*, editado por Robert Lawson-Peebles, Exeter, University of Exeter Press, 1996.
- Los medios de comunicación con mirada de género*, editado por Felicidad Loscertales Abril y Trinidad Núñez Domínguez, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008.
- McMILLIN, Scott. *The Musical as Drama*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- MOST, Andrea. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004.
- MUNDY, John. *Popular Music on the Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- OLARTE, Matilde. 'La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical?*', en: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 495-520.
- PLAZA, Juan F. 'Representaciones audiovisuales, identidad de género y transgresión', en: *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Alerte, 2010, pp. 21-38.
- PONTES LEÇA, Carlos de. 'Las metamorfosis del cine musical: desde Busby Berkeley y Stanley Donen/ Gene Kelly hasta Alain Resnais y Lars von Trier', in: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 463-474.
- PRECE, Paul - EVERETT, William A. 'The Megamusical: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre', en: *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge-Nueva York, edited by Paul Laird and William A. Everett, Cambridge University Press, 2008 (Cambridge companions to music), pp. 250-269.
- RIDDLE, Peter H. *The American Musical: History and Development*, Oakville (ON), Mosaic Press, 2003.
- SCHATZ, Thomas H. *Hollywood Genres: Formula, Film Making and the Studio System*, Nueva York, Random House, 1981.
- STERNFELD, Jessica. *The Megamusical*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- EAD. 'Revisiting Classic Musicals: Revivals, Films, Television and Recordings', en: *The Cambridge Companion to the Musical*, *op. cit.*, pp. 325-339.
- WOOD, Graham. 'Distant Cousin or Fraternal Twin? Analytical Approaches', en: *The Cambridge Companion to the Musical*, edited by Paul Laird and William A. Everett, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2002 (Cambridge companions to music), pp. 212-230.