

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. [ISBN 84-89109-45-1].

Resumen

En este artículo presentamos al musical como un género actual, explicando su evolución desde el teatro musical al cine, y sus principales características ejemplificándolas con películas significativas; también vemos cómo es una forma reflexiva, que sustenta las partes narrativas en los números musicales, con un fuerte sentido expresivo e ingeniosas contrafactas melódicas.

Abstract

In this article we see the musical actually, explaining this evolution from the musical theatre to the cinema, and these principal characteristics exemplifying them with significant movies; also we see how it is a reflexive form, which sustains the narrative parts in the musical numbers, with a strong expressive sense and ingenious melodic *contrafactas*.

Palabras clave: género musical, evolución de las películas musicales, números musicales

Keyword: musical genre, development of the musical films, musical numbers

EL GÉNERO DEL MUSICAL Y LA UTILIZACIÓN DE SUS MELODÍAS CON FINES EXPRESIVOS

Matilde OLARTE MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

Introducción

En este artículo me gustaría presentar el musical como un género ambivalente: por una parte, atractivo, explicando sus principales características y ejemplificándolas con películas significativas; y por otra parte, como una forma reflexiva, que sustenta las partes narrativas en los números musicales, esencia de este género, y que lo diferencia esencialmente del resto.

El musical es uno de los géneros cinematográficos que más versatilidad ha experimentado desde su lanzamiento a finales de los años 20. Nos ha hecho reír con las comedias musicales de argumento sencillo, como *Anchors Aweigh*, *Alta Sociedad* o *Mi hermana Eileen*. Nos ha presentado las vidas de muchos músicos y cantantes americanos, desde

modelos inimitables hasta personas cercanas, por medio de "biopics" con sus propias composiciones, como *Música y lágrimas*, *Yankee Doodle Dandy*, *Cuando las nubes pasen*, *Funny Girl* o *New York, New York*. Nos ha presentado problemas sociales con tintes dramáticos como *West side Story*, *Cabaret*, o *Bailar en la oscuridad*. Nos ha permitido evadirnos en un mundo de fantasía con *El mago de Oz*, *Top Hat*, *Bodas reales*, o *Todo el mundo dice I love You*. Ha adaptado textos clásicos de Carroll, los hermanos Grim o Shakespeare en éxitos como *Alicia en el país de las maravillas*, *Blanca Nieves y los siete enanitos*, o *Trabajos de amor perdidos*. Nos ha presentado las mil y una aventuras de los cantantes de moda como Elvis Presley, John Travolta, Marisol o Joselito. Ha sabido describir los duros años de la ley seca, el ambiente parisino y neoyorkino de comienzos de siglo, con *Guys and Dolls* o *Chicago*, *Gigi* o *Can-Can*, y *Hello Dolly*, respectivamente.

En este artículo pretendemos presentar al musical como un género cinematográficos que está siendo revitalizado en los últimos años, con títulos como *Moulin Rouge*, *Chicago*, *Lagaan*, que apuestan por revitalizar este género con diferentes ópticas, desde la comedia de *Everybody says I love you*, pasando por el drama de *Bailar en la oscuridad* hasta el cine negro de *Chicago*. ¿Qué radica en su esencia? La música, que junto con el texto y la danza, consigue amalgamar una historia, que presentada al espectador con una elaborada preparación escénica, es la clave del musical: coreografía, decorados, vestuario, luz y color.

Generalmente se suele identificar de manera errónea el género del musical con las comedias musicales¹, aquellas películas en las que la trama, normalmente simple y frívola, interrumpe su discurso narrativo con fragmentos musicales, que luego serán el elemento comercial que dé dinero a la productora. Aunque el tono sea frecuentemente ligero y amable, el concepto de comedia lleva a no tomar muy en serio los argumentos dramáticos, a menudo demasiado enfáticos. Normalmente presenta los encuentros y desventuras entre un hombre y una mujer -o varias parejas-, cuyo amor e ingenio consiguen superar las diferencias que le

¹ Cf. MASSON, Alain: "Comedias musicales". *Diccionario del Cine*. Madrid: Rialp, 1991, pp. 150-52.

separan y unirse; por eso pretenden atraer la atención del espectador con unos números cantados o de baile, fruto de una elaboración estilística peculiar, que constituyen el eje de la obra y su impronta comercial (como ha sucedido con las canciones pop que escogió Bad Luhman para su musical *Moulin Rouge*). Por eso, el problema empieza desde el momento en que los números musicales a veces no se adecúan a la trama, como sucede en el baile de Catherine Deneuve y Björk en la fábrica de cacerolas en *Bailar en la oscuridad*; o en ocasiones la prolongan innecesariamente, como los bailes y canciones para la primera llegada de la lluvia en *Lagaan*; o transforman la trama con una fantasía exorbitada, como en el número de claqué de Richard Gere defendiendo a su cliente ante el juez en *Chicago*, pasando continuamente de la irrealidad a la realidad; o dan una visión metafórica de la trama, como hace Keneth Branagh, recitando a Shakespeare, invocando las armonías celestes y ascendiendo gradualmente al techo de la biblioteca (que además está decorada con frescos del firmamento) cantando "Heaven" de I. Berling, en su musical *Trabajos de amor perdidos*. Estos números musicales llegan a imponer unas figuras de las que dependerá el sentido de la película, y tejen entre sí unas relaciones que definirán el registro en el que se inscribirá el significado de la obra.

Por eso los musicales se caracterizan por el control estricto de la narración, que es un elemento indispensable para situar y encuadrar los números musicales. Contrariamente a lo que a veces se dice, no se caracterizan por la elección de los temas, ni por un repertorio iconográfico, ni por una forma especial de narración; de ahí que coincidan en el gusto por el espectáculo, la falta de verosimilitud, y la superficialidad de algunos personajes. Pienso que hay dos elementos propios y característicos de este género, que no se dan en otros, y que a veces no se han analizado lo suficiente. Por una parte, está el número musical que provoca hilaridad, que es un recurso en la comedia, como el baile de Ed Norton en la joyería en *Everybody says I love you*; o el baile de María Estévez con los niños (¿quién no se acuerda de Marisol cantando "Corre, corre caballito" con sus amiguitos?) en el Museo de

Ciencias Naturales de Madrid suplicándole a su amigo –que le huye por las esquinas...- "Dime que me quieres" en *El otro lado de la cama*. Por otra parte, están las canciones en sí, con sus letras, que se "popularizan" en estas comedias, y que aunque no suelen estar compuestas ni escritas ni escritas "exprofeso" para las películas, proceden mayoritariamente de sus antecedentes teatrales, o han procedido de un musical anterior y son reutilizadas convirtiéndose en canciones referenciales, como más tarde veremos; por tanto, la función de la canción de "metatexto" donde lo que se canta se dice por partida doble adquiere gran importancia en el musical, como la inmortal escena de Barbra Streisand y Louis Armstrong en *Hello Dolly*, donde ellos se saludan en un dúo increíble en el restaurante cuando ella ya está preparada "psicológicamente" para volver a impactar a todo el público que les escucha y así "cazar" al millonario Walter Mattahau; o el diálogo en "karaoke" de antiguas canciones francesas entre los protagonistas que buscan piso, y los empleados de las inmobiliarias que se los enseñan, de manera sucesiva y con dicha función de metatexto milimétricamente, en la película *On Connait la chanson*.

Evolución del teatro musical al cine

Para poder estudiar la función narrativa que, a veces, cumple el musical, es interesante tener una visión general desde sus comienzos como forma teatral. Al comienzo del siglo XX la comedia musical era una forma carente de un buen texto pero aderezada con canciones, bastante alejada de la opereta, mucho más prestigiosa, que fue asimilando la música local y moderna como lenguaje propio, tanto en Europa como en Estados Unidos. En los años 20, esta comedia se va definiendo por un lenguaje más popular y melodías más simples, huyendo de las intrigas amorosas y los virtuosismos vocales propios de la opereta, y buscando elementos cómicos para integrar en la trama, renunciando así a la tradicional

distinción entre lo noble y lo trivial, y formando muchas tramas con personajes clásicos de comedias de enredo.

Los primeros musicales americanos que se rodaron en cine procedían del teatro musical de Broadway, donde habían triunfado las comedias musicales, como forma teatral autónoma y original, con el elemento esencial de las canciones los grandes compositores americanos como Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin o George Gershwin, que escribían partituras influenciadas por ritmos populares como el "jazz" o el "swing", que estaban muy trabajadas en su estructura interna, sobre todo ritmo y orquestaciones; los libretos de P. G. Wodehouse o Donald Ogden Stewart impregnaban de fantasía a las tramas; esto nos lleva a definir la comedia musical como una tradición teatral que mezcla opereta y revista, ballet y vodevil, farsa y canción. Cuando se impone el cine sonoro, se empieza a pensar en temas musicales que se adapten a este nuevo cine, con composiciones de Frank Loesser, Richard Rogers, Lorenz Hart o Kurt Weill, que se interpretaban gracias a los arreglos musicales y orquestales de Ralph Burns, André Previn o George Stoll, entre otros; la relación histórica entre el éxito del sonoro y el de las películas cantadas es evidente y universal, y no se explica tanto por el empeño en justificar estéticamente una transformación técnica como por la necesidad de completar la expresión personal de unos actores que tomaban por fin la palabra, y utilizaban las canciones para manifestar la individualidad de sus voces; el baile era la realización corporal y visible de este proyecto.

Muchas de estas películas dieron mucho dinero a sus productoras por el éxito comercial de sus canciones y sus bailes, que permitían vender copias de bailes como el "Continental" de *La alegre divorciada* o canciones como "No Strings" de *Sombrero de Copa*, "There's no Business" de *Annie Get Your Gun*, o "White Christmas" de la película con idéntico título.

Lo mismo sucede en Francia. René Clair dirige títulos como *Bajo los techos de París*, *El millón*, *¡Viva la libertad!* O *14 de julio*, donde da una visión etérea y poética de la vida parisina, gracias a sus canciones, que va a seducir a muchos espectadores de otros países; y todos los

directores que emigraban de sus países por causas políticas, como había pasado con los rusos de Mountriel, y ahora sucedía con los proscritos de Europa central y de los estudios alemanes que huían del nazismo, dejaron aquí, país de paso, algunas de sus obras, antes de su éxodo a Hollywood, como Billy Wilder, Fritz Lang o Max Ophuls; también el cantante francés Maurice Chevalier, pasó del boulevard a la opereta, triunfó en Hollywood, y volvió a Francia haciendo musicales "populistas" como *Gigi*. En Gran Bretaña, que había pasado del Music-Hall a cine, las comedias musicales triunfaron de mano de cantantes como Gracie Fields, que con títulos como *Sally in our Alley* o *Cantar en el camino*, presentaban a la buena chica que, se enfrentaba con una sonrisa y una canción a las dificultades de la vida cotidiana; o Georges Formby, que con su ukelele, como elemento cómico recurrente, triunfó en comedias como *Keep Fit, I see Ice* y *Come on, George*.

El sentido expresivo del musical

El musical es uno de los géneros que, a pesar de las críticas de muchos, ha sido muy versátil a lo largo de la historia. De la mano de diferentes directores en la última década, ha sabido aparecer de formas distintas atrayendo de nuevo al público con estas nuevas fórmulas que apuntábamos en la introducción. A pesar de esto hay posturas muy cerradas que ven el ocaso de este género², y, como dice con humor Miguel Marías, nunca lo entendieron: “Así, y no sin estupor, he conocido –y sigo conociendo– a muchos aficionados al cine que se han declarado alérgicos o al menos insensibles a los encantos del musical, que ha sido con excesiva frecuencia la parte tomada por el todo de un posible cine musical en teoría mucho más amplio y de fronteras tan difusas que abarcaría películas no sólo dramáticas o europeas, sino, a mi entender, incluso –por raro que resulte a primera

² Es curioso leer estas palabras finales, apocalípticas, en el artículo-homenaje al Dr. José López Calo por Hueso (1989): “Las consecuencias de esta ruptura sin continuidad [Grease] fueron imprevisibles y únicamente podemos dejar constancia de una situación de gran crisis por la que pasa en la actualidad el cine musical. Cf. HUESO MONTON, Angel Luis. “Una etapa de revisión en el cine musical (1961-1977). Del musical de Broadway a la música disco”. *De Musica Hispana et Aliis*, II Santiago: Universidade, 1990, pp. 337-50.

vista- mudas. Algunos de estos cinéfilos admitían, hasta con pena, no comprender sus valores, o ser insensibles a su encanto; otros –menos tolerantes- le negaban todo mérito y hasta la posibilidad de que tuviera o pudiera llegar a tener alguno; bastantes eran los que encontraban los musicales cursis, optimistas, sentimentales, apastelados o-lo que, en el fondo viene a ser lo mismo, “demasiado americanos”, y muchos chocaban frontalmente con el intenso grado de irrealismo del género y con su habitual (y contagiosa) alegría, sobre todo cuando lo que se llevaba era el “realismo crítico”, su aparente antítesis, o la queja, la denuncia, la protesta o la “deconstrucción”, según las épocas (y las ha habido en las que el malhumor parecía obligado, y el bueno, además de resultar sospechoso, irritaba), eran presentadas como un deber ineludible y obligatorio, que sólo esquivaban los “escapistas” y los partidarios del cine de “evasión”³.

Para ver un musical hay que esperar a que la música diga algo, imbuirse del poder expresivo de la música. Es un género, como dice Carmona, donde “las canciones o bailes sean parte inherente de la acción, es decir, que la película esté basada plenamente en la música y ésta ocupe por sí misma una buena parte del metraje del film”⁴. Frente a esta idea tenemos la de Hueso, para el que basta con que “total o parcialmente posee su ritmo condicionado por la música”⁵; añadiéndole posteriormente que se necesita cierto equilibrio entre música, danza y canciones, para integrarse en la línea argumental de la película. Un elemento definidor del musical, bajo mi punto de vista, es la expresividad que se sugiere de la unidad entre texto, música y coreografía; pero ni la danza coral ni la banda sonora popular como elementos independiente son definidores del musical, como apunta Sánchez Barba⁶.

³ Cf. MARÍAS, Miguel. “Espejismo y paradojas del musical: entre el musical y lo musical”. *Nickel Odeon XXV* (2001), pp. 17-18.

⁴ Cf. CARMONA, Luis Miguel. *Los 100 mejores musicales de la Historia del Cine*. Madrid: Cacitel, 2004, p. 3.

⁵ Cf. HUESO, Ángel Luis. *Los géneros cinematográficos*. Bilbao: Mensajero, 1983, p.285.

⁶ Cf. SÁNCHEZ BARBA, Francisc. *El pop en el cine (1956-2002)*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, p. 25.

Pienso que la división cronológica del musical de los años 60-70, como un antes-después en ópera-rock, festivales-concierto, establece una barrera que nos impide ver la expresividad del musical. En cambio, sí que podríamos considerar tres subgéneros donde el musical, muy diferente entre sí, sustenta una narración con unas canciones propias en cada caso, y crea una tipología, que se ha ido dando, sin interrupción, desde los años 20 hasta la actualidad. Estos tres casos serían el “musical dentro del musical” (the show musical), “el cuento de hadas” (the fairly tale) y el “musical populista” (the pop musical). Vamos a ir viendo estos subgéneros con ejemplos concretos⁷.

Dentro del primer grupo tenemos todos los musicales cuyo argumento está protagonizado por artistas. Esto, anímicamente, es muy importante porque justifica que cuando uno rompe a cantar en el escenario la utopía es mínima y la credibilidad máxima. Cuando Betty Hutton canta en *Annie get your gun* que “There’s no business like show business”, el espectador sabe que lo dice es verdad. Cuando lo repiten Ethel Merman, Donald O’Connor, Marilyn Monroe... como colofón final en *There’s no business like show business*, después de tantos avatares de padres artistas e hijos que se van de casa con otra compañía, la letra de la canción reutilizada cobra nuevo sentido. Por lo general, siempre son temas diegéticos, y la reutilización de canciones preexistentes se da igual que en los otros subgéneros, como veremos en el siguiente apartado. Un género que responde claramente a estas características es el “biopic”, sobre todo con las biografías de los músicos Kern, Porter, Miller, del autor de canciones Cohan, del productor Ziegfeld, o de los cantantes Vernon y Fanny Brice. Podríamos encuadrar en este subgénero películas que se desarrollan a la par que se ruedan y cuyo fin es el final del espectáculo, empezando por *La calle 42* hasta *Chorus Line*. Los títulos⁸ que consideramos más representativos podrían ser *The Jazz Singer* (1927), *Der Blaue Engel* (1930), *42nd Street* (1933), *The Great Ziegfeld* (1936),

⁷ Vamos a seguir la terminología -no la clasificación- empleada en este caso por Rick ALTMAN en *The American Film Musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

⁸ Vamos a dar siempre los títulos en versión original.

Babes in Arms (1939), *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939), *Broadway Melody of 1940* (1940), *Second Chorus* (1940), *Ziegfeld Girl* (1941), *Lady of Burlesque* (1943), *Yankee Doodle Dandy* (1942), *For Me and My Gal* (1942), *Night and Day* (1946), *Till the Clouds roll by* (1947), *Happy Go Lovely* (1951), *Singing' in the Rain* (1952), *The Glenn Miller Story* (1953), *There's no Business like Show Business* (1954), *Les Girls* (1954), *A star is born* (1954), *Pal Joey* (1957), *Funny Face* (1957), *Can-can* (1960), *Funny Girl* (1968), *Cabaret* (1972), *Funny Lady* (1975), *New York, New York* (1977), *All That Jazz* (1979), *Fame* (1980), *Victor/Victoria* (1982), *Chorus Line* (1985), *The fabulous Baker Boys* (1989), *Strictly Ballroom* (1993) y *Center Stage* (2000).

El segundo subgénero sería el musical de cuento de hadas, el “fairy tale musical”, donde la utopía es la reina de la narración. Los protagonistas tienen finales felices, la diégesis hace que los intérpretes canten sin orquestas, y la expresividad está, aparentemente, más acentuada. Los títulos primeros son los que hacían escapar del “crack” del 29 y de la “ley seca” con el “glamour” de las “chicas Ziegfeld, que protagonizaba Fred Astaire, como *The Gay Divorce* (1934), *Top Hat* (1935), *Swing Time* (1936) o *Royal Wedding* (1951); los títulos emblemáticos de Judy Garland fueron *The Wizard of Oz* (1939) o *Meet me in St. Louis* (1944), y entre los numerosos títulos de Frank Sinatra están *Anchor's Aweigh* (1945) o *High Society* (1956). Aquí incluiríamos todas las producciones de Walt Disney desde *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) a *Alice's Adventures in Wonderland* (1951); a *An American in Paris* (1951), *Call me Madam* (1953), *White Christmas* (1954), *The King and I* (1956), *Gigi* (1958), *South Pacific* (1958), *Some Like It Hot* (1959); al emblemático Elvis Presley con todos sus títulos (por ejemplo, *Blue Hawaii* (1961); películas como *My Fair Lady* (1964) y *The Sound of Music* (1965); el musical *Hair* (1979), tan emblemático en su época por lo que supuso la canción protesta; y las comedias más famosas indias, *Sholay* (1975) y *Lagaan: Once upon a Time in India* (2001).

Dentro del tercer subgénero nos encontraríamos con el musical populista (o pop-musical), con una temática más cercana. Los protagonistas son gente corriente, con vidas habituales, y sobre cuya base se puede escribir ya una comedia, un drama o lo que el

guionista quiera conseguir combinando la expresividad de las canciones de los protagonistas con los diálogos del resto de los personajes. Son numerosos los ejemplos, desde *Duck Soup* (1933) de los hermanos Marx, pasando por los musicales del “lejano oeste” *State Fair* (1945), *Seven Brides for Seven Brothers* (1954) y *Oklahoma!* (1955); *On the town* (1949), *Guys and Dolls* (1955), *My sister Eileen* (1955), *Carousel* (1956), *Irma la Douce* (1963), *Thoroughly Modern Millie* (1967), las “quasi-óperas” *Carmen Jones* (1954) y *West Side Story* (1961), las super-producciones *Oliver* (1968) y *Hello, Dolly!* (1969); la era “disco” con *Saturday Night Fever* (1977); ejemplos esporádicos como *Fiddler on the Roof* (1971), *Man of la Mancha* (1972), *Bugsy Malone* (1976), *Yentl* (1983) y *Evita* (1996), y ya los éxitos actuales de *Everyone Says I Love You* (1996), *On connaît la chanson* (1997), *Love's Labour Lost* (1998), *Dancer in the Dark* (2000), *Moulin Rouge* (2001), *Save the Last Dance* (2001), *El otro lado de la cama* (2002) y *Chicago* (2002).

Para terminar este apartado, sólo recordar que generalmente, en los musicales que no sean a su vez otro musical, las canciones son interpretadas vocalmente por el protagonista pero el acompañamiento es no diegético, no suele aparecer la orquesta por detrás acompañando a los cantantes y marcándoles el paso, porque restaría credibilidad a la escena, pongamos por caso la famosa escena de “Cantando bajo la lluvia” en *Singin' in the rain*, o en la cara de sorpresa de Audrey Hepburn al pronunciar “The rain in Spain is always in the plain” en *My fair Lady*, o en los bailes de *West Side Story*; cuando la música sirve para ilustrar los bailes aunque no estén cantando, tampoco aparece la orquesta, como ocurre en *Seven Brides for Seven Brothers*, etc., y en contadas ocasiones la inserción diegética de la escena del musical hace que la orquesta sea protagonista, como sucede con *Cabaret*. Pero, en todos estos casos, la música es emblemática, y su justificación está más que sobrada.

“Contrafactas”⁹ melódicas y adaptaciones musicales

El musical es un género que, por definición, reutiliza melodías preexistentes en su mayor parte, jugado con el sentido expresivo que esa melodía tiene ya para el espectador, y adaptándola con el sentido textual que el director quiera, como iremos viendo en varios ejemplos.

Un elemento unificador en todas las melodías es la funcionalidad de su banda sonora como música descriptiva y narrativa, bajo los aspectos de música diegética e incidental. Las canciones suelen tener la estructura AABB de estrofa y estribillo, y soportan el peso emocional del guión porque reemplazan al diálogo en esa secuencia. La música llena el monólogo del actor de contenido expresivo en ese clímax emocional. Esto permite al compositor reutilizar estas melodías en otros musicales posteriores, permitiéndonos en la actualidad volver a usarlas con un sentido expresivo asegurado.

Un ejemplo actual que todos recordaremos es la canción de Irving Berlin “Heaven” del musical americano *Top Hat (Sombrero de copa)* (1935), en el famoso baile final que dio nombre a la película; Kenneth Branagh, en *Love's Labour Lost* (1998) (*Trabajos de amor perdidos*), con la maestría de antiguos troveros, sabe glosar en su prosa, y hablando del amor que ha invadido a los cuatro amigos, dice: “And when love speaks, the voice of all the gods make heaven drowsy, with the harmony, heaven..., I'm in heaven”, y prorrumpe a cantar “and my heart beats so/ that I can hardly speak/ and I seem to find the apíñes I see/ when we're out together check to check”, mientras se eleva por la bóveda de la biblioteca.

Lo mismo ocurre con la canción “There's no business like show business” de la película *Annie Get your Gun* (1950), otro tema de Irving Berlin. Éste se reutiliza en *There's no*

⁹ Utilizo este término como en el análisis de la música popular. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. III. Madrid, S.G.A.E., 1999-2003, pp. 914-15, Ismael Fernández de la Cuesta define la contrafactura como término musical. Y afirma: “En castellano se puede decir también ‘contrahecho’ o ‘contrahechura’. Dícese de un poema que no tiene música escrita expresamente para él y que se canta con la música de otro conocido que tiene el mismo metro. El contrafactum se ha utilizado en España muy frecuentemente, como en el resto de Europa. (...) En los repertorios de tradición oral, es de destacar su uso en el romancero. También se observa su uso en los misterios y representaciones paralitúrgicas”.

Business like Show Business, (*Luces de candilejas*, 1954), y Kenneth Branagh vuelve a utilizarla en *Love's Labour Lost*, con un sentido distinto del originario, más que de testimonio de homenaje por parte de todos los protagonistas de la película, aunque todavía estemos en el desarrollo de la trama.

Otro ejemplo es la balada romántica “The way you look tonight” de Jerome Kern, que aparece diegéticamente en su “biopic” *Till the clouds roll by* componiéndosela y dedicándosela a su mujer; esta misma melodía, que apareció en el musical *Swing time* (1936), consiguió un Oscar a la mejor canción original, se la cantaba Fred Astaire a Ginger Roger amorosamente mientras ella se lavaba el pelo. En *Love's Labour Lost* también se canta con el mismo fin expresivo, pero con un contexto distinto, es amoroso pero irónico; al recibir la princesa de Francia un poema de un noble de Navarra, la tutora -una señora mayor, soltera, dedicada al saber, juiciosa- exclama, stanzas!, y empieza a cantar: “Some day/ when awfully low/ when the world is cold/ I feel a glow just thinking of you/ and the way you look tonight/ O but you're lovely”; y a esta estrofa, le responde el estribillo un coro muy dispar, el párroco, el policía, la cortesana y el preso –estos dos son el peso cómico de la trama-, que bailan dos a dos y tres a tres: “With your smile so worth/ and your tenderness grows/ tearing my fear apart, / and that laught that wrinkles your nose/ touches my foolsih heart. /Lovely, never never change/ keep that breathless charm/ won't you please arrange it because I love you/ just the way you look tonight (bis)”¹⁰.

Algunas canciones son clásicas dentro de lo que podríamos llamar “cultura popular americana”. Hay muchos ejemplos, presentaré tres muy curiosos, de la misma película, para ver cómo han evolucionado de maneras distintas. El musical *Babes in arms* (1939),

¹⁰ Para justificar la utopía del musical, en esta canción, el diálogo de la comedia de Shakespeare que ha adaptado Kenneth Branagh es muy apropiado. Al acabar la canción, el párroco le dice a la tutora, “A rare talent”, ya que es una profesora muy seria y el factor sorpresa ataca al espectador, que ni se imagina que se va a poner a bailar con la toga por la campaña inglesa. Pero la respuesta de ella responde a su manera de ser, claramente flemática: “It's a gift I have, a single, simple, a foolish, extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, otions, revolutions, these are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of pia matter, and delivered upon the mellowing of occasion. But the gift is good in those in whom it is acute. And I am thankful for it”. Los cuatro le aplauden, y el párroco le dice: “Madam, I praise the Lord for you, and so may my parishioners for their daughters are well tutored by you; and their sons profit very greatly under you”.

adaptación cinematográfica del espectáculo teatral infantil del mismo nombre, estrenado en Broadway en 1937, contó con las dos estrellas jóvenes del momento, Judy Garland y Mickey Rooney. De los temas inocentes que cantaban, sólo uno, “Good Morning”, pasó con el mismo sentido textual, a otro musical, *Singin’ in the rain* (1951), eso sí, reutilizándolo con un sentido muy cómico, pues con el mismo texto, Debbie Reynold, Gene Nelly y Donald O’Connor bailan fox-trot, can-can, olé-olé o ballet clásico, llenando, claro está, de expresividad, al texto de la canción infantil: “Good morning, we’ve talked the whole night through/ good morning, it’s great to stay up late/ good morning to you./ When the band began to play the Stars were shining bright,/ Now the milkman’s on his way/ it’s too late to say good night./ So good morning/ sunbeams will soon smile through/ good morning to you.” Otra canción originaria del teatro infantil de Broadway y que pasó al musical de Garland y Rooney fue la canción “The lady is a tramp”. Fue reutilizada con maestría por Frank Sinatra, dedicándosela a Rita Hayworth en la secuencia del musical *Pal Joel* (1957); en ella, una viuda multimillonaria que ha sido estrella de variedades, se ha encaprichado del mujeriego Sinatra, que le dedica con frescura esa canción, mientras el dueño del local no da crédito al descarado con que le afrenta a la dama; el contenido textual ha sido revitalizado por completo. Lo mismo ocurre con un grado más de intertextualidad, con la canción “My funny Valentine” en *The fabulous Baker Boys* (1989), con el que termina la película, a la manera de dedicatoria de la protagonista, Michelle Pfeiffer, al pianista, Jeff Bridges, a quien a conseguido enamorar al fin.

El tomar el valor textual que ha tenido una melodía y reutilizarlo exaltándolo o ajustándolo a las “necesidades del guión”, es una práctica tan antigua como la música vocal. Es lo mismo que hemos visto hacer en *Moulin Rouge*, sólo por unos segundos, con el tema de “The Sounds of Music”, para ridiculizar al escrito romántico y hacerle ver el nuevo mundo que le va a permitir vivir sus vecinos y el Moulin Rouge.

La popularización de algunas de las melodías de los musicales, debido en parte a sus textos y a las melodías tan expresivas que les dieron vida, han hecho que se reutilicen en películas actuales que, sin ser musicales, quieren conseguir cierto efecto en el espectador que ya lo conoce, como si fueran “clichés” musicales. Un ejemplo muy extendido es el tema de "Over the Rainbow" que desde su aparición en 1939 en *El mago de Oz*, suele usarse en momentos expresivos anímicos, como en *Corina, Corina* (1989) o *Tienes un e-mail* (1998), dándose el caso de la adaptación musical con una clara función de metatexto. Donde debiera haber un diálogo muy expresivo, encontramos una canción con la que el espectador se hace cargo inmediatamente de lo que pasa. Pensemos todos en el silencio de Meg Ryan y Tom Hanks en el encuentro final en Morningside Park; sólo suena “Over the Rainbow”, y todos los espectadores sabemos lo que piensa ella, como pensaba Judy Garland, y todas las Doritas que “utilizaron” esa música como metatexto...

Otro caso es el de las contrafactas melódicas; una melodía que un musical, de manera puntual, sacó a la luz, y que al pasar el tiempo, otro musical vuelve a revitalizarla, modificando su línea melódica. Pongamos como ejemplo la canción "Makin' Whoope!"¹¹, compuesta por Walter Donaldson y Gus Kahn para el teatro de Broadway; ha aparecido muchas veces con distintas versiones. Una de ellas es en la película *The Fabulous Baker Boys* (1989) Jeff Bridges hacía un dúo con Michael Pfeiffer (él al piano y ella cantando encima del piano) para una fiesta de fin de año en un hotel americano donde ella misma bromea con el sentido tan “libre” que le ha dado a esta canción tradicional musical. Otra aparece en la película *Sleepless in Seattle* (1993) sirviendo para un fundido de secuencias, que va uniendo

¹¹ SUSKIN, Steven. *Show Tunes*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 389-90: "Whoope. December 4, 1928. New Amsterdam Theatre. 255 performances. Music mostly by Walter Donaldson; Lyrics mostly by Gus Kahn; Book and Direction by Wm. Anthony McGuire (based on *The Nervous Wreck* [play] by Owen Davis); Produced by Florenz Ziegfeld, Jr.; With Eddie Cantor, Ruth Etting, and George Olsen and His Orchestra. Revival. February 14, 1979. ANTA Theatre, 204 performances. Directed by Frank Corsaro. (...)Published songs: "Come West, Little Girl, Come West". "A Girl Friend of a Boy Friend of Mine" -written for 1930 movie version; "Gypsy Joe"; "The Gypsy Song" (Where Sunset Meets the Sea); "Here's to the Girl of My Heart!"; "I'm Bringing a Red, Red Rose"; "Love Me or Leave Me"; "Making Whoopee!"; "My Baby Just Cares for Me" -written for movie version; "The Song of the Setting Sun"; "Until You Get Somebody Else". Walter Donaldson (1893-1947) was another top Tin Pan Alley composer, with his like "How Ya Gonna Keep'Em Down on the Farm?", "My Blue Heaven", and Al Jolson's "My Mammy". Although he occasionally contributed interpolations to Broadway shows, his only full stage score was this Flo Ziegfeld/ Eddie Cantor hit. Donaldson's popular touch was evident in "Makin' Whoope!" and "Love me or Leave Me".

la monotonía diaria del viudo Tom Hanks, que no sabe cómo dejar de pensar en su mujer y cómo rehacer su vida e incorporar a ella a su hijo, con las secuencias en paralelo de la insípida vida de Meg Ryan y su novio, a quien esa vida no le gusta, y a quien el destino le tiene preparado conocer a ese viudo, pero mientras tanto, tienen que resignarse ambos a lo que dice la letra de la canción, cómo salir de la vida ordinaria de cada día. Otra versión de esta canción, ampliada como número musical cómico, aparece en la película *Everybody Says I Love You* (1997), con el mismo sentido de metatexto; en la secuencia de parte de los novios que se acaban de prometer, y se termina con un baile en el hospital donde las embarazadas y los maridos se refieren a la vida que les puede pasar a los novios que se casan...

El aspecto sugestivo del elemento musical puede estar en que uno cree lo que está viendo, no porque sea creíble en sí mismo, sino porque a esa altura de la película a uno ya no le sorprende que la música consiga crear esos efectos expresivos en los protagonistas. Por ejemplo, en *Hello Dolly!* (1969), en vez de explicarnos que todos los camareros esperan ansiosos a la señorita Levi todo se recrea en una secuencia de seis minutos que pasa de ser meramente realista a francamente sorprendente, e incluso divertida, por lo increíble de la acción: todos dan saltos, todos repiten “hello, Dolly”, y al final, el dúo Armstrong-Streisand llena de magia la secuencia.

Para terminar, sólo referirnos al gran éxito que el musical tiene hoy en día. Todavía está desarrollando sus innumerables facetas. Este artículo sólo ha pretendido mostrar parte de su encanto.

Bibliografía

APPELBAUM, S. *The Hollywood Musical*. New York: Dover, 1974.

BAZELON, Irwin. *Knowing the Score, Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.

CHAPLIN, Saul. *The Golden Age of Movie Musicals and Me*. Oklahoma: Norman and University of Oklahoma, 1994.

CLARK, Alan. *Country Music in the Movies*. West Covina: National Rock and Roll Archives, 1993.

FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1982.

HAL Leonard. *Big Book of Movie and TV Themes*. Milwaukee: Leonard, 1993.

HAMLISCH, Marvin; GARDNER, Gerald. *The Way I was*. New York: Scribner, 1992.

JONES, Chris; JOLLIFFE, Genevieve. *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London: Continuum, 2000.

KALINAK, Kathryn. *Settling the Score, Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

LONDON, Justin. "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score". *Music and Cinema*. (BUHLER, FLINN, NEUMEYER, ed.). Hanover: Wesleyan University Press, 2000, pp. 85-96.

MUNSO CABUS, Joan. *El cine musical* (4 v). I. *Hollywood 1927-1944*. II. *Hollywood 1945-1995*. III. *Europa*. IV. *Autores e intérpretes*. Barcelona: Royal Books, 1996.

ANEXO: FICHAS TÉCNICAS DE LOS MUSICALES CITADOS¹² (por orden cronológico)

El cantor de jazz (*The Jazz Singer*) (1927). Dtor: Alan Crosland. Guión: A. Cohn. Intérpretes: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Otto Lederer, Eugénie Besserer.

El ángel azul (*Der Blaue Engel*) (1930). Dtor: Josef von Sternberg. Música: Friedrich Hollander. Actores: Marlene Dietrich.

Calle 42 (*42nd Street*) (1933): Dtor: Lloyd Bacon. Actores: Warner Baxter, Bebe Daniels, George Brent, Una Merkel.

Sopa de ganso (*Duck Soup*) (1933). Dtor: Leo McCarey. Guión: Bert Kalmar. Música: Bert Kalmar y Harry Ruby. Intérpretes: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx, Margaret Dumont, Raquel Torres, Louis Calhern.

La alegre divorciada (*The Gay Divorce*) (1934). Dtor: Mark Sandrich. Guión: J. Hartley Manners, Dwight Taylor. Música: Max Steiner. Actores: Fred Astaire, Ginger Rogers, Alice Brady, Edward Everett Horton.

Sombrero de copa (*Top Hat*) (1935). Dtor: Mark Sandrich. Guión: D. Taylor, A. Scott. Música: Max Steiner. Intérpretes: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Broderick, Erik Rhodes.

En alas de la danza (*Swing Time*) (1936). Dtor: George Stevens. Guión: Howard Lindsay y Allan G. Scott. Música: Jerome Kern. Intérpretes: Fred Astaire, Ginger Rogers, Victor Moore, Helen Broderick, Betty Furness, Landers Stevens, Eric Blore.

The Great Ziegfeld (*El gran Ziegfeld*) (1936). Dtor: Robert Z. Leonard. Guión: William A. McGuire. Música: Art Lange. Intérpretes: William Powell, Louise Rainer, Myrna Loy, Fanny Brice, Frank Morgan.

Blancanieves y los siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*) (1937). Dtor: Walt Disney. Guión: T. Sears, O. Englander (adaptación de los hermanos Grimm). Música: F. Churchill, L. Harline, P. Smith.

Babes in Arms (*Hijos de la farándula*) (1939). Dto.: Busby Berkeley. Guión: Jack McGowan y Kay Van Riper. Música: George Stoll y Roger Edens. Intérpretes: Mickey Rooney, Judy Garland, Charles Winninger, Guy Kibbee, June Preisser.

El mago de Oz (*The Wizard of Oz*) (1939). Dtor: Victor Fleming. Guión: N. Langley, F. Ryerson, E.A. Wolf. Música: H. Stothart. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke.

La historia de Vernon e Irene Castle (*The Story of Vernon and Irene Castle*) (1939). Dtor: H. C. Potter. Guión: Oscar Hammerstein. Música: Fred Fisher. Actores: Fred Astaire, Ginger Rogers.

Melodías de Broadway de 1940 (*Broadway Melody of 1940*) (1940). Dtor: Norman Taurog. Música: Cole Porter. Actores: Fred Astaire, Eleanor Powell.

Al fin solo (*Second Chorus*) (1940). Dtor: H. C. Potter. Guión: Frank Cavett. Música: Harl Borne, Artie Shaw. Actores: Fred Astaire, Paulette Godard.

El arca de oro (*Pot o'gold*) (1941). Dtor: George Marshall. Guión: Walter De Leon. Música: Horace Heidt. Intérpretes: James Stewart, Paulette Goddard, Horace Heidt, Charles Winninger.

Ziegfeld Girl (1941). Dtor: Robert Z. Leonard. Guión: William A. McGuire. Música: Bugsby Berkeley. Intérpretes: James Stewart, Judy Garland, Hedy Lamarr, Lana Turner.

Yankee Doodle Dandy (1942). Dtor: Michael Curtiz. Guión: Robert Buckner y Edmund Joseph. Música: George M. Cohan y Heinz Roemheld. Intérpretes: James Cagney, Joan Leslie, Walter Huston, Richard Whorf, Irene Manning.

¹² Sólo cito los musicales con los que he trabajado para este artículo.

For Me and my Gal (1942). Dtor: Bugsby Berkeley. Guión: Howard Emmett Rogers. Música: Roger Edens. Intérpretes: Judy Garland, Gene Kelly, George Murphy.

Lady of Burlesque (1943). Dtor: William A. Wellman. Guión: James Gunn. Música: Harry Akst. Actores: Barbara Stanwyck, Michael O'Shea.

Encuentro en San Louis (Meet me in St. Louis) (1944). Dtor: Vicente Minelli. Guión: Irving Brecher Y Fred F. Finklehoffe. Música: Ralph Blane. Intérpretes: Judy Garland, Margaret O'Brien, Mary Astor, Lucille Bremer, Leon Ames, Joan Carroll, Henry H. Daniels.

La feria del estado (State Fair) (1945). Dtor: Walter Lang. Guión: Oscar Hammerstein II. Música: Richard Rodgers. Intérpretes: Jeanne Crain, Dana Andrews, Dick Haymes, Vivian Blaine, Chales Winninger.

Levando anclas (Anchor's Aweigh) (1945). Dtor: George Sidney. Música: Georgie Stoll. Actores: Frank Sinatra, Kathryn Grayson, Gene Kelly.

Night and Day (1946). Dtor: Michael Curtiz. Guión: William Bowers, Charles Hoffman. Música: Cole Porter. Intérpretes: Cary Grant, Alexis Smith, Monty Woolly, Ginny Simms, Jane Wyman, Eve Arden, Victor Francen, Alan Hale.

Hasta que las nubes pasen (Till the Clouds roll by) (1947). Dtor: Richard Whorf. Música: Jerome Kern. Intérpretes: Judy Garland, Van Heflin, Lucille Bremer, Harry Hayden, Robert Walker, Dinah Shore.

Un día en Nueva York (On the town) (1949). Dtor: Stanley Donen y Gene Nelly. Guión: Adolph Green y Betty Comden. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshin, Betty Garret, Ann Miller, Vera Ellen.

Bodas reales (Royal Wedding) (1951). Dtor: Stanley Donen. Música: Burton Lane y Albert Sendery. Intérpretes: Fred Astaire, Jane Powell, Peter Lawford, Sarah Churchill.

Happy Go Lovely (1951). Dtor: Bruce Humberstone. Música: Misha Spoliansky. Guión: F. Dammann. Actores: David Niven, Vera Ellen.

Un americano en París (An American in Paris) (1951). Dtor: Vincent Minnelli. Guión: A.J. Lerner. Música: G. Gershwin. Intérpretes: Gene Kelly, Leslie Caron, Georges Guétary, Oscar Levant, Nina Foch.

Alicia en el país de las maravillas (Alice in Woderland) (1951). Dtor: Walt Disney. Guión: T. Sears, O. Englander (adaptación de Lewis Carroll). Música: Oliver Wallace.

Cantando bajo la lluvia (Singing' in the Rain) (1952). Dtor: Stanley Donen. Guión: A. Green, B. Comden. Música: Lennie Hayton. Intérpretes: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jear Hagen, Cyd Charisse.

Call me Madam (1953). Dtor: Walter Lang. Guión: Arthur Sheekman. Música: Irving Berling. Intérpretes: Ethel Mermon, Donald O'Connor, Vera-Ellen, George Sanders, Billy de Wolfe.

Música y lágrimas (The Glenn Miller Story) (1953). Dtor: Anthony Mann. Guión: Valentine Davies y Oscar Brodney. Intérpretes: James Stewart, June Allyson, Harry Morgan, Charles Drake, George Tobias.

Carmen Jones (1954). Dtor: Otto Preminger. Guión: Oscar Hammerstein. Actores: Harry Belafonte, Dorothy Dandridge, Pearl Bailey.

Luces de Candilejas (There's no Business like Show Business) (1954). Dtor: Walter Lang. Guión: Lamar Trotti y Phoebe Ephron. Música: Irving Berlin, Alfred Newman. Intérpretes: Ethel Merman, Donald O'Connor, Marilyn Monroe, Dan Dailey, Johnnie Ray, Mitzi Gaynor.

Siete novias para siete hermanos (Seven Brides for Seven Brothers) (1954). Dtor: Stanley Donen. Guión: Stephen Vincent. Música: Gene DePaul. Intérpretes: Jane Powell, Howard Keel, Jeff Richards, Russ Tamblyn.

Les Girls (1954). Dtor: George Cukor. Música: Cole Porter. Actores: Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall, Taina Elg.

Ha nacido una estrella (A Star is born) (1954). Dtor: George Cukor. Guión: Moss Hart. Música: Harold Arlen. Intérpretes: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tommy Noonan.

Oklahoma! (1955). Dtor: Fred Zinnemann. Guión: Oscar Hammerstein- Música: Richard Rodgers. Actores: Gordon MacRae, Gloria Grahame, Shirley Jones, Gene Nelson.

Guys and Dolls (1955). Dtor: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Abe Burrows and Joseph L. Mankiewicz. Música: Jay Blackton and Frank Loessa. Actores: Marlon Brando, Jean Simmons, Frank Sinatra, Vivian Blaine.

Mi hermana Elena (My sister Eileen) (1955). Dtor. Richard Quine. Música: Morris Stoloff. Intérpretes: Jane Leigh, Jack, Lemmon, Betty Garret, Bob Fosse.

High Society (1956). Dtor: Charles Walters. Música: Cole Porter. Guión: Philip Barry. Actores: Frank Sinatra, Grace Kelly, Bing Crosby.

Carousel (1956). Dtor: Henry King. Guión: Oscar Hammerstein II. Música: Richard Rodgers. Intérpretes: Gordon MacRae, Shirley Jones, Cameron Mitchell, Barbara Reill.

Pal Joey (1957). Dtor: George Sidney. Guión: Dorothy Kingsley. Música: Richard Rodgers. Intérpretes: Frank Sinatra, Kim Novak, Rita Hayworth, Barbara Nichols, Bobby Sherwood.

Funny Face (1957). Dtor: Stanley Donen. Guión: Leonard Gershe. Música: Adolph Deutsch. Actores: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson, Miche Auclair.

South Pacific (1958). Dtor: Joshua Logan. Guión: Paul Osborn. Música: Richard Rodgers. Intérpretes: Rossano Brazzi, Mitzi Gaynor, John Kerr, Ray Walston, Juanita Hall.

Gigi (1958). Dtor: Vicente Minelli. Guión: Colette. Música: Frederick Loewe. Intérpretes: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Hermione Gingold, Eva Gabor, Jacques Bergerac, Isabel Jeans.

Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot) (1959). Dtor: Billy Wilder. Guión: Robert Thoeren and M. Logan. Música: Adolph Deutsch. Actores: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon.

Can-can (1960). Dtor: Walter Lang. Guión: Abe Burrows, Dorothy Kingsley. Música: Cole Porter. Intérpretes: Frank Sinatra, Shirley MacLaine, Maurice Chevalier, Louis Jourdan.

West Side Story (1961). Dtor: Robert Wise. Guión: E. Lehman, A. Laurents, J. Robbins. Música: Leonard Bernstein. Intérpretes: Natalie Wood, Richard Beymer, George Chakiris, Rita Moreno, Russ Tamblyn.

Blue Hawai (1961). Dtor: Norman Taurog. Guión: Allan Weiss and Hal Kanter. Música: Joseph Lilley. Actores: Elvis Presley, Joan Blackman, Angela Lansbury.

Irma la dulce (Irma la Douce) (1963). Dtor: Billy Wilder. Guión: Alexandre Breffort. Música: André Previn. Intérpretes: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Hersche Bernardi.

My Fair Lady (1964). Dtor: George Cukor. Guión: A. J. Lerner. Música: F. Loewe, A. Presvin. Intérpretes: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Gladys Cooper, Jeremy Brett

Sonrisas y lágrimas (The Sound of Music) (1965). Dtor: Robert Wise. Música: Irwin Kostal. Intérpretes: Julie Andrew, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Peggy Wood.

Thoroughly Modern Millie (1967). Dtor: George Royy Hill. Guión: Richard Morris. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Julie Andrew, Mary Tyler Moore, Caroll Channing.

Funny Girl (1968). Dtor: William Wyler. Guión: Isobel Lennart y Bob Merrill. Música: Jule Styne. Intérpretes: Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon.

Hello, Dolly! (1969). Dtor: Gene Kelly. Guión: Ernest Lehman y Michael Stewart. Música: Lennie Hayton, Jerry Herman y Lionel Newman. Intérpretes: Barbra Streisand, Walter Matthau, Michael Crawford, Marianne McAndrew, Danny Lockin.

El violinista en el tejado (Fiddler on the Roof) (1971). Dtor: Norman Jewison. Guión: Sholom Aleichem. Música: John Williams. Intérpretes: Topol, Norma Crane, Leonard Frey, Molly Picon, Paul Mann, Rosalind Harris.

El hombre de la Mancha (Man of la Mancha) (1972). Dtor: Arthur Miller. Guión: Mitch Leigh. Música: Laurence Rosenthal. Intérpretes: Sophia Loren, Peter O'Toole.

Cabaret (1972). Dtor: Bob Fosse. Guión: J. Allen. Música: R. Burns, J. Kander, F. Ebb. Intérpretes: Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Fritz Wepper, Marisa Berenson, Joel Grey.

Funny Lady (1975). Dtor: Herbert Ross. Guión: Arnold Schulman, Jay Presson Allen. Música: John Kander y Peter Matz. Intérpretes: Barbra Streisand, James Caan, Omar Sharif, Roddy McDowall, Ben Vereen, Carole Wells.

Sholay (1975). Dtor: Ramesh Sippy. Guión: Javed Akhtar, Salim Khan. Música: Rahul Dev Burman. Intérpretes: Dharmendra, Amitabh Bachchan, Sanjeev Kumar, Amjad Khan.

Bugsy Malone, nieto de Al Capone (Bugsy Malone) (1976). Dto.: Alan Parker. Guión: Alan Parker. Música: Paul Williams. Intérpretes: Scott Baio, Jodie Foster, Floriie Digger, John Cassini, Martin Lev.

New York, New York (1977). Dtor: Martin Scorsese. Guión: Earl MacRauch. Música: Ralph Burns. Intérpretes: Liza Minnelli, Robert de Niro.

Empieza el espectáculo (All That Jazz) (1979). Dtor.: Bob Fosse. Guión: Robert A. Arthur y Bob Fosse. Música: Ralph Burns. Intérpretes: Roy Scheider, Jessica Lange, Ann Reinking, Leland Palmer, Cliff Gorman, Ben Vereen.

Hair (1979). Dtor: Milos Forman. Guión: Michael Weller. Música: Galt MacDermot. Intérpretes: John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden, Nicholas Ray.

Fame (1980). Dtor: Alan Parker. Guión: Christopher Gore. Música: Michael Gore. Actores: Irene Cara, Lee Curreri, Laura Dean, Boyd Gaines, Albert Hague.

Victor o Victoria (Victor/Victoria) (1982). Dtor: Blake Edwards. Guión: Blake Edwards, Hans Hoemburg. Intérpretes: Julie Andrews, James Garner, Robert Preston, Lesley Ann Warren.

Yent (1983). Dtor: Barbra Streisand. Guión: Isaac Brashevis Singer. Música: Alan Bergman, Marilyn Bergman, Michael Legrand. Intérpretes: Barbra Streisand, Mandy Patinkin, Amy Irving, Nehemiah Persoff, Steven Hil, Allan Corduner.

Chorus Line (1985). Dtor: Richard Attenborough. Guión: Nicholas Dante, James Kirkwood. Música: Marvin Hamlisch. Actores: Michael Douglas, Alyson Reed, Vicki Frederick, Cameron English, Yamil Borges.

Strictly Ballroom (1993). Dtor. and Guión: Bad Luhman. Música: David Hirschfelder. Actores: Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thomson.

Evita (1996). Dtor: Alan Parker. Guión: Tim Rice y Alan Parker. Música: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Jimmy Nail, Victoria Sus.

Todos dicen I love you (Everyone Says I Love You) (1996). Dtor. y Guión: Woody Allen. Intérpretes: Woody Allen, Alan Alda, Ed Norton, Drew Barrymore.

On connaît la chanson (1997). Dtor: Allain Resnais. Música: Bruno Fontaine. Intérpretes: Pierre Arditi, Sabine Azema, Pierre Bacri.

Trabajos de amor perdidos (Love's Labour Lost) (1998). Dtor y Guión: Kenneth Branagh. Música: Patrick Doyle. Intérpretes: Kenneth Branagh, Nathan Lane, Adrian Lester, Mathew Lillard, Natascha McElhone, Alessandro Nivola, Alicia Silverstone, Timothy Spall.

Center Stage (2000). Dtor: Nicholas Hytner. Guión: Carol Heikkinen. Música: George Fenton. Intérpretes: Amanda Schull, Zoë Saldana, Susan May Pratt, Peter Gallagher, Donna Murphy, Ethan Stieffel.

Bailar en la oscuridad (2000). Dtor y Guión: Lars Von Trier. Música: Björk. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Udo Kier, Joel Grey.

Lagaan: Once upon a Time in India (2001). Dtor: Ashutosh Gowariker. Guión: Kumar Dave. Intèrpretes: Aamir Kahn, Gracy Singh, Rachel Shelley, Paul Blackthorne

Moulin Rouge (2001). Dtor y Guión: Baz Luhrmann. Música: Marius DeVries. Intèrpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh.

Save the Last Dance (2001). Dtor: Thomas Carter. Música: Mark Isham. Actores: Julia Stiles, Sean Patrick Thomas.

El otro lado de la cama (2002). Dtor: Emilio Martínez Lázaro. Guión: David Serrano. Música: Roque Baños. Intèrpretes: Ernesto Alterio, Paz Vega, Guillermo Toledo, Natalia Verbeke, Alberto San Juan, María Esteve, Ramón Barea, Natalie Poza, Secun de la Rosa, Carol Salvador.

Chicago (2002). Dtor.: Rob Marshall. Guión: Bill Condon. Música: John Kander. Intèrpretes: René Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere, Queen Latifah, John C. Reilly.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA