

9



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



APROXIMACIÓN AL TEATRO MUSICAL DE HABLA INGLESA. SU IMPACTO EN EL CINE



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS COORDINACION DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

T E S QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA:

ÁNGEL EDUARDO DÍAZ PÉREZ

ASESORES DE TESIS: MAESTRA AIMEÉ WAGNER MESA MAESTRO JOSÉ LUIS GONZÁLEZ IBÁÑEZ



296361



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Dios en primer lugar, por haberme permitido seguir este camino.

A mis ángeles, por supuesto.

A Pachita, que nunca dejó de cuidarme.

A mi madre, sin duda, la mejor de mis maestras.

Al gran ausente: mi padre.

A Gela, Lupita y Almita...mis mayores cómplices.

A mis hermanos: Tonatihu, José Antonio, Luis Ernesto, Jesús Hernández y Manuel Lozano.

A mi amiga y maestra: Sarita Maya de Toyber.

Al maestro José Luis Ibáñez, quien me enseñó a abrir mi ventana.

A Angélica María, gracias a quien, "paso a pasito", he llegado hasta aquí.

A Silvia Moreno, por su paciencia y apoyo.

A Luis Xavier, por abrirme las puertas de su Amistad.

A Marta Zamora, por sus consejos.

A Julio Alemán, por el tiempo brindado.

A mis amigos: Diana, Luz Mari, la señorita Jessica, Maricruz, Laura, Raúl y Daniel, a quienes les debo gran parte de este trabajo.

A todos mis maestros.

Y por supuesto: a Angélica Ortiz, quien a lo largo de mi proceso de tesis ha sido mi modelo a seguir.

A mi hermanita, con amor.

INDICE	Pag
Introducción	1
Capítulo I. LA COMEDIA MUSICAL	6
Capítulo II. ANTECEDENTES REMOTOS	
2.1 Antigüedad	10
2.2 Edad Media	13
2.3 El Renacimiento	19
2.4 Siglo XVII. Desarrollo de la Ópera.	29
2.5 Siglo XVII. Consolidación de la Ópera. Nuevas formas de drama musical	35
Capítulo III. NUEVAS MANIFESTACIONES MUSICALES EN EL SIGLO XIX	
3.1 El nacimiento de la opereta en Francia	40
3.2 El Music Hall en Inglaterra	43
3.3 Manifestaciones de teatro musical en Norteamérica	45
3.4 La Comedia Musical	54
Capítulo IV. LOS MUSICALES EN EL TEATRO DE HABLA INGLESA	
4.1 Los primeros años de vida del Musical en Estados Unidos	72
4.2 Los primeros años de vida del Musical en Inglaterra	81
4.4 Los años veinte	85
4.5 Los años Treinta. Los tiempos de crisis.	94
4.6 Los años cuarenta. La década Oklahoma	100
4.7 Los años cincuenta. La década de los Compositores y Directores	111
4.8 Los años sesenta	126
4.9 Los años setenta. A ritmo de Rock and Roll	134
4.10 Los años ochenta	146
4.11 Los años Noventa. Frente a nuevos horizontes	151
Capítulo V. IMPACTO EN EL CINE	
5.1 Los años Veinte	158
5.2 Los años Treinta	162
5.3 Los años Cuarenta	175
5.4 Los años Cincuenta	184
5.5 Los años Sesenta	193
5.6 Los años Setenta	200
5.7 Los años Ochenta	202
5.8 Los años noventa	204

Conclusiones

207

Bibliografía.

213

INTRODUCCIÓN

Maestros y alumnos del Arte Dramático, en su mayoría, ven el *teatro musical* como un espectáculo "vulgar" y "superficial". Vulgar, según su apreciación, por ser un espectáculo carente de profundidad en cuanto a contenido, que pretende atrapar al público dentro de una red colmada de artificios, donde lo que importa es la imagen y no la trama por sí misma. Superficial, al decir que los argumentos suelen ser débiles y que tan sólo se disfrazan apoyándose en la espectacularidad, por lo que se encuentra muy por debajo de lo que pudiera considerarse "Arte". Desafortunadamente, estas apreciaciones se han impuesto por encima del gusto popular, ya que continuamente se alaba más al teatro clásico o a las tendencias innovadoras teatrales y se dice que los *musicales* sólo son presenciados por gente "snob" sin ningún indicio de "cultura" o "intelectualidad", por lo que, naturalmente no pueden preciarse de ser teatro. Este punto de vista resulta muy cuestionable al comprobar que dichos espectáculos se presentan en el teatro mismo y no en un estadio, ni en un templo o dentro de una sala de conciertos.

Frente a tales opiniones, existe otro núcleo social que encuentra en una *comedia musical* el medio idóneo para divertirse, olvidando por un momento la diaria rutina y los problemas que le rodean adentrándose en un mundo de ilusión en el que a través de música, baile, canciones y parlamentos puede ser parte de una historia.

El objetivo e interés central del presente estudio radica en abordar al *teatro musical* desde un punto de vista histórico. Si me es permitido dar una razón efímera que justifique la elección del tema, puedo decir en primera instancia, que mi selección la realicé a partir de la fascinación personal que desde siempre me ha acompañado al asistir a este tipo de espectáculos. Dando una razón más acorde a una investigación académica, el tema del *teatro musical en habla inglesa*, lo seleccioné básicamente por dos razones: en primer lugar, porque es un fenómeno poco estudiado, que realmente demanda atención. En segunda instancia, y creo que la más importante, porque a mi forma de ver, es una expresión artística, que pese a todo, muestra virtudes escénicas que han traspasado la fronteras del tiempo y el espacio.

En este sentido, mi interés principal se centrará en averiguar cuáles son los valores que han hecho que el *teatro musical* trascienda, lo que permitirá conocer al mismo tiempo, su permanencia a lo largo de la historia. Fenómeno nuevo o bastante añejo, nadie puede negar su amplia duración en las carteleras de Gran Bretaña y Estados Unidos, y con algo más palpable: su éxito a nivel comercial, debido a las altas ventas por éste generadas y sobre todo por el éxito de público a nivel visual y auditivo. Esto queda más que demostrado, por las ventas de discos y películas que facilitan la permanencia del musical en el gusto colectivo.

A lo largo de los capítulos se realizará un esbozo de la génesis, el desarrollo y los alcances de la comedia musical al pasar de la escena teatral a la pantalla cinematográfica. Se considerarán los puntos de vista de aquellos críticos quienes oportunamente han presenciado los montajes en vivo, así como mis propios puntos de vista para apoyar o refutar tales opiniones, gracias al apoyo del formato VHS y DVD que para fortuna mía, han capturado la magia de la imagen; así como el LP y el CD lo han hecho con el sonido.

En este estudio se apreciarán los factores que han determinado que este hecho teatral se suscite especialmente dentro de estos territorios. En sus inicios en el teatro, y luego a través de la pantalla, fundamentalmente bajo la batuta de Hollywood, a finales de los años veinte, la industria del *musical*, transformó la visión que hasta entonces se tenía del teatro. Desde entonces y hasta nuestros días, su impacto a nivel mundial se ha dejado sentir de diversas formas, debido principalmente a las grandes producciones y sobre todo a sus hacedores: hombres y mujeres emprendedores que ven en el *musical*, la posibilidad de divertir al público, de permitirle soñar. En nuestros días, no resulta nuevo oír hablar de *un musical...* de una *comedia-musical* o incluso de una *ópera rock*.

En este ámbito han quedado marcados para siempre, los nombres de quienes se lanzaron en pos de la producción y realización propia de obras musicales; como Busby Berkeley, Stephen Sondheim y Andrew Lloyd Webber, entre muchos otros. Al mismo tiempo, y gracias a su inegable talento, los de diversos actores y actrices han dejado huella en el mundo del *musical* tanto en el teatro como en el cine, sin olvidar a los escritores, músicos y coreógrafos más destacados.

Personas que se especializan para producir, dirigir, actuar, cantar y bailar en este tipo de entretenimiento y espectadores que con el simple hecho de pagar un boleto disfrutan de su magia, indudablemente han demostrado con su perseverancia, que el *musical* es algo más que un espectáculo efímero. Su encanto ha llegado, incluso a consolidar verdaderos emporios dedicados expresamente a llevarle hasta sus últimas consecuencias en donde no hay mayor encanto que presenciar un hecho teatral en donde el diálogo se vuelve canción, y el silencio se transforma en música.

Prueba de lo anterior, como se ha venido mencionando, son las grandes mecas del *teatro musical*: Londres y Broadway. Allí, actores, escritores, músicos y diseñadores modelan historias para ser llevadas a escena o bien parten de obras originales para hacer su propia versión musical. Es entonces cuando la historia más melodramática o la tragedia más conocida se ven exaltadas, con las mismas herramientas: el teatro, la música y la danza.

Cabe recordar como ejemplo de historia melodramática: "Annie" (*Anita la Huerfanita*) o versiones musicales a partir de obras literarias: "West Side Story" (*Amor sin Barreras*) o "The Man of la Mancha" (*El Hombre de la Mancha*), o bien como mejor ejemplificación de una tragedia que se ha vuelto musical: "Jesuchrist Superstar" (*Jesucristo Superestrella*) o una de las más recientes: "Titanic" (*Titanic*)

A lo largo de mi aproximación a los acervos documentales que me permitieran un conocimiento exacto del fenómeno llamado *musical*, tuve la oportunidad de formularme mil y un preguntas: la fecha exacta de su nacimiento, cuáles fueron sus orígenes, el nombre de sus representantes... Asimismo tuve, como primera intención, iniciar una investigación profunda para conocer cuáles habían sido las influencias que permitieron que este tipo de teatro penetrara en nuestro país. Pensé, primeramente, en la conveniencia de enunciar los nombres de quienes a través de la producción, habían forjado un verdadero gusto por el *teatro musical* en México. No se hicieron esperar los nombres de Luis de Llano Palmer, Manolo Fábregas, Silvia Pinal, Julissa, Angélica Ortiz... Luego, obviamente seguirían los de quienes han impreso su sello característico a las puestas musicales (desde la más numilde carpa, pasando por el teatro de revista, hasta las compañías más recientes) de nuestro país: María Conesa, Rosario Durcal, el propio Fábregas y Silvia Pinal, Angélica María...

Sin embargo, a medida que mis descubrimientos se enriquecían, a través de lecturas y entrevistas personales, mi carpeta de apuntes fue tomando nuevas dimensiones, principalmente a partir de dos factores:

1.- Las mayor parte de las fuentes documentales para aproximarme a la historia del teatro musical de Londres y Broadway, se encontraban, en su mayoría, en idioma inglés. Incluso me atrevería a afirmar, que hasta el presente momento, no son más de diez los acervos que se encuentran en español, que permitan al investigador hacer un seguimiento histórico, muchos de ellos faltos de actualización.

2.- Los méritos de los productores, actores, actrices y directores del teatro musical en México abarcaron con el tiempo, más y más espacio, tanto en mi escritorio como en mi mente. Pese a que son escasas las fuentes impresas que permiten un verdadero seguimiento de su trayectoria en nuestro país; mi acercamiento se dio, y se sigue dando a través de pláticas informales, entrevistas planeadas o bien conversaciones interminables, gracias a las cuales, indudablemente mis descubrimientos no han terminado.

Así pues, y tras debatirme entre el deber y el querer y gracias al apoyo incondicional de mis asesores, he decidido presentar esta TESIS DE INVESTIGACIÓN tan sólo como el primer paso que me permita, con el tiempo, llegar a formular una verdadera historia del teatro musical en México, dando con ello, honor a quien honor merece.

Valiéndome de las fuentes documentales en inglés y de los no tan actualizados acervos en español, presento este trabajo como una guía que permita conocer la historia del Musical en inglés desde su gestación, dedicando también la atención a su impacto en el cine, sin olvidar desde luego, su relevancia en los momentos más actuales. Al ser tan precedera la vigencia de los trabajos documentales, espero que vengan otros que fomenten la validez del presente trabajo.

CAPITULO I. LA COMEDIA MUSICAL

En opinión de Ruiz- Lugo y Contreras, la *comedia musical* es el "Espectáculo ligero, prevaleciente en los Estados Unidos, que consta de canciones, música y danza, además de diálogo y una trama somera. Su escenificación suele ser muy elaborada y costosa."¹ El hecho de que se le haya designado con el nombre de "comedia", obedece más a un accidente que a una estricta razón semántica, ya que, los temas que aborda van desde la comedia, pasando por el melodrama, llegando incluso a niveles tan altos como la tragedia misma. Pese a esto, la costumbre ha hecho que "comedia musical" sea el nombre más difundido: Talía y Terpsícore enlazadas trabajando para un mismo fin.

Con el paso de los años, y dadas las innovaciones en este ámbito, la palabra *comedia* ha caído en desuso, ya que *musical* por sí mismo se ha transformado en sustantivo. Hablar de un *musical* en nuestros días, remite inevitablemente a pensar en un espectáculo que no es ópera, que no es zarzuela, que no es concierto; y que, sin embargo, cuenta con elementos teatrales y musicales que no se encuentran en ninguna otra manifestación. Específicamente, puede decirse que es aquel espectáculo en el que se cuenta una historia, a través de diálogos, música, canciones y bailes.

Precisamente por contener estos elementos, se ha llegado a cuestionar si la *comedia musical* es realmente un género teatral puro; debido a que no solamente es teatro, ni únicamente música; así como tampoco es exclusivamente movimiento coreográfico. Resulta evidente que no se le puede confundir ni con una obra de teatro tradicional, ni con un concierto ni con un espectáculo de ballet; aun cuando contenga características extraídas de dichas manifestaciones. No podría ser de ese modo ya que es imposible encasillar sus características dentro de una

1 Marcela Ruiz Lugo-Ariel Contreras. *Glosario de términos del arte teatral*. 2ª. Ed. (1983.) Reimp. México, Trillas, 1991. Pág. 60-61 (Serie: Temas básicos. Área: Lengua y Literatura, núm. 3)

clasificación pura que limite sus alcances. Por ello resultaría una especie de "género mixto", basado en el drama, la partitura y la coreografía con características propias inconfundibles. Ciertamente que tiene elementos indisolubles, hay otros que han desaparecido o que se tienen en menor medida a la vez que hay otros innovadores, y nadie duda que vendrán otros después. No obstante, sus elementos base son cuatro: la historia, la música, la coreografía y sobre todo la espectacularidad.

Tragedia, comedia, melodrama, pieza, farsa... los diversos géneros teatrales son hoy en día los grandes cimientos sobre los que se basan las historias abordadas en el musical. Si bien en algún tiempo, la mayor parte de las veces, sus historias eran alegres y cómicas, con el paso de los años, esta situación cambió al encontrar en los otros géneros un material de riqueza inagotable. El atrevimiento es un factor decisivo para que los dramaturgos del musical se lancen en pos de experimentos para llevar a escena historias que no solamente son representadas a través del teatro sino más aún: con música y coreografía. Este atrevimiento ha hecho, por tanto, que desde su nacimiento, la comedia musical aborde historias de cualquier índole.

Al mismo tiempo, la música en este tipo de espectáculos abarca toda clase de melodías y todo tipo de ritmos, que van desde lo que pudiera relacionarse en cuanto a estilo con la ópera, pasando por los ritmos introducidos por los negros a principios de siglo y llegando al empleo de las más modernas rutinas musicales tales como el reggae, el rock, e incluso el rap. Lo anterior ha generado por obvias razones un perfeccionamiento en cuanto a voces se refiere. La música en el teatro musical ha impuesto diversos estilos vocales en los musicales de todos los tiempos. La voz cantada es en nuestros días un elemento que determina en gran medida el éxito o fracaso de cualquier musical, gracias al perfeccionamiento que día con día los nuevos espectáculos demandan. De esta forma, el canto ha venido a fundir en nuestros días a la representación y la música; ya que no únicamente se debe saber bien decir el texto; ni tampoco solamente bien

cantarlo: se debe saber interpretar, llegando con ello a cautivar al espectador.

La música también es el factor que indiscutiblemente ha propiciado que el baile sea otro elemento de gran importancia dentro de los espectáculos de esta índole. A lo largo de los años, y basándose principalmente en las modas, bailarines y bailarinas han desarrollado toda clase de coreografías; que desde el tradicional baile por parejas, pasando por elaboradas coreografías de ballet clásico hasta llegar a la coordinación coreográfica de todo un conjunto.

Todos estos elementos se funden en un solo núcleo para ser llevados a escena. Si embargo, existe otro factor que le permite a la *comedia musical*, atrapar definitivamente a su público: la espectacularidad. A través de grandes sumas de dinero invertidas en la producción hace que el vestuario, la escenografía y la iluminación no funjan tan sólo como elementos decorativos sino que intervengan en la acción misma, gracias a su magnificencia. El perfeccionamiento tecnológico, en este sentido, ha permitido que el teatro musical pase de ser meramente ilustrativo a ser un medio interactivo que transforma el escenario en un mundo aparte, en el cual el espectador se adentra inevitablemente gracias a la magia generada por la actuación, la música, el canto y sobre todo por la gran parafernalia que rodea a los elementos de producción. Obviamente, para lograrlo, es necesaria una gran inversión monetaria que le dé un sello propio a la comedia musical: atractivo visual.

Hablar de la comedia musical en nuestros días remite inevitablemente a pensar en un espectáculo el cual puede ser todo excepto realista: nada mejor que una canción para demostrar cuan feliz se es o cuan melancólico se está. Y nada como una coreografía monumental para hacer de los personajes, seres que con el baile demuestran su algarabía o depresión. Este mundo tan alejado de lo cotidiano ha luchado a través de los años para consolidarse como una manifestación artística inconfundible. Hallar el momento preciso en que tomó forma como tal, implica hablar de unos cuantos años antes de que el mundo pudiera llamarse cristiano...

CAPITULO II. ANTECEDENTES REMOTOS

"Había una vez..." Fórmula mágica para que la imaginación humana abra las puertas a la fantasía sin límites. Dicho encantamiento está en manos de un ser al que llamaremos cuentista. Es a través de su voz, que transmite historias, que a fin de cuentas, resultan verdades sólidas para aquellas personas que las escuchan, bien frente al calor de una hoguera, bien delante de una plaza pública, o por qué no, en una taberna, luego de un arduo día de trabajo. No podrias saberse desde cuando los sueños comenzaron a invadir la mente humana...

2.1 Antigüedad

Tal vez en un tiempo en que la escritura gráfica no existía, el hombre diseñaba en su mente los escenarios, personajes y circunstancias de las historias que el relator de cuentos, "el inventor de *alegoriaes stories*" le transmitía.

Aun no sabe lo que hace, y sin embargo sabe contar.

El cuentista un día deja de hablar: acompañado de algún instrumento musical, de su voz emana una fuente de sonidos armónicos semejante a los trinos de las aves. Ahora no sólo transmite: interpreta historias. Su encantamiento no se esfuma en el aire: comienza una nueva existencia:

Aun no sabe lo que hace, y sin embargo, sabe cantar.

Y de pronto, impulsado por su propia voz, el hombre se levanta y comienza a sugerir movimientos para acompañar su canción: sus pies, sus manos, su esqueleto entero comienza a vibrar. Siente algo más que las palabras dentro de sí... interpreta y ya no sólo es parte de la Naturaleza: ahora la naturaleza es parte de él: el viento lo impulsa, el agua lo alimenta, el fuego lo conforta y la tierra lo sostiene.

Aún no sabe lo que hace, *y sin embargo, sabe danzar.*

Cierto día, este ser cubre su cuerpo con atuendos multicolores y, más allá de su ropa, colorea su piel: Insectos y moluscos le proporcionan su tinta: el arcoiris se posa en él, se pigmenta y difunde al igual que lo ha hecho en su voz, sus piernas, sus brazos.

Aún no sabe lo que hace, *y sin embargo, sabe pintar.*

Esta escultura llamada HOMBRE, ha comenzado su camino en la gran arquitectura del escenario del mundo. Es el protagonista principal, y sus historias serán contadas con los mismos elementos de su creación: literatura, música, danza, pintura, escultura y arquitectura, sin importar el tiempo: Llámesele Edad Media, Renacimiento, Edad Moderna, el ser humano siempre vuelve al origen: a si mismo.

Resultaría imposible saber cuál fue el momento preciso en que las Bellas Artes se conjuntaron para crear el primer espectáculo total. Se sabe, gracias a los estudios hechos principalmente por investigadores dedicados a la arqueología teatral, que el hombre en sus orígenes, utilizó a la representación como un medio totalizador de las Bellas Artes en sus ceremonias religiosas. Antes que ser teatro, las historias que evocaban a un dios o a un héroe, se encontraron en el habla... después en la tradición escrita... Esta historia comienza muchos años antes de que en el mundo occidental, pudiera preciarse de ser: "cristiano". Grecia, fue, sin duda

alguna, uno de los primeros pueblos que logró acrisolar a sus héroes, mitos y leyendas en un binomio inseparable de música y canción:

"Aristóteles dice que la comedia surgió de los cantos fálicos, que eran himnos lascivos en honor de Falós, dios de la fertilidad y compañero de Dionisos...
...la tragedia surgió del ditirambo, o himno coral, que se entonaba en honor de Dionisos... pero por la época en que la tragedia estaba a punto de aparecer, las leyendas de Dionisos habían sido sustituidas en los ditirambos por las aventuras de héroes culturales."(2)

Grecia es la cuna de la sabiduría y el arte cuyas manifestaciones a través del canto, la música y la representación estuvieron ligadas indiscutiblemente a la religión, al menos durante sus primeros años de vida.

A partir de la tradición greco-latina, y tras el advenimiento del cristianismo, los antiguos dioses y héroes míticos que ocupaban la atención de los cantos festivos, fueron sustituidos por leyendas más próximas a la joven Europa que para entonces comenzaba a gestar su historia. El registro los sucesos importantes, tomó como modelo el legado grecolatino, incluso mucho tiempo antes de que el dominio de la lectura y la escritura estuviera en manos del pueblo mismo.

2 K. Macgowan-W: Melnitz. *Las Edades de oro del Teatro*. 1ª. Ed. (1964) Reimp. México. Fondo de Cultura Económica, 1994. Pág. 14-15 (Col. Popular, núm. 54)

2.2 Edad Media

En Europa, los espectáculos errantes ofrecían especialmente canciones populares destacadas y un tipo de comedia burlesca, cuyo origen se remonta un poco más allá de la Edad Media.

En aquellos tiempos la forma más popular de entretenimiento era la música y el arte de contar historias. Más que nada se le consideraba como una ayuda social, que pocos hoy en día podríamos apreciar. Era a través de juglares y trovadores que los habitantes de los feudos podían enterarse de las noticias más sobresalientes. Existían historias de héroes legendarios. Pocas de estas leyendas sobreviven hoy en día debido a que generalmente eran transmitidas oralmente y rara vez se ponían por escrito. La mayoría de las que se registraron de este modo, fueron hechas en verso. Esto, debido a que al ser humano le resulta más fácil recordar las cosas cuando se le presentan en forma poética con una medida y un ritmo que permiten su asimilación, frente a un lenguaje prosaico difícil de retener.

¿Para qué aprenderse de memoria las historias? Para conservar una tradición: el pasado, la identidad de pueblos que se veían reflejados en las hazañas de sus héroes mitificados.

Imaginemos un mundo sin televisores, aparatos de sonido, un mundo sin la tecnología presente... sin siquiera periódicos a través de los cuales las últimas noticias pueden fluir. Es entonces que las figuras del *trovador* o el *juglar* cobran importancia: ¿qué mayor deleite para el hombre de la Edad Media que el de escuchar el relato del trovador? La palabra a través de la voz. Así, su imaginación se acrecienta frente a esa tierra virgen desconocida que es el mundo entero.

Los relatos que hablan sobre el valor, la fuerza y la justicia, cautivaron la imaginación no de uno, sino de varios pueblos en la antigüedad:

Pensemos en un pueblo (hablando a nivel mundial), en el que la sabiduría y el conocimiento de la escritura radica casi exclusivamente en los monasterios y entre las clases sociales más privilegiadas. Señores y vasallos, reyes y guerreros, ricos y pobres: hombres al fin, dentro de un mismo entorno, quizás llamado feudo, reino o simplemente tierra. Entre ellos surge la figura del héroe idealizado. Los pueblos de la Edad Media tuvieron así, la imperiosa necesidad de idealizar, de mitificar las hazañas de sus héroes con la ayuda del canto y la música de sus trovadores y juglares. En un mundo cuya totalidad es vagamente conocida la imaginación fue el manantial para que la figura del héroe emanara y se consolidara para la posteridad: los cinceles que lo construyeron: música y canción.

2.2.1 Trovadores y Juglares

Es durante el siglo XII que surge un nuevo canto en Europa: una poesía corta que versa especialmente sobre el amor. Dicha manifestación se da con los llamados *trovadores*, poetas de casa noble, que utilizan la *langue d'oc* de Provenza para sus composiciones. Específicamente el fenómeno de esta nueva poesía se da en Francia.

En los versos de los trovadores se exaltan los ideales del valor y el coraje, pero siempre de la mano con la lealtad hacia la moral cristiana. La mayor parte de las veces estos versos eran compuestos para entretenimiento y goce de los nobles. No eran sólo un producto de la casualidad, sino que obedecían también a nuevas formas de conducta o comportamiento social: Entre las familias acaudaladas surge entonces el matrimonio por conveniencia, es decir, la unión de dos fortunas a través de los hijos.

Así nace la necesidad de tener una visión del amor total y completamente idealizada, en la que el caballero amante y andante de los versos se comporta como un fiel servidor de su amada. En muchas de las

ocasiones, los relatos reflejaban el amor no correspondido, bien por la voluntad de la amada, bien por obstáculos que existieran entre los amantes.

Como se ha mencionado anteriormente, mucho de esta tradición, se dio en un principio de manera oral y pasó de generación en generación. A partir del siglo XII y ya con la escritura, se tienen registradas obras con sus respectivos autores, aunque algunos relatos conservan en anonimato a su escritor. En casi todos los casos, el caballero se prepara para una o varias misiones en las que el objetivo principal es demostrar que no importando el esfuerzo que pueda acarrear, luchará por su ideal, ofreciendo sus triunfos a su dama.

De una forma u otra, el concepto del amor cortés seguirá estando presente en los futuros poemas y canciones, principalmente de la tradición occidental.

2.2.2 El Drama Musical.

Con el paso del tiempo, las representaciones itinerantes se integraron paulatinamente a las festividades religiosas, como a la Pascua y la Navidad. La Iglesia comenzó a utilizar el teatro como instrumento, al hacer representaciones basadas en las Sagradas Escrituras.

En los años previos a la Edad Media, y al evolucionar las sociedades, los espectáculos dramático-musicales fueron básicamente de tres tipos: religiosos, seculares y misterios

RELIGIOSOS: EL DRAMA LITÚRGICO (S. XI-XIII) con motivos exclusivamente basados en la doctrina católica y representados casi en su totalidad dentro de los templos, estas manifestaciones incluían fragmentos narrados que interrumpían la continuidad del canto, más no de la música. Recibieron varios nombres, tales como la cantata, el oratorio y la pasión. Para su representación no se requería ni un escenario, ni un vestuario y mucho menos un trazo escénico definidos: bastaba sólo con la fe, para poder "creer".

Este tipo de "espectáculo" fue producido, dirigido y actuado exclusivamente por religiosos, dirigido a los feligreses con el único propósito de evangelizar y fortalecer la fe católica en las comunidades europeas. Para los siglos XI o XII no puede hablarse de una Europa alfabetizada. Es importante señalar que la lectura y la escritura eran un dominio exclusivo de los eclesiásticos. Por tal motivo, el único medio para que el pueblo conociera la Doctrina fue a través de su propia representación. Al igual que ha sucedido desde que el hombre ha estado en el mundo, el mejor medio para atraer la atención de los feligreses, fue mediante el canto y la música. La Iglesia se las arregló para formular cantos acompañados de melodía, los cuales pudieran inspirar el fervor entre los asistentes.

Al igual que sucedió con la tragedia griega, el drama litúrgico nació de las ceremonias religiosas: no era otra cosa más que las historias bíblicas puestas en escena para adentrar a la población al conocimiento de las Sagradas Escrituras.

En los primeros dramas litúrgicos todo era cantado; posteriormente, se dio prioridad a lo hablado y menor énfasis a la música, contando con la presencia tanto de solistas como del coro.

SECULARES: MÚSICA DRAMÁTICA SECULAR (siglo XI), fueron espectáculos en los que fue necesaria la participación de la música para la representación de obras que tenían un objetivo primordial: entretener. Dicha fusión entre teatro y música representó en Europa, el enriquecimiento y embellecimiento de la vida civilizada. Inicialmente presentados en plazas públicas, estos espectáculos fueron trasladados posteriormente a círculos más selectos.

Hacia 1283-1284 surge la figura de un hombre en Francia: Adam de la Hale, quien hace una pequeña comedia pastoral titulada: *Li Gieus de Robin et Marion*. En ella, el diálogo hablado se intercalaba con una selección de canciones cortas o refranes, llamadas chansons, un pequeño número de danzas y algo de música instrumental. Muy probablemente, Adam no era el compositor original de música y canciones sino únicamente el recopilador de un repertorio popular.

Esta primera noticia de música dramática secular, es quizás el ejemplo formal más antiguo en el que música, canto, baile y actuación se fundieron para crear un espectáculo total.

LOS MISTERIOS (del siglo XIV al XVI) (del latín *ministerium*, "servicio") La responsabilidad de estos espectáculos ya no era de la Iglesia, sino de la gente que luego de presenciar los dramas litúrgicos decidieron formar compañías independientes. Dos compañías destacadas fueron la Confrérie de la Pasión en Francia y la Compagnia del Gonfalone en Italia.

Por primera vez en la Edad Media, los simples mortales podían poner en escena, los pasajes que alguna vez vieran en los templos, sin embargo, en estas nuevas representaciones, se daba la yuxtaposición de escenas sacras, con la aparición de numerosos caracteres que aun sin tener que ver con el original bíblico, compartían la escena dentro de episodios en su mayoría grotescos y con multitudes desordenadas. Se dice que en los primeros años, estos Misterios gustaban de presentar episodios

sangrientos o en donde hubiera elementos de espectacularidad, tales como la Resurrección o de la Pasión.

De esta forma, un nuevo factor fue adquiriendo importancia para la representación: la producción escénica. La participación de la música se dio en menor medida. Incluso su función llegaba a ser incidental e incluso efectista. No obstante, en ocasiones, se introducían algunos himnos y cantos de la liturgia y se cantaban algunas partes de la misma. Como ejemplo interesante, en el "Misterio de la Pasión" , la voz de Dios fue presentada a través del canto de tres voces: soprano, tenor y bajo, simbolizando a la Trinidad. Además de esto, se introducían cantos populares, a los cuales se unían los espectadores.

Con lo anterior, el canto sacro poco a poco se profanó permitiendo al pueblo algo así como un sano esparcimiento dramático-musical.

Puede decirse que el teatro representativo de este tiempo, (siglos XI-XV) fue el teatro religioso. Se desarrolló dentro de la Liturgia y se dio a conocer al menos en parte, fuera de la Iglesia hacia el siglo XV; es decir, tuvieron que pasar al menos cuatro siglos para que naciera oficialmente un teatro de estilo popular. Sin embargo, el oscurantismo que pudo imperar en ese momento no impidió que a su vez, el teatro secular, lograra su desarrollo.

El lenguaje también sufrió cambios a través de los años: en un principio, las escenificaciones que tenían lugar dentro de los templos, eran en latín. Al representarse fuera de los éstos, la lengua utilizada para las representaciones es la vernácula. Así, el espectador ya no solamente tuvo un icono religioso, inmóvil ante sí: comenzó a escuchar a los personajes hablando su propia lengua.

Como se ha venido observando, los temas religiosos se modificaron con el tiempo. Así, comenzaron las representaciones en donde los personajes fueron más una carcajada frente a los vicios de la humanidad, que una flagelación frente a los mismos. Además de que la gente del pueblo pudo disfrutar de este teatro en su propia aldea, se edificaron construcciones destinadas a la representación y surgió la especialización de actores para ello. Además, el espectáculo no sólo quedó en una plaza o en un teatro... el espectáculo también es llevado a la corte o a círculos más selectos.

Es evidente que en algún momento de la historia, los musicales tuvieron un nombre propio. ¿Cuáles fueron esas primeras manifestaciones en las que se por primera vez se les asignó un nombre diferente a los impuestos por la Edad Media? Esta historia continúa, por supuesto con el Renacimiento.

2.3 El Renacimiento (siglos XV-XVI)

Con la llegada del Renacimiento, aumentó el interés en todas aquellas formas musicales y de representación que no guardaran relación con la Iglesia. A través de los siglos XV y XVI, el teatro y la música formaron parte de los entretenimientos cortesanos, así como de los banquetes, torneos, festivales, entradas triunfales y ocasiones brillantes similares.

No se puede hacer referencia a un drama literalmente llamado "musical", ni puede hablarse de una música de corte netamente "dramático"; sin embargo, la conexión que existió entre teatro y música y que daría como resultado un fenómeno nuevo llamado Ópera, se dio gracias a que los eventos cortesanos mencionados anteriormente establecieron la práctica de reunir en un solo espectáculo diversos recursos

escénicos: canto, danza, representación, decorado, vestuario, efectos escénicos; cuyo propósito era cautivar a la vista, al oído y a la imaginación.

Entre los espectáculos cortesanos que sobresalieron y que cimentaron las bases para la ópera futura están: la mascaradas, el ballet, la *comédie ballet*, el intermedio, el pastoral, la comedia de madrigal, y la *camerata fiorentina*. Todas estas manifestaciones darán como resultado la consolidación de la que será la máxima representante del drama musical cantrado: la ópera.

2.3.1 Las Mascaradas

La *mascarada*, llamada así porque los actores llevaban máscaras. Era un espectáculo alegórico que incluía danza, música y poesía. Surgieron como un modo de lisonja al rey o príncipe en turno; presentadas principalmente en ocasiones especiales, donde el personaje principal era interpretado por el monarca mismo. Los actores solían ser aficionados aristócratas y los diálogos y canciones provenían de la pluma de poetas y eruditos.

Se ignora cuál es el origen exacto de la mascarada. Mientras hay quien afirma que esta manifestación artística apareció primero en Italia, hay quien asegura que se dio a conocer originalmente en Francia.

Las mascaradas francesas, frecuentemente eran parte de las ceremonias de bienvenida realizadas en honor de un personaje ilustre. En este sentido, se tienen noticias de una mascarada francesa en honor de Carlos IX en 1564. En ella, los actores, representando los cuatro elementos, los cuatro planetas y varios personajes alegóricos y mitológicos, incluyendo al dios Júpiter, se unían en un homenaje al rey. Como se muestra en este ejemplo, los entretenimientos aristócratas del siglo XVI, estaban inmersos en un mundo de deidades paganas, semidioses, ninfas, sátiros y héroes, unidos con las figuras épicas medievales y romances, fundidas en un todo, más que de manera lógica, de una forma ostentosa.

La *mascarada* se consolidó como un género dentro de la corte inglesa, alcanzando su máximo apogeo a fines del siglo XVI, principalmente bajo el gobierno del Rey Jacobo I. Fue el escenógrafo italiano Iñigo Jones quien llevó la *mascarada* a Inglaterra, consolidando esta tradición en enero de 1610 con "Las Vallas del Príncipe Enrique", cuyo propósito era reforzar el prestigio de la realeza, a través del príncipe Enrique, hijo del rey Jacobo I. Otra Mascarada importante fue: "Oberon, el príncipe de las Hadas", con texto de Ben Jonson, también en honor del príncipe Enrique, y presentada el 1º de enero de 1611. Jones viajó a Italia hacia 1613 y regresó a Inglaterra con nuevas técnicas escénicas. Entre 1605 y 1640 estuvo como diseñador de escena así como de vestuario, operador de maquinaria teatral, director y coautor.

En la *mascarada*, la acción se reducía a la participación de elementos mitológicos y alegóricos, que giraban en torno del protagonista, exaltado, por ser el rey o el príncipe heredero al trono.

En este espectáculo, existieron dos tendencias:

- a.- La de exaltación del texto poético y literario.
- b.- La del espectáculo de gran maquinaria, y efectos visuales, con gran producción sobre todo en arquitectura escénica (En donde Iñigo Jones tuvo oportunidad de mostrar sus grandes dotes como escenógrafo).

"Fuera cual fuera la naturaleza de la *mascarada*, siempre finalizaba con una danza o un baile de máscaras".(5)

5 Marceña Ruiz Lugo-Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*. 2ª. Ed. (1983.) Reimp. México, Trillas, 1991. Pág. 140 (Serie: Temas básicos. Área: Lengua y Literatura, núm. 3)

2.3.2 El Ballet

Al mismo tiempo que la mascarada se afianzaba entre la corte italiana, el pueblo desarrolló una especie de espectáculo popular, principalmente durante el tiempo de carnaval.

Con el tiempo, los nobles fijarían su atención en dicho fenómeno popular, en el que el elemento más destacado era la danza. Así pues, y para enriquecer a las primeras mascaradas, las cortes italianas e inglesas emprenderían la contratación de maestros bailarines para enriquecer sus propios espectáculos. Este nuevo tipo de entretenimiento contaría con un nombre propio: *ballet* (del antiguo vocablo francés: *baller*: bailar) debido principalmente a su consolidación dentro de la corte francesa. La música ocupó un lugar secundario sirviendo tan sólo de marco para la danza, la cual, tomó un lugar preponderante dentro del gusto popular.

Luego de la aparición del *ballet*, la industria del entretenimiento no volvería a ser la misma: el ballet clásico francés había adquirido forma propia.

2.3.3 Comédie Ballet

En este punto, y retomando lo dicho en un punto anterior, la comedia francesa, la "comédie ballet" jugó un papel importantísimo dentro de la cultura francesa. Con el surgimiento del ballet a Francia y el perfeccionamiento de las técnicas dancísticas, el teatro poco a poco asimiló su importancia. Sirviendo primeramente como simple elemento decorativo, finalmente, el ballet contuvo elementos dramáticos que le vincularan a la intriga.

Cito a Moliere en su introducción a su obra: "Los importunos":

"El propósito era dar un bailable también; y como no había más que un número reducido de bailarines excelentes, fue necesario separar los intermedios de ese bailable, y se dedicó incluirlos en los entreactos de la comedia, a fin de que esos intervalos dieran tiempo a los mismos bailarines a que reapareciesen con otros trajes. De modo que, para no romper la trama de la obra con esas especies de intermedios, se pensó añadirlos al asunto lo mejor que se pudo, formando un solo cuerpo con el bailable y la comedia..."(6)

Con ello, dentro de la corte del "Rey Sol", nacía un nuevo espectáculo en el que teatro, música y danza tomaban parte. El nuevo nombre: "comedia ballet" (en el original francés: *comédie ballet*).

2.3.4 EL INTERMEDIO

Tanto en las Mascaradas como en el Ballet, la función de la música era secundaria, puramente decorativa. Existió, sin embargo, otra clase de espectáculo en el cual el papel de la música era ofrecer diversión en conexión con un drama hablado.

Esta tendencia inició en Italia a finales del siglo XV, partiendo de la imitación de los modelos clásicos, se escribieron nuevas obras en latín e italiano. Prácticamente todas esas obras hicieron uso de la música, incluyendo solos, duetos y coros (especialmente en las tragedias basadas en los griegos originales), así como madrigales y piezas instrumentales.

6 J. B. Poquelin Moliere. *Obras completas*. 1ª. ED. México, Ed. Aguilar, 1991. Pág.251 (Col. Grandes Clásicos)

La innovación consistió en separar los números musicales del drama mismo, situándolos en el prólogo y al final de los actos, por lo que cada uno de ellos aparecía como un intermedio o "intermediario" con la acción del drama. Sus temas estuvieron, por lo general, ligados de una u otra forma a una alegoría, que tuviese que ver con el hilo central de la obra. Se ponía tanto énfasis a estas composiciones que incluso la audiencia, con el tiempo, prefirió estos pequeños números musicales. Poco a poco, el drama central fue opacado por los elementos que hasta ese entonces habían sido sólo accesorios: música, baile y canto.

Se considera importante al intermedio por dos razones:

1ª Porque mantuvo viva en la mente de los italianos, poetas y músicos, la idea de mantener ligada la colaboración estrecha entre drama y música.

2ª En este nuevo tipo de trabajos, así como en el ballet clásico francés, se le estaba dando forma externa a lo que en el futuro se le conocería formalmente como Ópera: un drama con interludios de música, baile, un espléndido escenario y efectos escénicos espectaculares.

En cuanto a las tramas de los intermedios, los argumentos estaban repletos de símbolos, leyendas y alegorías, que inevitablemente remitían a la antigua tradición de la Mitología Grecolatina. Fue en este sentido, que las academias francesa e italiana vieron un punto idóneo para revivir la tradición de las letras y el arte antiguo: tanto la trama de los ballets como el texto de los intermedios requerían un alto grado de familiaridad del público con la literatura clásica (lo que resultaría difícil de cultivar en nuestros días).

2.3.5 El Pastoral

Se le dio nombre de *pastoral dramático* a un poema: lírico de sustancia, pero dramático en cuanto a la forma en que era presentado. Este tipo de poemas se realizaban tanto para leerse como para representarse, principalmente dentro de las cortes aristócratas. En ellos aparecían pastores, pastoras y deidades silvestres para los personajes principales en escenarios tales como campos, bosques u otros parajes idílicos.

La acción dramática se restringía a aventuras de amor salvaje con pocos incidentes que impidieran llegar a un final feliz. La atracción principal del pastoral, radicaba no tanto en el libreto, como en las escenas, el encanto del lenguaje y la imaginación que despertaba en los espectadores.

2.3.6 La Comedia de Madrigal

Así se le nombró al intento de combinar una comedia de tintes fársicos con la música. En este tipo de comedia se involucraron elementos de la *Commedia dell'Arte*, tales como sus argumentos e incluso sus personajes. Básicamente surgió en oposición directa a los *pastorales* aristócratas.

Esta manifestación, sin embargo, no resistió el paso del tiempo y dejó de cultivarse. Lo único que demostró fue que un madrigal no era suficiente para propósitos dramáticos.

2.3.7 LA CAMERATA FLORENTINA

A finales del siglo XVI surge en Florencia una nueva escuela denominada como la Camerata Fiorentina, integrada por ilustres estudiosos del drama y la música que pretendieron revivir el verdadero sentido de la música griega basándose en los pocos escritos de los cuales podían partir para hacer una reconstrucción. Se estableció así, al menos un principio básico: el secreto de la música griega radicaba en la unión perfecta de palabras y melodía.

Se establecieron tres premisas:

- 1.- El texto debía ser claro y entendible.
- 2.- Las palabras debían ser cantadas con una declamación correcta y natural.
- 3.- Relación entre música y palabras: La melodía tenía que acentuarse según las acotaciones del texto, además de interpretar el sentido completo de todo el pasaje.

Así pues, no fue una, sino varias, las naciones que aportaron distintos elementos para la conformación de un solo género: la *ópera*, considerada como el punto clave en la consolidación del drama musical cantado. No obstante, se estaría mintiendo si se afirmara que Italia no fue centro de innovaciones constantes para el desarrollo del género en los demás países.

2.3.8 Nacimiento de la Ópera

Ópera: "Poema dramático cuyo texto es todo cantado con acompañamiento de orquesta y números de danza. Nace en Italia a finales del siglo XVI y alcanza su máximo esplendor en el XIX. Cuando el libreto es cómico recibe el nombre de *Ópera bufa*."⁷

Para la última década del siglo XVI, Europa se encontraba preparada para el advenimiento de un nuevo estilo de drama musical.. Solamente hacia falta una verdadera unión orgánica entre drama y música. Para ello, era necesario o un tipo de drama idóneo que incluyera música continua o bien un tipo de música con suficiente carga de expresión dramática. El embrión se halló en las formas que incluían drama y música, mencionadas anteriormente, así como en los posteriores recitativos monódicos de los compositores florentinos: Peri y Caccini.

Si bien actualmente, dentro del ámbito artístico actual se pueden visualizar dos posturas en lo referente a la relación entre *Ópera* y la comedia musical pues hay quien acepta a la primera como madre de la segunda; y por otro lado, también hay quien afirma que una y otra manifestación no tienen nada que ver entre sí, es innegable que tanto una como otra manifestación se han mantenido vigentes por muchos años.

Por mi parte, considero a la *ópera* como la raíz del teatro musical. Este planteamiento no resulta arbitrario si se tiene en cuenta que fue la primera manifestación que no era solamente drama, ni un conjunto de sonidos armoniosos que únicamente adornaba la escena. Desde sus orígenes, por vez primera en la historia del arte; dos manifestaciones culturales, perfectamente distinguibles y consolidadas a través de los años, se unieron en un solo espectáculo, conocido como *ópera*. Su

⁷ Marcela Ruiz Lugo-Ariel Contreras. *Glosario de términos del arte teatral*. 2ª. Ed. (1983.) Reimp. México, Trillas, 1991. Pág. 156 (Serie: Temas básicos. Área: Lengua y Literatura, núm. 3)

historia resulta tan amplia, que difícilmente se podría hablar con detalle de su evolución, su desarrollo y sus ejecutantes principales a lo largo de los siglos. El hecho de querer abarcar por completo su evolución sería, incluso, nuevo tema a tratar dentro de otro proyecto de investigación. Así pues, para efectos prácticos del presente trabajo, pongo a consideración el siguiente planteamiento:

El estudio de la *ópera* resulta conveniente pues permite tener una mayor comprensión de las causas que originaron el nacimiento de nuevas manifestaciones artísticas que unieron teatro y música en varias naciones. Asimismo permitirán al lector apreciar de forma más completa las consecuencias que dichas manifestaciones originaron en diversos escenarios del mundo.

Italia, es reconocida como la cuna de su nacimiento; y sin embargo, en Francia, Alemania e Inglaterra también alcanzó gran desarrollo, cada una de ellas imprimiéndole un sello característico.

Como se ha podido apreciar en este capítulo, la gestación de este fenómeno artístico se da incluso unos años antes del siglo XVI, alcanzando su desarrollo durante los siglos XVII y XVIII; y precisamente será a fines de este siglo cuando nuevas manifestaciones artísticas aparezcan como consecuencia lógica de sus predecesoras. Bajo el contexto del siglo decimonoveno de nuestra era, se consolidarán dando forma al objeto de estudio del presente trabajo: la *comedia musical*, la cual será distinguida bajo distintos nombres, dependiendo de la moda, del tiempo y del espacio en el cual aparezca.

Así pues, considerando, a la Ópera como la raíz de la cual han emanado en gran medida muchas de las tendencias del teatro musical mundial, conviene a continuación, hacer al menos un esbozo de la evolución que siguió a lo largo de sus primeros años de vida en diversas naciones.

2.4 Siglo XVII. Desarrollo de la Ópera.

2.4.1 En Italia.

Puede decirse que las raíces de la ópera se encuentran en los festejos realizados por las ilustres familias italianas. Emanadas de los intermedios durante los festejos nupciales de la dinastía Medici surgen dos obras las cuales son consideradas como el antecedente más remoto de la ópera: *Euridice* (1600), de Peri y Caccini; y *Dafne* (1602) de Marco da Gagliano; ambas bajo el formato de la Camerata Florentina.

En sus primeros años, como puede verse, los compositores hallaron en los mitos grecolatinos una inagotable fuente de inspiración. No obstante la interpretación que de estas obras se hizo, fue débil en cuanto a caracterización, con emociones limitadas e incluso con un estilo dramático-musical monótono. Claudio Monteverdi (1567-1643), autor de *Orfeo*, le dio un nuevo giro a la ópera: en sus manos el naciente género adquirió un nuevo sentido musical y un mayor sentido dramático, gracias al uso de aparatos y recursos escénicos. Por ejemplo, el recurso de *deus ex machina* – el dios en la máquina – donde un dios estaba sobre una nube o un carro triunfal para juzgar y resolver las situaciones humanas. En cuanto a sus aportaciones, podrían considerarse el uso de los “solos” instrumentales, para colaborar y competir con la voz cantante así como el empleo de efectos vocales e instrumentales para resaltar situaciones dentro de la trama. Asimismo, los coros en las obras de Monteverdi fueron mucho más numerosos e importantes que en las primeras óperas de tendencia florentina.

Durante el siglo XVII, la ópera fue llamada "El Deseo de los príncipes", debido a que por lo menos en sus cuatro primeras décadas de existencia, continuaron siendo producidas para la glorificación de jefes, nobles y otras autoridades, y sólo en ocasiones muy especiales para el pueblo. Roma fue una de las sedes más importantes para su representación.

Es importante señalar que hasta este momento histórico los cantantes eran, en su mayoría, hombres. Las voces femeninas sobresalientes eran pensadas específicamente para los sopranos masculinos. Estos cantantes, denominados *castrati* *ya habían tomado parte en el *Orfeo* de Monteverdi.

La Iglesia romana cultivó el oratorio y óperas de tendencia moralizante tales como *Sant Alessio* de Stephano Landi, con texto de Giulio Rospigliosi; o *La vita humana* de Marco Marazzoli en 1656. Aquellos dramas seculares que llegaban a producirse eran netamente pastorales. La comedia italiana del momento estuvo representada por la *commedia dell'arte*: la creación de la ópera cómica como una forma separada surgió mucho tiempo después.

Para 1645, se ve reducida la participación del coro en las partituras operísticas, y solamente en presentaciones sumamente especiales el coro sobresalía de manera importante. Con su declinación, se dio prioridad al solista virtuoso, es decir, al cantante que con el afán de mostrar sus cualidades vocales, llegaba a interrumpir la trama de la obra.

Fue a partir de estas fechas que se empezó a comercializar con las funciones: un público heterogéneo pagaba por ver y oír el espectáculo.

* La costumbre de castrar a los infantes con fines operísticos quiso ser abolida, sin embargo se incrementó, principalmente en Italia a lo largo de todo el siglo XVII

La menor participación del coro y la voz solista, hizo que la música por sí misma adquiriera un gran valor, por lo que el texto pasó a un segundo plano. De ello apareció la cantata, como un medio de expresión que no es teatro ni es puramente música, y por obvias razones no es el medio para el drama cantado; es pues, más que nada un vehículo de expresión más para un canto refinado que para una expresión dramática pulida.

2.4.2 En Alemania.

Los orígenes de la *ópera* en Alemania no tienen un desarrollo común. Las numerosas subdivisiones políticas de la Alemania del siglo XVII, con diversas tradiciones culturales, y por lo tanto con profundas diferencias en cuanto a teatro y música, así como el inevitable filtro de influencias italianas, francesas y españolas, nos hablan de una nación en donde los matices socioculturales fueron múltiples. Con las invasiones; el naciente idioma germano se vio prontamente impregnado de vocablos franceses y españoles; el francés fue el idioma cortés entre la sociedad y los pequeños señoríos aspiraron a imitar a la vida de Versalles. Asimismo, Viena, Dresden y Munich fueron focos de contacto con la tradición operística, dando paso a la traducción de óperas italianas a lengua alemana. Ejemplo de esto: *Daphne* de Rinuccini con música de Peri, fue traducida inmediatamente al alemán por Martín Optiz con música de Heinrich Schütz

Con la introducción de la *ópera*, las cortes germanas prontamente convocaron a poetas, músicos y compositores para la creación de repertorio propio, sin embargo, con la apertura del primer teatro público en 1690, fue necesaria la presencia de trabajos franceses e italianos para completar un repertorio.

El término acuñado para designar esta nueva manifestación fue el de *Singspiel*, nombre que en la tradición germana ya se tenía para nombrar a los espectáculos que presentaban en sí drama y música.

Debido a la creciente influencia de la ópera, a través de 30 años, de 1678 a 1738, se creó la primera casa de ópera en Alemania, con el apoyo de benefactores privados. Este sitio sirvió como semillero para que compositores oriundos fundieran su tradición con las aportaciones francesas e italianas, surgiendo así una auténtica forma nacional.

El llamado drama secular, prontamente se vio filtrado, pese a que en un principio era considerado como una afrenta contra la esencia operística. Así, los poetas y escritores introdujeron temas "profanos" también de origen italiano y francés, a través de traducciones y adaptaciones provenientes de Viena.

Los principales compositores de este período fueron Nikolaus Adam Strugk (1640-1700), Johann Wolfgang Franck (1644-ca. 1710) y Johann Philipp Förtsch (1652-1732).

2.4.3 En Francia.*

Francia conservó a la música sólo como un auxiliar para su teatro y su ballet, sin arriesgarse a combinarlos en un solo espectáculo.

La ópera italiana entró a Francia con el Cardenal Richelieu (1585-1642), y fue fuertemente promovida por su sucesor, el Cardenal Mazarin, en los años posteriores al menos de 1643, año en que comienza el reinado de Luis XIV hasta 1715.

* Durante la primera parte del siglo XVII, con los reinados de Enrique IV, Luis XIII y en los primeros años de Luis XIV, las relaciones políticas y culturales que existieron entre Italia y Francia fueron muy estrechas.

En este mismo período Francia adquiere una ópera con sello propio, gracias al trabajo de otro italiano: Giovanni Battista Lully, conocido en Francia como Jean-Baptiste Lully, quien le dio un sello propio. "El Rey Sol" le otorgó el monopolio absoluto sobre lo que será la ópera en París. Lully, crea un espectáculo en el cual incorpora elementos musicales y dramáticos que han probado su eficacia en Francia, tales como el ballet, las comedias y las tragedias de sus contemporáneos. El sello que Lully imprimió a la ópera en Francia, hizo que se distinguiera de la ópera italiana. Se le denominó *La Ópera de París*, que fue un entretenimiento exclusivamente cortesano:

Las óperas, divididas en cinco actos, siempre contaban con un prólogo dedicado a glorificar el nombre de Luis XIV, con alusiones a eventos recientes ocurridos en el reino. Una característica importante en Francia en cuanto a la interpretación: se le dio menor importancia a la técnica vocal empleada, pero un mayor realce a la dicción y el buen decir de los textos.

Frecuentemente las óperas de Lully contaban con largas escenas que no tenían nada que ver en la trama, pero que debido a la magnificencia de recursos escénicos, acaparaban la atención del público. Se trataba de episodios pastorales, sacrificios, combates, arribo de dioses a la tierra, escenas infernales, funerales y entradas y procesiones triunfales.

Por supuesto, no debe olvidarse que al mismo tiempo que esto sucedía, la comedia ballet iba adquiriendo mayor ímpetu en los eventos cortesanos. Lully y Moliere trabajaron en este teatro musical, siendo una de sus obras más representativas: "El Burgués gentilhomme"

2.4.4 En Inglaterra.

Así como el desarrollo de la ópera en Francia se dio apoyándose en su ballet, el desarrollo operístico inglés se basó en la mascarada. La consolidación de una ópera nacional se dio a lo largo del siglo XVII; sin embargo, la tradición inglesa sí sucumbió ante las influencias extranjeras.

Fueron varios los intentos de adaptar la forma de canto implantado en la ópera italiana, hacia la métrica y el ritmo ingleses, insertándolo en el formato establecido por la mascarada. Poco a poco se introdujeron arias italianas traducidas al inglés. El antecedente más remoto en la tradición operística inglesa es *The Siege of Rhodes* de 1664.

Durante los siglos XVI y XVII, la mayor influencia se da con la presencia de un gran número de italianos en Inglaterra. Luego de la Restauración en 1660 con la llegada de Carlos II al trono- quien llegó a admirar la música y teatro franceses durante su exilio en Versalles, impulsa dichas manifestaciones artísticas en sus dominios, por lo que lleva a su corte a los más pulidos músicos influidos por Lully, entre ellos: Pelham Humfrey.

Las primeras producciones inglesas fueron eclécticas: similares a las obras renacentistas italianas pero con un notorio refinamiento afrancesado. Eran obras que contaban con su intermedio y que estaban unidas con ballets franceses.

A partir de lo anterior, nuevos compositores surgieron en los dominios anglosajones. Uno de los más representativos fue Henry Purcell con su obra: *Dido y Eneas*, de 1689. Su obra representó la convergencia de los distintos estilos que convivían en territorio inglés.

2.5 Siglo XVIII. Consolidación de la Ópera. Nuevas formas de drama musical.

2.5.1 En Italia

Fueron los italianos quienes nuevamente le dieron un nuevo impulso al arte con la ópera cómica, denominada: *Opera Buffa*, desarrollada a partir de piezas cómicas cortas que estaban insertas como entreactos de trabajos más serios. Servían como un "alivio cómico", después de la tensión generada por el drama principal, y ofrecía al público un nuevo elemento: el diálogo hablado intercalado dentro de la música y el canto. Dos de sus representantes-: Giovanni Battista Pergolesi con su obra: *La Serva Padrona* de 1733 y Domenico Cimarosa con su *Il matrimonio segreto*. La *opera buffa* italiana se convirtió en una forma establecida de arte hacia el año 1740.

2.5.2 En Alemania

La influencia de la *opera buffa* llegó a Alemania. Allí se le dio nuevamente el nombre de *Singspiel*. Pese a que las cortes germánicas y austriacas de Viena preferían el estilo italiano en la ópera; otras ciudades prefirieron hacerlo en su idioma: el alemán.

Uno de los representantes alemanes de este período es: Georg Friedrich Händel (1685-1759) quien destacó en el terreno de la composición operística por más de 35 años. No obstante sus raíces, al trasladarse en 1712 a Londres, donde dejó una huella perdurable, en la actualidad se le reconoce como un compositor inglés de cuna germana.

La fuente de inspiración para muchos compositores alemanes fue el escritor dramático y poeta: Johann Wolfgang von Goethe, quien tenía un profundo interés en la música. Sus obras literarias fueron tomadas como punto de partida para importantes creaciones en el terreno operístico. El propio Goethe, escribió varios *Singspiel*; como por ejemplo: *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella* y *Die Fischerin*; además de escribir una segunda parte para *Die Zauberflöte*.

2.5.3 En Francia.

El sucesor de Lully en la escena de la ópera francesa fue Jean Philippe Rameau, quien continuó con el estilo de su antecesor.

Es en el siglo XVIII en el que se presenta una crisis suscitada a partir de la existencia de la ópera estilo francés frente a la de estilo Italiano. Pensadores como Diderot y Rousseau estaban francamente en contra de la tendencia francesa . Diderot, por ejemplo, argumentaba que esta lengua, distorsionaba la voz cantada.

No obstante esta crisis, a la que se le dio el nombre de "Guerre des Bouffons", ambas escuelas: la de la ópera italiana y la francesa, en lugar de imponerse una sobre otra, cobraron fuerzas estando al mismo nivel frente a los nuevos tiempos.

Con estos cambios en Francia, también se volvió la atención a los clásicos griegos y latinos: El Neoclásico no podía dejar de lado las antiguas leyendas y así, fueron plasmadas tanto en la ópera como en la pintura y las demás bellas artes que ostentaban todo el esplendor de este estilo en el arte.

2.5.4 En Inglaterra

La ópera inglesa apenas estaba naciendo cuando la revolución de Oliver Cromwell puso un alto a cualquier clase de ópera. En este período se suprimieron todos los trabajos que tuvieran que ver con la escena y los teatros fueron cerrados. Fue únicamente con la Restauración que se reanudó la vida teatral en Inglaterra: trabajos ingleses como los de Henry Purcell: *Dido y Eneas* y *Venus y Adonis* compitieron contra el estilo italiano de la ópera, sin embargo, Purcell murió joven y la moda gradualmente se inclinó hacia los trabajos de estilo italiano. Con la llegada a Londres de Frederick Handel en 1712, el cambio a la ópera italiana fue completo.

No obstante, el punto culminante en el desarrollo de la ópera inglesa se dio con *The Beggar's Opera*, en 1728. Técnicamente se trataba de una balada "ópera", cuyas palabras habían sido ligadas a tonos compuestos previamente. Por primera vez en la historia de la ópera, la música ya no servirá como simple acompañamiento: será la letra la que se adecuará a la melodía. *The Beggar's Opera* fue la primera de una serie de baladas "óperas" que iniciaron una moda en Inglaterra por lo menos durante los diez años siguientes. Se dice que incluso, novelas escritas, comenzaron a servir de base para la creación de óperas de este tipo.

Durante todo el siglo XVIII, la voz soprano por excelencia dentro de la ópera era la de los *castrati*, que al combinarse con la voz masculina adulta, provocaba una armonía perfecta.

Hacia 1800, los *castrati* empiezan a desaparecer, por la preferencia hacia las voces femeninas (*las prima donnas*), quienes continuarían con la tradición de la ópera...

Así pues, hasta principios del siglo XIX, se tienen bien delimitadas las siguientes tendencias: la ópera italiana con sus dos vertientes: seria y bufa y por otro lado, la ópera de París.

No debe darse por hecho que las demás naciones no desarrollaron una tradición de drama musical propio como ocurrió con Italia y Francia. Se han mencionado por ejemplo los *singspiel* de Alemania y los inicios de la ópera en Inglaterra. A su vez, otras naciones fueron asimilándola, primordialmente por influencia italiana: las óperas más importantes de este período fueron escritas en italiano, y perduran hasta nuestros días.

CAPITULO III. NUEVAS MANIFESTACIONES MUSICALES EN EL SIGLO XIX

Durante el siglo XIX, la ópera italiana tiene su máximo esplendor con músicos como Rossini, Donizetti y Bellini. Asimismo la influencia de Verdi es decisiva para que nuevos talentos como Puccini, Montemezzi, Macagni y Leoncavallo desarrollen su propio estilo.

Mascagni y Leoncavallo cultivaron el "verismo", estilo que trataba de realidad cotidiana en escena, sin rayar en la opulencia de sus predecesores. A partir de entonces disminuirá el número de historias míticas y desarrolladas en parajes inexistentes, para dar paso a situaciones apegadas a la cotidianidad del espectador.

Por su parte, en Francia, Alemania e Inglaterra la ópera basará su estructura en el formato romántico imperante de su tiempo., con historias que resaltarán la virtud y el coraje frente a un medio adverso, al que el héroe o la heroína deberá enfrentar. Richard Wagner será en este sentido, el representante más importante de este tiempo, con la introducción de su Teatro Monumental en el que sobresalen las historias basadas en leyendas populares, llevadas a escena con un gran boato en cuanto a producción. A partir de Wagner, que la *ópera* tomará nuevas dimensiones, volviéndose aun más elitista. Mientras tanto, nuevas manifestaciones se dieron cita en el arte del teatro cantado.

La Gran Sociedad Victoriana de mediados del siglo XIX se ha impregnado de las ventajas que les proporciona el asistir a una Ópera: entretenimiento, cultura, sensibilización, pero sobre todo: un status social. No cualquiera puede captar el significado y la esencia misma de un espectáculo tan sublime; el escuchar la melodía de la música, palpar la interpretación de la soprano o el tenor más reconocido, son factores que afirman una posición elevada dentro de esa sociedad en donde de un tiempo a esas fechas lo que más importa es cultivar y elevar el espíritu a través de las Bellas Artes.

Aun con una fresca Revolución Industrial , y revoluciones de independencia plenamente consumadas, la situación por la que atraviesa el hombre trabajador y proletario de mediados del siglo XIX, no es precisamente aquella llena de comodidades y desahogos económicos. ¿De qué manera pasa su tiempo libre?

En Europa, en las callejuelas y en las plazas públicas eran comunes los espectáculos itinerantes que por unas cuantas monedas entonaban canciones populares y entretenían a los espectadores con comedias burlescas. Cantando y actuando... mientras que los burgueses y nuevos ricos disfrutaban de la Gran Ópera y la Ópera Buffa en la comodidad de un Teatro.

El hombre decimonónico se halla frente a un escenario poblado de expectativas: en naciones plenamente establecidas y con gran empeño por fortalecer su unidad en el futuro. Con un sello distintivo, adquirido gracias a las aportaciones realizadas por cada uno de sus habitantes, el teatro y la música están preparadas para fundirse en un nuevo medio de expresión que se verá reflejado en el Arte del siglo XIX: la opereta, el music hall, los honky tonks y minstrel shows, el vaudeville, el burlesque y la comedia musical.

3.1 El nacimiento de la Opereta en Francia.

A mediados del siglo XIX, Francia es el centro de admiración mundial. La moda, los mejores diseños y las nuevas tendencias en la etiqueta social... todo lo más refinado proviene de allí. Por supuesto que con el paso de los años, también la ópera francesa ha dejado huella en varias generaciones.

El gobierno francés fue el mecenas de algunas compañías que presentaban sus creaciones en los principales teatros de la ópera de París. Es en este tiempo en el que, por necesidades de estado, apareció una ley en la que se prohíbe expresamente que productores independientes escriban obras de este carácter con más de tres personajes cantantes o parlantes. Sus obras podían presentarse sí, pero en lugares pequeños y bajo cuenta y riesgo de los miembros de la compañía independiente; eso con el fin de que nada dentro de territorio francés compitiera con la Gran Ópera.

Aparece entonces en la escena de Francia la figura de un judío alemán: Jacques Offenbach, músico celista, quien comienza a experimentar. Obediente a las leyes inicia un nuevo formato musical que involucra estilos vocales operísticos, y melodías pegajosas con argumentos cómicos. Solicita una oportunidad ante la Ópera Cómica de París para presentar su trabajo y es rechazado, por lo que renta localidades en los pequeños teatros de línea bufa de París. Allí Offenbach presenta una serie de pequeños musicales de un acto a los que les llama "operetas": constan de tres cantantes y en varios de estos cuadros aparecen personajes mudos que facilitan el desarrollo de la acción. De este modo, Offenbach presenta su trabajo, como una nueva forma teatral, apegándose fielmente a las reglas gubernamentales.

Una de estas operetas titulada: *Ba-ta-clan* (1855) presentaba la historia de un reino distante inexplicablemente regido por un trío de parisienses infelices. Sus tonos estaban cargados de una chispa distinta a la solemnidad presentada por la Gran Ópera, y, cosa curiosa, también por la ópera Buffa, que con el paso de los años, había tornándose cada vez más artificial. Este nuevo estilo de espectáculo: la opereta, presentaba a los parisienses una nueva opción cargada de espontaneidad. Más que otra cosa lo que maravillaba era la suspicacia con la que se había sorteado la disposición estatal, que en lugar de empobrecer, había generado un espectáculo diferente, rico en innovaciones artísticas, tanto en el terreno musical como en el terreno dramático.

El gusto por la opereta fue expandiéndose a todos los niveles: los temas solemnes e historiográficos de la Gran Ópera, no dominados por todos los mortales franceses así como los chistes artificiales de la ópera buffa fueron sustituidos por temas en donde se abordaban historias sencillas, con personajes más parecidos a los franceses del siglo XIX, pero con vicios de carácter llevados a la máxima exageración: con un lenguaje cotidiano que no sólo se podía hablar sino también cantar y acompañarse del baile.

Las melodías offenbachianas se popularizaron por toda Europa, al grado de presentarse en teatros cada vez más grandes, ganando la aceptación de la Ópera Cómica. Fue gracias a esto, que hacia 1858 Offenbach, junto con los libretistas Henri Meilhac y Ludovic Hallevy creó *Orfeo en los Infiernos*, la primera opereta a gran escala. Lo que ofrecía esta nueva obra era presentar juntos, por primera vez, el refinado arte del canto de la gran ópera y melodías de estilo popular aunados a argumentos alegres, despreocupados por obedecer a una escuela literaria o dramática. Representaba una mofa abierta hacia la leyenda de Orfeo y Euridice, y un deliberado sarcasmo contra las mismas raíces de las que provenía la

Ópera (cabe recordar que las primeras óperas basaron sus argumentos en la misma leyenda). Esta "nueva creación", que incluía además una muy pegajosa pieza: el "Can-Can", se volvió una sensación a nivel mundial.

La influencia de Offenbach no se hizo esperar y varios compositores de todo el mundo asimilaron su estilo. Uno de ellos, en Viena: Johann Strauss II, propagó el gusto por la opereta a todos los rincones de su nación. Uno de sus trabajos más aclamados: "El Murciélago" es un hijo innegable de la semilla sembrada por el músico alemán.

En la obra de Offenbach se cuentan más de cien operetas, con un abundante contenido de sátira política y melodías agradables que gustaban a gente de toda clase social.

Con el nacimiento y consolidación de *la opereta*, el teatro musical adquiría un matiz cómico que estrechaba la relación entre el espectador y el espectáculo. El hombre común y corriente del siglo diecinueve, a través de este nuevo contacto, tuvo la oportunidad de sonreír, incluso de reír, al formar parte de historias que apenas unos años antes, habían sido dominio exclusivo de una elite.

3.2 El Music Hall en Inglaterra.

Desde tiempos ancestrales, Inglaterra se ha caracterizado por ser una nación atraída por las Bellas Artes. De alguna u otra forma, incluso de los medios más humildes, han surgido artistas, que bien con la pluma, o bien con la brocha, así como en escena o en la música han dotado al Reino Unido de una gran sensibilidad.

Dicha sensibilidad se vio reflejada a nivel musical en los llamados "pleasure gardens" en los años de 1700, así como en los populares "saloons" de principios de 1800. En dichos lugares la música y el baile proporcionaron una distracción inigualable a los ingleses, de todas las clases sociales. Estas manifestaciones pueden considerarse como el antecedente directo de la variedad que más tarde se apreciaría en las populares y no poco frecuentadas tabernas, a donde principalmente asistía el sector rural de la población inglesa menos instruido y con pocas posibilidades económicas.

A la par que las tabernas cobraban importancia, en Inglaterra se fue desarrollando un tipo de entretenimiento dirigido principalmente a la clase obrera, es decir, a aquellas personas cuya fuente de ingresos provenía de su trabajo en fábricas. A esta nueva diversión se le dio el nombre genérico de *Music Hall*: producto de la Revolución Industrial Inglesa, que le proporcionaba a la recién formada clase urbana trabajadora un tipo de entretenimiento sumamente barato. Los Music Halls, se ubicaron principalmente en la zona urbana de Londres a principios de 1850, cerca de los lugares de trabajo para proporcionar un alivio a los obreros tras una jornada de trabajo. Sin embargo, no por ello dejaron de estar presentes los hombres y mujeres campesinos y de otros estratos sociales. A continuación se verá el por qué:

Básicamente era un salón dotado tanto de variedad como de buen servicio. A la vez que los ingleses acudían a ver espectáculos cómico-musicales, tenían oportunidad de disfrutar de buena bebida y comida, a cambio de un módico precio. respaldados por un servicio organizado de personal para atender a los comensales

En torno de una mesa de taberna, la gente se concentraba principalmente en consumir bebidas alcohólicas hasta el hartazgo. Pese a que se contaba con música para deleite de los comensales, pocas veces era apreciada, debido al desorden generado por la ebriedad a la que se llegaba por falta de un debido control en el servicio.

No obstante, el origen del music hall, está en esas tabernas que con el paso del tiempo fueron instalando pequeños tableros a manera de escenarios. Fue aquí donde también apareció la figura del "Chairman", especie de maestro de ceremonias que presentaba a cantantes, bailarines y actos más elaborados que involucraban desde pequeñas piezas de teatro con elementos de magia, hasta actos sorprendentes de malabares e ilusionismo.

Hacia 1875, habían al menos trescientos music halls solamente en Londres. Con nombres como los de *El Imperio* o *El Hipódromo*, salones de este tipo de diversos tamaños y calidad se extendieron por todo el Reino Unido: Inglaterra, Gales, Escocia e Irlanda. A este tipo de lugar asistían también mujeres y niños (a diferencia de las tabernas en donde se registraba casi exclusivamente la asistencia masculina). Por esta razón, lo que allí se presentaba no era más que medianamente atrevido: se trataba de canciones sentimentales o cómicas que representaban situaciones de la vida cotidiana, se mofaban del policía, del casero, de la suegra, del marido ebrio, en fin, de los tipos sobresalientes en la sociedad victoriana asimismo eran frecuentes las sátiras hacia los ricos y los famosos de ese tiempo. Una de las comediantes inglesas más famosas del music hall fue Marie Lloyd.

Las grandes estrellas del music hall casi nunca contaban con voces espléndidas. Lo que destacaba en ellas era su energía, talento y fina personalidad.

Después de la Primera Guerra Mundial, las mesas y la comida fueron desapareciendo gradualmente de los music halls. En su lugar se instalaron asientos a manera de teatro. Los artistas, a su vez, se enfrentaron a la opinión del nuevo público, por lo que se preocuparon en su refinamiento y en pulir su actuación frente a la audiencia. Destacan los nombres de Florrie Forde, George Robey y Harry Champion.

Pese a que los music halls declinaron tras la aparición del cine hablado, muchos de ellos siguieron operando aún después de la segunda Guerra Mundial, e incluso hoy en día la mejores canciones provenientes del music halls pueden oírse en las tabernas inglesas.

Los music halls le dieron a la sociedad británica una sólida tradición en el terreno del teatro musical popular, en una época en la que la sociedad victoriana iba afianzando cada vez más su poderío a nivel mundial.

3.3 Manifestaciones de teatro musical en Norteamérica.

La Variedad fue en Norteamérica la forma de entretenimiento más popular a mediados del siglo XIX. Se trataba de espectáculos a los cuales se les podía calificar de todo menos de refinados. Allí se presentaban actos circenses, cantantes, bailarines y números con cierto sentido del humor obscuro. Entre estas variedades podemos se pueden mencionar: los *Honky-Tonks*, los *Minstrel Shows*, el *Vaudeville* y el *Burlesque*.

3.3.1 Honky-Tonks

Debido a que los espacios destinados a los espectáculos de variedad eran independientes, éstos seguían diversos formatos.

Una iglesia en ruinas, un granero o un almacén abandonados podían convertirse fácilmente en un recinto para la Variedad. Obviamente los resultados eran benéficos para quien se apropiara de cualquiera de estos locales, pero frecuentemente resultaba un negocio ruin para quienes allí trabajaban, principalmente por las condiciones deplorables en que se encontraban: los mismos artistas denominaban a este tipo de centros: "Honky-Tonks".

A la mayoría de los propietarios de estos centros de diversión les tenía sin cuidado las condiciones en las que se encontrara su negocio: se dice que a estos lugares sólo asistían hombres quienes tras beber varias copas de vino perdían el gusto por el orden y la pulcritud.

En muchos de estos lugares de variedad, las "meseras" proporcionaban además del servicio habitual, una ganancia extra para el propietario del salón: ya que después de cantar en un número de apertura, penetraban entre la audiencia para acompañar a los comensales, obteniendo una comisión extra por cada bebida que los clientes ordenaran.

Se tenían además alcobas cubiertas o cuartos privados que estaban disponibles para que las chicas pudieran entablar un contacto más íntimo con los clientes. Frecuentemente, tras haberse excedido con el alcohol, los hombres eran literalmente despojados de sus pertenencias. En caso de que los clientes gustaran de servicios sexuales, la mesera en turno tenía la "obligación" de recomendarlo con amigas dedicadas al sexoservicio.

Debido a las distracciones que se han mencionado, los artistas del lugar tenían que ser sumamente hábiles para atraer la atención del espectador, en la medida de lo posible. A pesar de lo "fuerte" de estos espectáculos, no se permitían desnudos ni lenguaje obsceno; sin embargo, contenían actos y canciones que sugerían situaciones de tono abiertamente sexual.

No es necesario decir que por las razones anteriores las mujeres no asistían a este tipo de "teatro musical", en donde más que el auditivo, el sentido agasajado era el visual.

3.3.2 Minstrel Shows

El *Minstrel Show*, traducido literalmente: Espectáculo del payador o espectáculo del trovador; se desarrolló en la década de 1840 y fue una de las muchas consecuencias que dejó la Guerra Civil. Se mantuvo popular incluso hasta los inicios del siglo XX. Fue una clara manifestación de la intolerancia: hombres blancos cubrían sus rostros con una mezcla de corcho quemado para así burlarse de los Negros, haciendo una sátira de su modo de vida en las plantaciones donde vivían como esclavos, en vez de mostrar lo arduo de su rutina, los presentaban como unos auténticos bufones despreocupados cantando y bailando, burlándose incluso de sus creencias religiosas.

Fue en 1843 cuando se formó la primera compañía teatral de "los caras negras". A partir de entonces se generaron más y más compañías no solamente en Norteamérica sino también en Europa. Curiosamente, dichos grupos artísticos tenían pocos recursos para los costos de su producción, pero grandes valores en cuanto al talento y la personalidad de sus integrantes. Con el paso de los años, se fueron integrando personas de color dentro de las compañías, generando una sátira más fuerte a sí

mismos. Se dice que, al igual que sucedió con la ópera, no se permitió la participación de mujeres en estos shows, sino hasta 1870.

Los espectáculos de los minstrel oponían dos fuerzas: la raza blanca y la raza negra; siendo la primera la más inteligente y la segunda la fuerza ignorante y burlada, por capricho de los blancos. Se presentaban situaciones en las que los negros siempre salían ridiculizados y los blancos vencedores e incluso aleccionadores, todo ello con cantos y bailes, que resultaban rítmicos al acompañarse de tambores e instrumentos africanos y que invitaban al público a bailar y gozar del momento mismo del show. De aquí que nacieron canciones tan pegajosas como: "Camptown Races", "My old Kentucky Home" y "O Susanna" y "Old Folks at Home" de Stephen Foster, que perduran incluso en nuestros días.

De las filas de los minstrel shows también salieron negros con un gran talento para actuar, bailar, cantar e incluso escribir. Asimismo, con el transcurso de los años y a través de la convivencia se generó una empatía casi fraternal entre los miembros blancos y negros de los espectáculos. Uno de los blancos que se formó dentro de esta "escuela" fue el popular Al Jolson, conocido años más tarde por el primer filme hablado: "The Jazz Singer" (*El cantante de Jazz*). Fue él, quien defendió los derechos y la libertad de expresión de los negros.

3.3.3 El Vaudeville en Norteamérica

Para 1880 la Revolución Industrial había cambiado el modus vivendi de las zonas rurales, al menos Estados Unidos de Norteamérica. Gran parte de su población se había concentrado repentinamente en las ciudades, iniciando de este modo una nueva etapa en su historia. La nueva clase citadina tenía ahora otras ocupaciones diferentes a las que tenían en el campo. Tenían sobre todo en su vida, dos factores nuevos: algo de dinero extra en el bolsillo y tiempo libre semanal. Evidentemente era necesario algo más que el trabajo cotidiano, para satisfacer sus necesidades personales.

Se contaba al menos con las siguientes fuentes de esparcimiento:

- 1.-Variedad: espectáculos que resultaban, en su mayoría, demasiado disipados para las mujeres.
- 2.-Ópera: el espectáculo de la elite, era para los ricos.
- 3.-Broadway: Sector en el que se empiezan a detectar pequeños espectáculos musicales pero de manera aislada, a los cuales no se podía ir semanalmente, por su misma naturaleza esporádica.

Hacia falta algo más accesible para la diversión familiar :

Fue hacia 1881 que un miembro educado en la Variedad ordinaria, estrenó su show de variedad "blanca", en la Calle Cuarenta de Nueva York, donde a través de números musicales sanos la gente podía divertirse escuchando canciones cuyos temas eran diversos y se podían ver las actuaciones de no pocos artistas, quienes dominaban la parodia, el baile y por supuesto la comedia, artes que se juntaban en un espectáculo total.

Esta "blanca" variedad fue un éxito instantáneo, aceptado rápidamente por una audiencia familiar de todas las clases sociales. Ya no se trataba del espectáculo fastuoso, caro y con acceso limitado de la *ópera*, ni tampoco era el espectáculo grotesco y vulgar que ofrecían los *minstrel*

shows. Se trataba pues, de una variedad que unía a la familia norteamericana en un solo núcleo de diversión y sano esparcimiento.

Para 1883, Benjamin Franklin Keith y Edward F. Albee iniciaron la construcción masiva de una cadena de casas dedicadas a la Variedad en la parte noreste de Estados Unidos, empezando por Boston. Fue Keith quien acuñó el nombre de *Vaudeville* para esta nueva forma de espectáculo. Se piensa que el término proviene del caló francés que así designaba a las "canciones del pueblo", pero también es aceptado que quizás provenga de "vaux de Vire", refiriéndose y haciendo alusión a las canciones satíricas del siglo XV, populares en los valles cercanos a Vire en Francia.

Keith y Albee insistieron sobre todo que esta nueva tendencia era "blanca" advirtiendo que por ningún motivo debía siquiera intentar por un momento ensuciarse: vulgarizarse.

A partir de la distinción hecha por Keith y Albee entre Variedad Blanca y... lo demás, los teatros que servían como recintos para la presentación de espectáculos tanto nacionales como importaciones principalmente británicas, también comenzaron a tener una clasificación de primera, segunda y tercera clase.

El vaudeville atraía a su audiencia principalmente por sus comediantes, sus cantantes y sus bailarines. Sin embargo, se contaba con *actos de especialistas*, los cuales involucraban a lectores de la mente, músicos, escapistas, contorsionistas, acróbatas y personas que realizaban actos peligrosos. Además, para atraer más la atención del público en ocasiones especiales estos espectáculos contaban con invitados tales como Hellen Keller, Carrie Nation, Babe Ruth y Evelyn Nesbitt.

Estructura básica del Vaudeville

- 1.- La "Apertura": se daba con actos de acróbatas o animales. Se trataba de actos de alta concentración, por lo que era necesario el silencio absoluto dentro del local.
- 2.- Presentando a los "Hermanos..." . En esta etapa se presentaban parejas (hombre-mujer), que no necesariamente eran hermanos de sangre. La atención del público se atrapaba al presenciar a la "hermana cantante", al "hermano bailarín", y a la combinación que resultaba de ambos
- 3.- Una comedia, casi siempre de un acto y por supuesto muy breve.
- 4.- Espacio destinado a la presentación de un novel talento.
- 5.- Esta parte era la previa al intermedio. Destinada a la presentación de estrellas del momento o personalidades invitadas.
- 6.- Gran acto en el que intervenían animales, coros y orquestas que se daban a conocer por primera vez.
- 7.- Parte en la que aparecía la figura central, anunciada en "El Cartel de presentación": podía ser un gran cantante o un célebre comediante.
- 8.- Sello distintivo del vaudeville: el acto que "cerraba" presentaba a un hombre tocando un instrumento o a cantantes pero con cualidades interpretativas muy por debajo de lo que pudiera considerarse aceptable.

Es importante señalar que debido a la demanda del público, en ocasiones eran necesarias más de dos funciones por día.

Los que más sufrieron debido a las restricciones de Albee y Keith fueron los comediantes. Acostumbrados a la morbosidad y al tratamiento grotesco de la comedia, les fue muy difícil adaptarse al Vaudeville.

Los últimos años del *vaudeville* se dieron hacia principios del siglo XX, con la aparición del cine silente...la asistencia del público a los teatro fue disminuyendo día a día.El tiro de gracia para el Vaudeville se dio con la combinación del cine sonoro y la Gran Depresión: resultaba mucho más accesible el contemplar a las grandes luminarias en la pantalla que en vivo, debido a la diferencia de costos. A raíz de esto, muchos teatros dedicados al *vaudeville*, cambiaron sus giros transformándose en "movie-theatres": exhibían películas y en medio de ellas pequeños actos que recordaran glorias anteriores.

Pese a que los edificios que alguna vez alojaron al Vaudeville fueron cerrando sus puertas a esta manifestación, presentando otro tipo de shows, o incluso convirtiéndose en estudios o salas cinematográficas, fue hacia los años 50's que personalidades egresadas del Vaudeville, regresaban allí a ofrecer funciones especiales que recordaban sus orígenes. Con la influencia del teatro musical de Broadway, hacia 1970, dichos establecimientos se convirtieron en teatros que continuaron el homenaje en renovadas creaciones del teatro musical.

3.3. 4 El Burlesque

La compañía teatral británica de Lydia Thompson sembró las semillas del burlesque en 1869, cuando inició una gira por Estados Unidos parodiando obras famosas así como "burlándose" de eventos comunes. Por primera vez en la historia se registra el hecho de que un conjunto de mujeres integren una compañía teatral, se burlen abiertamente de obras y sucesos pero sobre todo que interpreten roles masculinos y que sean dirigidas por una mujer.

Fue Michael Leavitt quien produjo formalmente un espectáculo de variedad burlesca genuinamente femenino que se basaba en el siguiente esquema de tres actos:

Acto uno: el ensamble entretenía al público con canciones y gags.

Acto dos: en el que mostraban un cuadro con actos de variedad.

Acto tres: en el que se mostraba un cuadro musical al estilo burlesque, es decir, mofándose de una situación u obra por todos conocida.

A partir de la década de 1880, el control de los espectáculos de burlesque fue tomado por la mano masculina. Con ello, se determinó una cosa: las mujeres ya no sólo debían parodiar; a partir de entonces debían distraer la atención del espectador dejando ver algunas partes de su cuerpo, o al menos sugerirlas. Así pues, el cuerpo de las integrantes cobró una importancia trascendental para el desarrollo del espectáculo cómico-musical. Al igual que en el vaudeville, se tenían teatros de burlesque de primera, segunda y tercera clase.

El *burlesque* típico, desde entonces fue básicamente una mofa hacia otros espectáculos que tenían éxito y hacia temas de dominio popular. En medio de estas "burlas", existía un cuadro completo de artistas que ejecutaban actos de variedad. Con el tiempo también participaron hombres para formar parte de los cantantes, cómicos y magos, que servían como marco para la presentación estelar de las chicas burlescas.

Independientemente del físico, uno de los atributos con el que debía contar una chica de burlesque, era el gran dominio de la comedia y el sentido del humor, ya que antes que sus atributos externos, atrapaba al espectador con sus números cómicos.

El *burlesque* fue, ante la sociedad un espectáculo atrevido y deliberadamente descarado, pero precisamente por ello, altamente gustado. Mientras que resultaba común que estrellas del burlesque "se graduaran" en el vaudeville, los vaudevillianos consideraban una desgracia caer en un burlesque.

Para los años veinte, se introdujo el *strip tease* dentro del burlesque como un medio que atrajera la atención del público que cada día prefería más al cine hablado. Gypsy Rose Lee fue la culminación misma de esta forma de entretenimiento.

Sin embargo, ni siquiera el *strip tease* evitó la desaparición del *burlesque*, que con este nuevo elemento adquirió una reputación más ligera. Pese a que se hizo de este teatro musical una importante fuente de negocios en la Depresión, el cine hablado y la indignación de la sociedad moralista contribuyeron para que las casas de burlesque cerraran sus puertas en Nueva York en 1937. Después de esto, sólo se encontraban sitios clandestinos en donde más que otra cosa, se exhibían números de tipo pornográfico.

3.4 La Comedia Musical

La *comedia musical* como tal se consolida en los últimos años del siglo XIX. No obstante que este dato es aceptado en diversas fuentes bibliográficas, también es cierto que no se ha determinado con exactitud el lugar y fecha exacta de su nacimiento.

La razón es muy simple si se observa que las manifestaciones cómico-musicales tuvieron un desarrollo paralelo tanto en Inglaterra como Estados Unidos. Así pues, tanto uno como otro país se han disputado el derecho de paternidad de la llamada *comedia musical*.

La *comedia musical* tomó de la tradición italiana el gusto por la representación cantada. La *ópera bufa* y posteriormente la *opereta* le proporcionarían los cimientos para su desarrollo, gracias a las historias que hablaban del ser humano ordinario así como de lugares que pese a no ser realistas, al menos contenían elementos identificables en la vida diaria de Italia o Inglaterra. De manera semejante, fue el *music hall* el que dio al pueblo inglés una tradición cómico musical, con historias que reflejaban el

sentido del humor nacional, así como un estilo musical que reflejaba el ritmo inglés. Si bien la ópera italiana tuvo gran influencia para el desarrollo de una ópera "a la inglesa", el music hall sentó las bases para el desarrollo de una vis cómica en los británicos con sensibilidad musical.

El estilo cómico musical de Estados Unidos, fue, algo poco común, extravagante al empezar a experimentar estilos nuevos en el arte de la representación. La juventud de la nación fue un factor decisivo para la búsqueda de un sello distintivo y un estilo particular en cuanto a música e historias. Las influencias más cercanas, estuvieron ligadas a la tradición inglesa, pero también a las raíces de sus propios habitantes que iban más allá de la tradición europea. Esta nación es una de las primeras en darles un lugar preponderante a las mujeres, así como a los negros del país. Aunque a veces "vulgares" estos espectáculos pueden considerarse las raíces de la futura tradición musical de Broadway.

Hasta mediados del siglo XIX se tuvieron muy bien diferenciadas cada una de las manifestaciones cómico-musicales antes mencionadas; sin embargo no existía propiamente el término de *comedia musical*.

3.4.1 Consolidación de la Comedia musical en Inglaterra.

A) GILBERT Y SULLIVAN

Es importante aclarar que Inglaterra absorbió toda la tradición que la ópera y sus manifestaciones musicales y teatrales le legaron; por la misma razón, "su consolidación" más que nada fue un reajuste de todo lo que había absorbido a lo largo de los años. A diferencia de Estados Unidos, a quien aún le quedaban muchas cosas por incluir en su cultura, el proceso de consolidación inglés llevó mucho menos tiempo.

Hacia la década de 1860, el teatro musical británico estaba conformado por los espectáculos de variedades, llevados a cabo dentro de los music halls, así como por las operetas francesas y las óperas inglesas diseñadas para el llamado Gaiety Theatre o "Teatro Alegre". Éstos fueron los primeros intentos por mostrar historias que ya no eran números aislados de music hall, sino ya llevaban en sí un argumento definido mediante música, sketches y bailes. Fue en este tipo de espectáculos en que aparecieron las figuras de William Gilbert y Arthur Sullivan.

Gilbert, en sus años mozos había intentado emprender su carrera como abogado; no obstante, sus constantes tropiezos dentro de este ámbito le obligaron a abandonarlo. Su talento innato en el arte de la escritura fue el que lo condujo a la dramaturgia, primeramente al escribir versos con el seudónimo de "Bab", y posteriormente en el arte de la composición y adaptación de obras. Sullivan, por su parte, dedicado por completo a la música, había soñado con dar a conocer su talento a través de composiciones que nada tuvieran que ver con el teatro; mucho menos con el teatro musical popular. Sus primeras composiciones, de hecho, estuvieron ligadas al formato establecido por el romanticismo alemán: una cantata, un ballet, canciones, y música de fondo:

A decir de Gerald Bordman, al referirse a Sullivan: "La intención de toda su vida había sido que lo aceptaran como un compositor serio, categoría que sentía que le negaba el hecho de escribir una opereta".⁸ A primera vista, era evidente que ni uno ni otro estaban hechos para este tipo de tatro, que, aunque frívolo, necesitaba de gente con talento.

Fue decisiva la influencia de la fortuna para ligar estos dos talentos: Gilbert y Sullivan unieron sus esfuerzos en un afán literal por conseguir el sustento que les permitiera vivir. Así pues, hacia el 26 de Diciembre de 1871 estrenaron la opereta *Thespis* como un mero experimento a través de una asociación temporal que le permitiera a Gilbert darse a conocer como escritor y a Sullivan como compositor. Pese a que *Thespis* se catalogó como un fracaso, fue a partir de ella, que el productor Richard D'Oyly Carte solicitó los servicios del dramaturgo y del compositor para emprender nuevos proyectos. Ésta no era más que otra de las tantas operetas que intentaban romper con el esquema italiano basado en su mayoría en la ópera. Sin embargo, ya era algo que apuntaba a establecer un formato más ligado al pensamiento y al sentido del humor inglés.

Para 1875, D'Oyly, Gilbert y Sullivan recibieron una acogida más alentadora por parte de la gente con una nueva obra de un acto: *Tryal by Jury*. Resultó tan alentadora su aceptación en Inglaterra que incluso llegó a Nueva York para el 15 de Noviembre de 1875, denominada como "una cantata original y dramática", hecho que ya implicaba un logro debido a su difusión. El recibimiento en Norteamérica resultó cálido, sin embargo no fue suficiente para que la obra permaneciera en cartelera por mucho tiempo.

⁸ Bordman, Gerald *Las Operetas Americanas. Historia de este apasionante género musical*. J. 1°. ED. México, EDAMEX. Pág.24-25.

Es finalmente en el Teatro de la Ópera Cómica de Londres el 25 de mayo de 1878 en que Sullivan, Gilbert y D'Oyly promueven un verdadero cambio en la concepción del teatro musical con: la opereta inglesa *H. M. S. Pinafore*. Su innovación radicó en ser una crítica abierta hacia el sistema victoriano cimentado en la organización social por estratos sociales, el cual limitaba las expectativas de las personas en la vida. Esta crítica resultó más efectiva debido a los escenarios en los que se ubicaba la acción, los vestuarios y los decorados; todos ellos extremadamente realistas, dentro de un contexto que hablaba de la expansión inglesa y de su poderío naval simbolizado a través de la figura de "Her Majesty Ship Pinafore", nombre bastante atrevido, por cierto, "El babero de su Mejestad"

Bajo esos parámetros se desarrolla un argumento, que basa su estructura más que en el ingenio, en el absurdo:

"Un marinero común, Ralph Rackstraw, ama a Josephine, la hija del capitán Corcoran, del *Pinafore*. Sólo los separa la diferencia de sus posiciones sociales. Su problema queda resuelto cuando una anciana que vende víveres en un bote, Little Buttercup, descubre que ella había sido niñera de Ralph y del capitán y que los había mezclado y confundido. En realidad, Ralph es Corcoran y viceversa.

.....

Entonces, básicamente, Gilbert se divertía con un motivo elemental de la opereta, el amor entre los nacidos en los extremos de la escala social. La confesión de Buttercup deja implícito el alcance hasta el que Gilbert podía aceptar absurdos y continuar con ellos, ya que Ralph y Corcoran nunca pudieron haber sido bebés al mismo tiempo⁹

9 Bordman, Gerald LS *Opereta Americana. Historia de este apasionante género musical*. J. 1ª. ED. México, EDAMEX. Pág.25-26.

Otro elemento que indudablemente separó a las operetas iniciales inglesas, imitadoras de la tradición italiana, de *H. M. S. Pinafore*, fue el uso del lenguaje; ya que ésta última se valió de juegos ingeniosos de palabras y una gran artificialidad en las canciones mostrada principalmente por la gran velocidad en la que debían cantarse; hecho que por supuesto era un elemento más de irrealidad.

Por primera vez en la historia del teatro musical inglés, las letras y la música de una opereta se popularizaron ampliamente, traspasando incluso las fronteras europeas, llegando hasta Norteamérica. Era el primer claro ejemplo de que la opereta en inglesa podía desarrollarse por sí misma, con una estructura propia que la individualizara.

Tan grande fue su impacto dentro y fuera de Inglaterra, que quizás sea el primer ejemplo de teatro musical del que se empezaron a hacer "copias no autorizadas", tanta era su popularidad. Obviamente, muchas de ellas descirtuaron las cualidades antes mencionadas. Se dice que al llegar a Nueva York, los compositores fueron recibidos con gran alegría por parte de los miembros de varias compañías, incluso de las "compañías piratas".

H. M. S. Pinafore marcó el inicio de una serie ininterrumpida de éxitos en los que estuvieron involucrados los talentos de Gilbert, Sullivan y D'Oyly Carte. Otro ejemplo digno de mencionar es *The Mikado*, influenciado por la moda del momento de querer volver los ojos hacia todas las cosas del Oriente. Esta obra, en donde el juego de palabras es sumamente importante, fue la primera en traducirse a más de una lengua diferente a la inglesa. Con ello, el naciente musical llegaría a varias partes del mundo.

El absurdo fue un elemento indispensable en gran parte de la obra de Gilbert y Sullivan. Antes de 1878, sus trabajos eran nombrados como "Fantasía Operática", "Comedieta Musical" o "Cantata Operática". Desde *H. M. S. Pinafore*, sus musicales fueron designados como "óperas cómicas".

La artificialidad en las tramas también fue un elemento característico. Probablemente no existe otro ejemplo mejor para ejemplificar, que las canciones que debían ser cantadas a gran velocidad. La rapidez con que se tenían que articular estos trabalenguas era un indicador de su irrealidad. Por supuesto que su sentido también resultaba el absurdo más extraordinario. No obstante, ni siquiera el trabajo más gracioso, tenía la intención de resultar simplemente cómico: dentro del absurdo, hacían falta elementos que le dieran credibilidad.

A diferencia de la solemnidad presentada por la ópera tradicional, la *ópera cómica* sostuvo una falta de naturalidad de tal manera que los espectadores estuvieran conscientes de que lo que presenciaban no era más que un cuadro escénico y no un reflejo fiel de la realidad.

Fue tan arrollador el éxito de Gilbert, Sullivan y D'Oyly que para la década de 1880 este último construyó el Teatro Savoy en Londres, destinado a ser el cuartel exclusivo de su compañía. Por ello, a partir de entonces, los trabajos de Gilbert y Sullivan fueron conocidos como "Las Óperas del Savoy" y sus miembros: "Los Savoyrdianos".

En 1889 se inicia un nuevo concepto en el mundo de los negocios del espectáculo, al ser construido el Hotel Savoy junto al teatro del mismo nombre, que permitía alojamiento a los espectadores de primera clase que quisieran estar lo más cerca del Savoy.

De esta forma, los nombres de Gilbert, Sullivan y D'Oyly no resultaron pasajeros en la historia inglesa. Su asociación reforzó el amor por el arte y no sólo revolucionó este ámbito sino que marcó una pauta a seguir en cuanto a la organización del trabajo en equipo entre: dramaturgo-músico y productor.

Además, en lo que se refiere al mundo de los negocios también sirvió como punto de partida para la organización del espectáculo a nivel empresarial.

Los trabajos realizados por el genio de Gilbert y Sullivan dejaron una huella profunda no sólo en la sociedad victoriana de principios de siglo, sino que aún en nuestros días se les recuerda como los padres de la tradición cómica musical en Inglaterra.

B) GEORGE EDWARDES

En 1893, aparece la figura del showman británico George Edwardes, quien en su deseo de innovar, se encarga de la producción de Comedias Alegres: es a una de ellas, titulada: "The Gaiety Girl" (*Una chica alegre*), a la que le asigna el adjetivo de *comedia musical*.

Aunque los primeros espectáculos de Edwardes tenían el sonido inconfundible de Gilbert-Sullivan, las historias eran francamente diferentes. De hecho muchos de sus títulos resultaban intercambiables: *The Shop Girl*, *The Geisha*, *The Quaker Girl*, *My Girl*, *The Circus Girl*, *The Utah Girl*.

Pese a que algunas de sus obras llegaron al público norteamericano, fue poca la aceptación que George Edwardes tuvo en Estados Unidos: nada podría borrar de la memoria colectiva, los nombres de Harrigan y Hart y por supuesto los de Gilbert, Sullivan y D'Oyly.

3.4.2 Consolidación de la Comedia musical en Estados Unidos de Nortemérica

A) RAICES: LOS MIGRANTES

La llegada de inmigrantes hacia tierras norteamericanas fue un factor determinante para que el recién nacido *musical* tomara forma. Ya fuera premeditadamente o por mero accidente; fueron principalmente los europeos y los africanos quienes dejarían huella en territorio estadounidense.

Granjeros, mineros, ganaderos europeos: alemanes, ingleses e irlandeses principalmente, así como empresarios judíos. sentaron las bases para una nueva sociedad.

Es conveniente recordar, que desde su colonización, fueron los ingleses los encargados de establecerse sin rendirse al mestizaje: Los oriundos del lugar: los indígenas pieles rojas y otras comunidades nativas fueron desplazados y casi eliminados a causa de las guerras que "el hombre cara pálida" imponía en el territorio. "El indio" como tal, no contó para la formación del nuevo país.

Luego de la 1776, y ante el inminente crecimiento territorial de los Estados Unidos, potencias europeas como Inglaterra, España e incluso Rusia, intentaron, en vano, recuperar o apropiarse de tierras americanas. No obstante, la suerte estaba echada: Estados Unidos lucharía frente a todo con tal de conseguir su propósito: ir más allá de las tierras estériles para asentar su simiente en tierra fértil. Hacia 1822, la Doctrina Monroe, es tajante con Europa: "América para los americanos". El viejo continente no podría decidir sobre el destino de América. Las naciones americanas quedaban en manos de la joven nación:

Región no desierta, pero sí desértica en su mayor parte, Norteamérica representaba para los nuevos pobladores una amplia extensión de tierra dura de trabajar, incluso para quienes estaban

acostumbrados a labrarla en Europa. Por ello, y con el apoyo del presidente James Monroe, se dieron todas las facilidades para que los nuevos terratenientes contaran con la mano de obra de esclavos negros.

En los primeros años del siglo XIX aparecen ciudades nuevas; y con la apertura de nuevas vías fluviales como los canales Grandes Lagos y el río Hudson, el puerto de Nueva York se convierte en el punto principal del comercio y la industria. La tecnología naciente y las innovaciones del siglo XIX, hacen de ésta una ciudad sede; centro del comercio y posteriormente, recinto de la cultura. Otras ciudades que cobraron gran importancia en este siglo fueron: Boston, San Francisco y Filadelfia. A mediados de siglo, "la fiebre del oro" hace que California sea del dominio exclusivo de los estadounidenses; así mismo Rusia cede Alaska: estas dos regiones comienzan a poblarse.

Para mediados del siglo XIX, se va gestando el concepto de *el ciudadano norteamericano*; no obstante, como se ha mencionado, fueron determinantes las influencias culturales que se impregnan en el país debido a las migraciones: por ello, la música norteamericana se fue distinguiendo con un sello característico: no se parecía ni a la ópera italiana ni al music hall inglés. Tenía, por supuesto, elementos de la ópera y de la opereta, las cuales se presentaban en América en los teatros más exclusivos, pero a la vez era una música de estilo arraigadamente popular, influenciada por muchos ritmos que traían los inmigrantes como los judíos, los irlandeses y pos supuesto, los esclavos negros.

Los irlandeses, dieron a la comedia musical norteamericana su baile, sobre todo el llamado *Irish step*, baile eminentemente popular, fundamentalmente de grupo y con variación de ritmos. Esta tradición de origen celta, tuvo su apogeo en Irlanda a fines del siglo XIX. Más que un folklore venerado, era una competencia: el perfeccionamiento en los pasos era fundamental para el desarrollo de la danza, así como las habilidades de los hombres y mujeres que la practicaban.

Con la migración europea, la música tradicional irlandesa se afianzó de manera determinante en los hombres y mujeres llegados a Norte América. No fue sino hasta principios del siglo XX que la danza irish: el irish step se estableció como tal.

Del mismo modo, fue fundamental para el teatro norteamericano la aportación realizada por los esclavos negros que cultivaban el algodón en los campos sureños de Norteamérica. Desde la época colonial, los propietarios de grandes extensiones de tierra en el sur, obligaban a trabajar de sol a sol a los negros provenientes de África, quienes hicieron florecer una nueva vertiente musical cimentada en sus raíces africanas:

Mientras trabajaban, los esclavos improvisaban sus propias canciones, basadas también en su cultura: *Uno cantaba una estrofa y los demás se le unían en el estribillo*. Su carga de trabajo se aligeraba y curiosamente, aumentaba su productividad, por lo que dicha "manifestación" era tolerada por los amos.

Una vez terminada su jornada de trabajo, los esclavos se reunían en torno de una especie de comuna fraternal para entonar sus canciones tradicionales y tocar los instrumentos que habían traído de su tierra natal o bien aquellos que habían diseñado en América: caparazones, pieles, rocas... su propio cuerpo e incluso los grilletes que los ataban de pies y manos eran sus instrumentos... sus voces su propia música.

Los negros norteamericanos eran distintos de los africanos por el simple hecho de estar sujetos con grilletes en pies y manos. Sin embargo, a partir del dolor también se desarrolló una nueva clase de "sensibilización", ya que en sus danzas rituales y sus fiestas dentro de sus cabañitas hechas de madera tenían que bailar arrastrando los pies paralelamente a la línea de madera del piso. Asimismo, los amos irlandeses influyeron grandemente con su tradición de zapateado: éste es el antecedente más remoto del tap (un baile "pegado al suelo").

También, y dentro del "mercado negro" se vendían esclavos con grandes dotes artísticas: había los que podían tocar instrumentos, bailar y emitir sonidos extraordinariamente armónicos. Al pasar los años, los negros van asimilando nuevas formas de acompañar sus cánticos; aunque se conservan sus instrumentos primitivos, introducen a sus melodías el uso de la flauta, el banjo y el violín, lo que comienza a dar una nueva sonoridad a las aptitudes de los esclavos.

Hacia 1860, con la ascensión al poder de Abraham Lincoln queda abolida la esclavitud. Un año después, los estados sureños protestan al ver afectados sus intereses. Se inicia pues, una guerra entre los norteamericanos quienes defienden la libertad y los sureños, apoyados por Inglaterra y Francia, quienes pugnaban por mantener consigo a los esclavos. Toda esta lucha fue mermando el capital sureño y ocasionó la quiebra de la industria algodonera y del comercio, ya que al menos medio millón de esclavos huyeron hacia el norte: En Nueva York, asentados en el barrio de Harlem, y empiezan a tener contacto con toda la música europea, tanto de ricos como de pobres, adaptando su propia música : la música del gospel, música que primero fue de los esclavos que trabajaban en las plantaciones, y que luego fue asentándose más en sus iglesias, con coros y bailes impresionantes.

Nace lo que sería la primera música popular norteamericana de fines del siglo XIX y principios del XX, típicamente moderna y que no se parecía a ninguna otra... no era música negra; no era música europea. Fue una especie de sincretismo musical: con algo de tarantela italiana, con mucho de banda alemana, pero sobre todo un profundo sabor negro; no obstante, con algo totalmente diferente del estilo tradicional africano, con una síncopa peculiar que invitaba al baile.

Esta música se va metiendo en los teatros donde van los obreros pobres de Nueva York a divertirse: allí es donde se encuentran los espectáculos mencionados anteriormente, incluyendo aquellos que son una

burla abierta hacia los negros. Algunos de los instrumentos que éstos empleaban tendrían una influencia decisiva en sus ritmos, produciendo el primer tipo de música negra que alcanza una popularidad masiva: *el ragtime*, raíz primordial de la *comedia musical* de Broadway.

En 1862 Abraham Lincoln hace extensiva la abolición de la esclavitud a los esclavos prófugos en Harlem. A partir de 1865, con la abolición absoluta de la esclavitud en Estados Unidos, los negros contribuirán más con nuevos estilos rítmicos.

B) EXTRAVAGANZAS Y PANTOMIMA

Puede afirmarse que el el musical americano se gestó incluso antes de que la opereta europea cruzara el océano, a través de la *variedad* y los *minstrel shows*, ya que estas manifestaciones artísticas fueron las primeras con las que los norteamericanos fundieron música y teatro.

La independencia norteamericana a partir de 1776 hizo que la joven nación adoptara nuevas formas de vida y otros estilos de entretenimiento, como los mencionados anteriormente. Mientras que la ópera había influido grandemente aun en el gusto musical de los norteamericanos, hacia 1796 surge un nuevo espectáculo: *The Archers*, en el cual ya se empezaba a generar una música y teatro popular con un sello inconfundiblemente norteamericano; sin embargo, seguían siendo los espectáculos de variedad y los minstrels los que acapararon la atención durante los cien primeros años del nuevo país.

Para 1866 aproximadamente una calle de la ciudad de Nueva York comienza a darse a notar por sus edificios teatrales: Broadway ("La Gran Vía"). Es aquí que se presentan obras importadas de Inglaterra, así como las obras originales de Estados Unidos, comenzando con ello una serie de esfuerzos en el área de producción, creación dramática y perfeccionamiento actoral no sólo en el campo del teatro musical sino

también en diversos géneros. Será en uno de sus teatros, a cargo de William Wheatly en el que se gestaría una nueva manifestación artística.

Se tienen noticias de que William Wheatly era el jefe del *Niblo's Garden*, teatro famoso en Broadway equipado con todo lo que un teatro en la actualidad pudiera desear: un amplio escenario, buena iluminación, así como el equipo necesario para solventar las necesidades de producción escénica en cuanto a tramoya y utilería. Hacia 1866, Wheatly tuvo la responsabilidad de montar un melodrama basado en la leyenda del doctor Fausto. Tenía, además, para su variedad una serie de canciones de compositores selectos, así como los servicios de la compañía de ballet de París. Para no presentar números de teatro, música y baile independientes unos de otros, lo que hizo fue reunirlos en un solo espectáculo con escenarios llamativos y efectos especiales. Sin importar su coherencia, el resultado fue la presentación de un melodrama adornado de efectos especiales, uno tras otro; con el acompañamiento de las bailarinas quienes a su vez, enriquecían el espectáculo con canciones, mientras que danzaban a lo largo de la trama. De esta forma ya no era un espectáculo de variedad: pese a la falta de congruencia en cuanto a argumento, números musicales y coreografías, ésta fue la primera aproximación a un auténtico teatro musical en Norteamérica.

A este primer espectáculo "cómico-musical" se le dio el nombre de *The "Black Crook" (El Pícaro Negro)*. En sí se trataba de números que resultaban fascinantes por sus efectos especiales, e innovador por introducir bailarines que cantaran. Por todo lo demás se le calificaría como un espectáculo sin un contenido interesante, que sin los elementos anteriores no hubiera tenido ningún mérito:

"Durante cinco horas y media, el auditorio se mantuvo cautivo de escenas fascinantes: trucos espectaculares, escenas de derroche, grandiosos ballets, números cuya producción suspendía el aliento. El confuso argumento del que era autor Charles M. Barras y que servía de nexo al conjunto, hacía intervenir a un "malvado villano" que celebra un pacto con el diablo para entregarle cada año un alma. El hecho de que la pieza tuviera en sí misma tan poco sentido, a nadie le preocupaba. Lo realmente importante estaba en la vertiginosa sucesión de maravillas escénicas. Tan pronto el auditorio presenciaba un huracán en las Montañas Harz de Alemania, como un ballet de piedras preciosas... (10)

Fue precisamente por esta innovación que el teatro en el que se presentaba comenzó a registrar ventas nunca antes vistas. A partir de esto, se dio una especie de epidemia por querer imitar la audacia de Wheatley., apareciendo entonces diseminados en varios teatros espectáculos similares que versaban sobre temas "fantásticos" y que contaban con los recursos de su antecesor: trama, baile y canto que aunque no tuvieran nada que ver con libreto, servían como pretexto para hacer más atractiva la función. A estas representaciones se les dio el nombre de *Extravaganzas*.

The Black Crook, fue el primero en demostrar cuán redituable podía resultar un espectáculo de esta índole en América. El haber sido la primera gran super producción con grandes ventas en taquilla le otorgó el privilegio de ser el origen del musical norteamericano, como lo conocemos hoy en día. Con ello, también Broadway iniciaría su prestigio en el terreno del teatro musical.

10 Ewen, David *Historia del Teatro Musical de los Estados Unidos*. 1ª Ed. en Español. México. Compañía General de Ediciones. Pág. 11.

Las *variedades* y los *misntrel* resultaron "menores" al lado de esta nueva forma de ver al Teatro. Así nació el llamado "show business" (negocio del espectáculo), pues a diferencia de las otras dos manifestaciones, las nuevas extravaganzas proporcionaban una redituable ganancia para sus hacedores.

Otro elemento que aportó Broadway para el nacimiento del musical fue la Pantomima de los años 1860's-70's. Surgida de las representaciones populares en las que tomaban parte personajes extraídos de la Commedia dell'Arte, la pantomima ofreció a los espectadores un tipo de entretenimiento en que se representaban las historias de "Mamá Gansa", donde lo que importaba era la maestría de sus ejecutantes. Espectáculo basado primordialmente en el trabajo corporal del actor, poco a poco introdujo canciones populares. Al paso del tiempo, de ser un espectáculo al que se le podría calificar de "callejero", sus elementos (trabajo corporal, canciones e historias), pasaron a los teatros con escenarios suntuosos y coreografías de ballet elaboradas.

Hacia finales de la década de 1870, el público anhelaba algo más sólido que las extravaganzas y algo menos abstracto que la pantomima...

C) LA CONSOLIDACIÓN: HARRIGAN Y HART.

A la par que el teatro musical registraba más y más innovaciones, las ciudades norteamericanas a su vez recibían más y más influencias de sus mismos pobladores. El intercambio de ideas y la apertura a nuevos modos de pensamiento, hizo que los hacedores de arte aprovecharan sus experiencias y sus contactos con las nuevas manifestaciones.

Entre los artistas de fines de siglo XIX resaltan los nombres de Ed Harrigan y Tony Hart, quienes fueron los primeros en ver el mundo norteamericano como fuente de inspiración para crear historias cómicas: los tipos norteamericanos cobraban vida en escena y aparecían colocados en situaciones cotidianas conviviendo con los grupos raciales que por aquellos tiempos emigraban a Norteamérica. Establecieron un teatro local con tramas que no iban más allá de mostrar situaciones cotidianas en las que los personajes tenían que resolver problemas básicamente domésticos.

Dentro de este nuevo estilo de teatro nació un personaje de nombre *Guardia Mulligan*, ambicioso irlandés propietario de una taberna, figura central en todas las historias en las que se entremezclaban el *burlesque* y la *extravaganza*. El 13 de enero de 1879 "El Guardia Mulligan" inició presentaciones en Estados Unidos de Norteamérica. Dicho carácter llevó a la pareja a desarrollar una auténtica serie de aventuras que, salpicadas de bailes y canciones mostraban las peripecias de Mulligan, sus amigos y su familia.

Estos nuevos *musicales*, fueron una muestra de lo que en realidad sucedía dentro de la sociedad norteamericana: situaciones en las que se mostraba la vida de la clase social migrante, generalmente la menos favorecida, con frecuentes tensiones interraciales, acompañadas de apariciones de políticos corruptos y otros tipos del entorno social, todo ellos siempre en un marco canciones y bailes cómicos.

Estas piezas, ya no eran las tradicionales rutinas de *minstrel*, aun cuando contenía parodias hacia los negros; puede decirse que, en cierta forma, era burlesque ya que de vez en cuando hacían su aparición chicas despampanantes. En realidad en estas pequeñas piezas se estaba dando a conocer la nueva *comedia musical norteamericana*.

Harrigan y Hart terminaron su asociación en 1885, con lo que también llegó a su fin la zaga de aventuras del guardia Mulligan. Los avances logrados por la pareja a lo largo de un sexenio, se verían enriquecidos posteriormente.

CAPITULO IV LOS MUSICALES EN EL TEATRO DE HABLA INGLESA

4.1 Los primeros años de vida del Musical en Estados Unidos. Sus primeros representantes.

Hasta 1890, los trabajos realizados en Estados Unidos no eran más que "comedias fársicas musicales". Sus libretos, más que una historia, presentaban un conjunto de canciones que regularmente habían sido escritas por diversos compositores, y que únicamente servían como pretexto para mostrar el derroche en cuanto a producción, debido a la ilustración que en escena se hacía de sus letras. Si reflexionamos un poco, tal vez éstas sean las raíces de las cuales emergió la idea de ligar a la comedia musical con la falsa espectacularidad.

Es a finales del siglo XIX, cuando las canciones de estos espectáculos fueron más allá del teatro, convirtiéndose en éxitos nacionales e incluso internacionales. Como ejemplo se puede citar: *A trip to Chinatown* de 1891, caso en el cual, las canciones se popularizaron más, equiparándose con lo que actualmente podría denominársele: "éxitos del momento".

En este contexto, durante la última década del siglo XIX, el término *burlesque* adopta otro significado: ya no es el conjunto de mujeres con poca ropa que se presentaba ante una audiencia. Es en estos años cuando se le designa a sí a las comedias y espectáculos musicales que hacían burla de otros espectáculos o incluso de los sucesos más importantes de su tiempo. Los compositores más famosos de este género fueron Joe Weber y Lew Fields. Sus producciones empezaron hacia 1896 y al principio comenzaban con una comedia musical travesti basada en la obra más famosa de Broadway; el segundo acto consistía en una serie de actos cómico musicales. Como puede apreciarse, a primera vista, esta tendencia era un

remedo grotesco de los originales, sin embargo, que en lugar de perjudicar, favorecían sirviéndole como propaganda.

Las primeras creaciones propias de "comedia musical" basaron sus argumentos en hechos cotidianos, conocidos por el público. No era necesario hacer un gran esfuerzo para adentrarse en una historia y seguir su trama. Bastaba saber de qué trataba la obra en boga de Broadway para penetrar a un mundo de risa y diversión que hacía mofa de la primera.; así como conocer los acontecimientos más importantes del momento.

Aunado a estos nuevos burlesques, y a los factores mencionados anteriormente, el legado de Gilbert y Sullivan: *H. M. S. Pinafore*, determinó la consolidación del musical norteamericano. No obstante que los trabajos de Harrigan y Hart aparecieron al mismo tiempo que la opereta inglesa, ésta última fue el mayor éxito dentro de territorio norteamericano. Partiendo de *H. M. S. Pinafore*, los parámetros teatrales estadounidenses se basaron casi por completo en Gilbert y Sullivan. Nuevo talento se dio cita entonces. Entre los compositores norteamericanos que "aparecieron" gracias a ellos pueden mencionarse a John Philip Sousa con su obra *The Captain* de 1896 y al compositor Reginald De Koven y el libretista Harry B. Smith con *The Begum* de 1887; quienes partieron del modelo de los británicos y sus obras mostraron un tipo de historia similar; en cuanto al lugar de acción, pues se trataba de sitios que en la realidad cotidiana no podían encontrarse, así como las situaciones tan alejadas de la vida real. El empleo del lenguaje también se sustentó en la irrealidad con los juegos de palabras. Pese a sus buenas intenciones, estas obras no alcanzaron el éxito de *H. M. S. Pinafore*.

Robin Hood, de 1891, de de Koven y Smith sería la primera obra popularizada ampliamente en Norteamérica: fue una pieza mucho más romántica, cuya historia, de dominio popular, se situaba en un reino alejado de la vida cotidiana de los espectadores. Con ello, se estaba dando el distanciamiento del contexto socio-político de Norteamérica. No obstante esta circunstancia, los personajes estuvieron moldeados a imagen y semejanza del norteamericano común. El hecho de llevar a escena personajes legendarios bajo una apariencia norteamericana, y haciéndolos hablar y cantar en su propio idioma hizo que de manera espontánea, los futuros personajes en la escena musical, adquirieran rasgos característicos del norteamericano contemporáneo. Las canciones de esta obra, al llevar implícito el sentimiento y el humor de sus espectadores, resultaron más conmovedoras. De esta forma, el norteamericano no sólo fue espectador: comenzaba así la identificación con la escena. A partir de entonces, se buscó que los musicales tuvieran canciones que pudieran escucharse en ocasiones especiales tales como fiestas de compromiso o bodas. El gran éxito de *Robin Hood* fue "Oh Promise mee", que en su momento y aun en los primeros años del siglo venidero sería una canción obligada para los momentos más especiales de los enamorados norteamericanos.

Con esto, se creaba una industria en la que se popularizaban los temas de las obras musicales. El americano cimentaba sus raíces en su teatro musical. Su mente, su corazón y su espíritu entero estaban arraigados en el teatro, la música y el baile que comenzaron a sentir como algo propio que les brindaba calor de hogar, ya fuera con burlesques que se mofaran de su vida diaria; ya fuera con la evocación de alguna leyenda popular. Ahora que la *comedia musical* había nacido, Estados Unidos e Inglaterra serían sus principales promotores: comenzaría una lucha constante por el refinamiento y las innovaciones dentro de este nuevo teatro. Para fines del siglo XIX se veía con gran ilusión a la centuria venidera, cargada de promesas de paz y de progresos continuos.

Para finales de siglo XIX, Broadway se fortalecía como el centro teatral norteamericano por excelencia, de tal manera, se propició la aparición de nuevos talentos en todos los ámbitos del musical. Más que imitadores de sus predecesores, fueron los encargados de reunir dichas aportaciones en un maravilloso sincretismo norteamericano. Puede considerarse a George M. Cohan y a Víctor Herbert como los iniciadores del teatro musical con auténtico sabor norteamericano.

Bajo la influencia del vaudeville y el burlesque, dos hombres básicamente fueron los iniciadores del que sería el género distintivo de la Gran Vía. (Broadway). Sus nombres: George M. Cohan y Víctor Herbert. El primero, proveniente de una familia de acotres de vaudeville, pasó su infancia en medio de ensayos y presentaciones. El virtuosismo hizo de él, actor y escritor de sus propios sketches, y con el tiempo, de canciones originales. Con el crecimiento de Broadway, Cohan intentó probar suerte al escribir comedias musicales que se adecuaran a las necesidades del naciente teatro norteamericano. Sus primeras obras, sin embargo, estaban tan cargadas de números de vaudeville, que difícilmente fueron aceptadas en los teatros. Más que otra cosa, eran tan sólo números aislados de una variedad que ya resultaba añeja.

Si apreciamos detenidamente, en este momento de la historia en el cual termina un siglo y comienza otro, el norteamericano ha encontrado ya, un sello que le distingue del resto del mundo; siendo evidente el rechazo hacia otras formas vinculadas con los años anteriores y mas aún, con la tradición inglesa. Para el norteamericano de principios de siglo, ya no bastaban los números de entretenimiento que se encontraran aislados; exigían una línea dramática a seguir con historias que les interesaran.

Esto llegó con "Little John Jones", obra en la que destacaba la canción: "The Yankee Doodle Boy" de 1904 y "George Washington Jr.", de 1906 de George M. Cohan. Para este tiempo, Cohan se había perfeccionado no sólo como escritor de sus composiciones sino también como actor y cantante de ellas mismas. Indudablemente, también fue el director de sus rutinas que nunca dejaron tener el toque de vaudevil. El factor indiscutible que le imprimió un sello nuevo a estos números fue la música; ya que no fue ni acompañamiento de opereta, ni simple acompañamiento para sketches. Se trataba de un tipo de música que cimentaba su estructura en las marchas, que por ese tiempo se habían popularizado gracias al talento de Philip Sousa.

Este tipo de melodías hizo retumbar el corazón norteamericano, al ver en escena a personajes que ya se confesaban estadounidenses y que ligaban al espectador con su propio contexto histórico y social, al referirse a acontecimientos que más que ordinarios, eran el sustento de una tradición. En el caso de "George Washington Jr.", el número más impactante fue el ver al mismo Cohan marchar ondeando la bandera norteamericana al ritmo de la música. Este hecho, nunca antes visto en escena, hizo de su música algo muy similar a una marcha patriótica, identificada rápidamente a lo largo y ancho del territorio estadounidense.

Cohan fue en realidad el primer norteamericano que por sí mismo era el creador de sus composiciones tanto escénicas como musicales, así como quien ideaba las rutinas a seguir a lo largo de las tramas. La figura de productor, dramaturgo y director en una sola persona; así como actor de sus propios actos. Lo que ya habían introducido Harrigan y Hart, con rutinas escénicas creadas y actuadas por ellos mismos, llegaba a la cúspide con Cohan, hombre espectáculo, que por vez primera presentaba ante los espectadores números que contenían no solamente historias que pese a basarse en hechos históricos, resultaban frescas, sino además introducía en la mente colectiva un tipo de música basada en las marchas que no serían tan fácilmente dejadas en el olvido.

Con Cohan por primera vez en la historia de Broadway se establecía la figura del hombre espectáculo y del hombre de negocios en una misma persona.

En contraste con George M. Cohan, apareció por los mismo años, Victor Herbert, quien, contrario a la vida de el primero, sí contaba con instrucción dentro del arte musical. Aclamado celista y director clásico, su talento le llevó a ser el compositor de varios musicales en el Broadway de fines de siglo, así como de operetas. El sello que lo caracterizó fue, obviamente la introducción de melodías bien sustentadas en la teoría del ritmo y la melodía. Sin importar quien fuese el dramaturgo de las historias que originalmente no contaban con música, Herbert imprimía alma a los espectáculos con música que no podía abandonar sus raíces nacidas de las grandes orquestas, y conciertos clásicos.

No debe darse por hecho, que debido a lo anterior, Herbert abandonó el ritmo popular de la marcha, ya que fue aprovechado por ejemplo en "Babes in Toyland", con el número "The March of the Wooden Soldiers". Ésta es quizás la más recordada de sus composiciones. Al lado de Cohan, reforzaba con ello, la tradición norteamericana de las marchas en escena.

Además de lo antes mencionado, Herbert y Cohan, basaron los coros de sus composiciones en el patrón conocido como la forma AABA:

- ° A era la melodía principal, repetida tres veces a lo largo de la canción, para que fuera fácilmente recordada.
- ° B era el puente que debía contrastar, en la medida de lo posible, con lo establecido por la parte A.

Esto explica el por qué la música y las composiciones de este tiempo adquirieron eco popular.

En 1905, la opereta: "La Viuda Alegre", de Franz Léhar, llega a Estados Unidos como una importación de Viena. Quizás fue el segundo éxito extranjero luego de "H. M. S: Pinafore", que fue aceptado: bailado, cantado y traducido expresamente para su presentación en Norteamérica, y posteriormente para varias partes del mundo. La historia de una viuda joven y rica que se hace rodear por la admiración de los hombres, cautivó a Broadway en 1907, fecha de su estreno, deleitando a la audiencia.

Al igual que sucedió con la composición de Gilbert y Sullivan, la obra de Franz Lehar rápidamente fue imitada: el argumento de una dama joven viuda en búsqueda del amor y que atrapa a hombres y mujeres con sus encantos, pronto provocaría el nacimiento de nuevas obras sustentadas en esta raíz.

El talento americano nacido con Cohan, la versatilidad estilística de Herbert y el romance de Lehar, todo en conjunto, sirvieron para que apareciera un nuevo talento: Jerome Kern, quien le dio, nuevamente, otro giro al musical norteamericano.

4.1.1 Jerome Kern

La mayoría de los musicales producidos entre 1910 y 1920 eran tan apegadamente diseñados a los cánones que imponían los empresarios, que dejaban poco espacio para satisfacer las necesidades artísticas e incluso intelectuales de sus espectadores. Por ello, no es de sorprenderse que en muchas ocasiones, los espectáculos fueran deslumbrantes, pero faltos de interés en cuanto a sus argumentos, y por lo tanto, pocos de ellos superaron las pruebas del tiempo.

Aunque ya se había demostrado que los espectáculos de Broadway podían aspirar a una permanencia en la mente y en los corazones de los ciudadanos, en gran medida debido a su música, como lo demostraron los

trabajos de Cohan, Herbert y Lehar, hacía falta alguien que unificara el estilo que le diera verdadera identidad al musical norteamericano.

Cohan y Herbert, aunque nacionalizados norteamericanos, eran irlandeses. La clave para la consolidación definitiva de un teatro nacional norteamericano estaba en la figura de un compositor neoyorkino. Es notorio que por primera vez, se distingue la figura de un ciudadano estadounidense auténtico en la innovación del arte teatral. En su persona se encontraban fundidos la sofisticación europea con los ritmos y las melodías tan definidamente norteamericanos. El nombre de este compositor: Jerome Kern.

Por alguna extraña razón los miembros pertenecientes a la alta sociedad británica, siempre acostumbraban llegar cuando el primer acto de las obras estaba a la mitad. Esto, estableció la costumbre inglesa de "rellenar" con números extras, al menos la primera parte de un espectáculo. Por imitación, los productores norteamericanos hicieron lo mismo: frecuentemente intercalaban canciones y parodias en la primera parte de previa a las obras. Para 1914, una de estas obras: "The Girl from Utah" del inglés George Edwardes, llegada a América, requirió ciertos números para su soporte. El productor Charles Forman, entonces, encargó al compositor Jerome Kern y al letrista Herbert Reynolds, la tarea de agregar cinco números a la obra, cosa que ya habían hecho de manera anónima para otras producciones anteriores. Fue en esta ocasión, que el dúo exigió crédito por su trabajo. En verdad valió la pena:

"They Didn't Believe Me" ("No me creerán"), una de las canciones para la obra de Edwardes, resultó un éxito arrollador. Su melodía tuvo un estilo completamente americano; unificador de las tendencias seguidas por Cohan y Lehar: la que al principio había sido un tímido intento por introducir marchas, aquí se consolidó al llevar a escena ritmos basados en esta tradición. El empleo de cuatro instrumentos fue decisivo para imprimir el sello definitivo al musical norteamericano: la trompeta, el trombón, las tubas y los tambores.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

A partir de entonces, Kern encaminó su trabajo a la creación de nuevas composiciones que ya tenían un sello americano definitivo, y que ya nada tendrían que ver como simple acompañamiento para las creaciones de otros autores. "Oh Boy!" de 1917, "Leave It to Jane" también de 1917 y "Oh Lady! Lady!" de 1918 son los títulos de obras que incluyeron libretos fársicos así como la música inconfundible de Kern.

4.2 Los primeros años de vida del Musical en Inglaterra.

El primer gran éxito del teatro británico musical en el nuevo siglo veinte, fue "Floradora" de 1900, la historia de una joven mujer que está en busca del amor y de una herencia robada. Sus canciones comenzaron a ser éxitos tanto en Europa como en América. Evidentemente, este musical basó su estructura en el formato legado por Gilbert y Sullivan, en cuanto a letras y música, así como en la forma gaiety de Edwardes. De hecho, puede decirse que las aportaciones británicas fueron nulas en estos años; sin embargo, se reforzó la capacidad de los ingleses para la creación de musicales en los años venideros, no sólo dentro sino también fuera del viejo continente:

Con el inicio de la nueva centuria, los medios de transporte de expandieron: las vías ferroviarias representaron un acortamiento en las distancias. Fueron los ingleses quienes influyeron grandemente para la proliferación de más compañías itinerantes en Norteamérica, que seguían representando los números musicales de las obras europeas más populares, de Gilbert y Sullivan obviamente así como del más reciente éxito: *Floradora*.

Quizás en parte confiados por el prestigio que les daban Gilbert y Sullivan, o tal vez por no encontrar un formato dramático musical distinto al de Geroge Edwardes, las producciones inglesas de los primeros años del siglo XX, no fueron muy distintas a las de finales del XIX.

4.3 Primera Guerra Mundial.

Los progresos alcanzados durante los primeros años del siglo XX, en materia de teatro musical, se vieron repentinamente interrumpidos con el inicio de la guerra. Frente a tal circunstancia, el público que comenzaba a arraigar una tradición artística, difícilmente acudía a los teatros. Es en este escenario, que las grandes luminarias de Broadway jugaron un papel importante, al llevar entretenimiento directamente a las tropas en combate, tal fue el caso de Al Jolson. Los teatros, por esta razón estaban de alguna forma, carentes de espectacularidad.

Para el otoño de 1917, Broadway sufre un descalabro más con una epidemia generalizada a lo largo y ancho del territorio. Esto, por necesidades sanitarias, ocasiona que varios teatros cierren sus puertas. Miles de ciudadanos murieron, y el resto de ellos se encontró tan desconcertado que incluso los espectáculos más populares sufrieron pérdidas.

Al término de la guerra en 1918, Estados Unidos tiene el ánimo ideal para la fiesta. El primer gran espectáculo de post-guerra fue una comedia musical, cuyo título original se ha perdido en los anales del tiempo, y más bien ha trascendido con el nombre de "Cenicienta", es la historia de una chica quien llega a ser una modelo que causa sensación entre la sociedad de Manhattan y que se gana el amor de un millonario, propietario de una isla. El conflicto versa en los esfuerzos que tiene que hacer este hombre por vencer los prejuicios de la madre de la heroína "en contra de la riqueza". "Irene" fue otro éxito de post-guerra en 1919, presentando a Edith Day en el papel central.

Estas dos obras, marcarían el inicio de varios musicales "alegres", representativos de la post-guerra, es decir, con historias difícilmente creíbles incluso ilusorias, pero que servían como un medio para "olvidar" los estragos dejados por la masacre mundial. En un ambiente cultural marcado por la convicción de empezar una nueva vida, la próxima llegada de la

prosperidad y el hedonismo, a través del cual, los habitantes querían olvidar los estragos de la guerra, el musical de Broadway fue la medicina ideal. El teatro musical se preparaba para entrar a su edad dorada.

4.3.1 Las Follies de Ziegfeld.

Florenz Ziegfeld fue un hombre innovador extravagante, cuyo nombre en nuestros días es una leyenda. Produjo su primer show en Broadway hacia 1895, basado en los cánones legados por Gilbert y Sullivan. Fue doce años más tarde que se consolidó como empresario al crear su espectáculo musical de corte alegre denominado: "Las Follies". Este espectáculo rebasó por mucho a lo que se había venido haciendo hasta ese momento en Norteamérica.

"La Folies Bergere" fue una revista parisense que incluía parodias y canciones en donde se comentaban las últimas noticias del día, a manera de representación, ya través de números en los que aparecían mujeres prácticamente desnudas en escena. Ziegfeld trasladó este formato a América aprovechando las producciones deslumbrantes, las canciones y los compositores del momento. Lo montó con un excepcional coro de mujeres atractivas, de buen cuerpo y con poca ropa, que, imitando a las originales francesas, ilustraban los acontecimientos acaecidos en el entorno norteamericano e incluso mundial de su momento. No debe pensarse que por tener poca ropa en el espectáculo, éste era vulgar. Fue precisamente el refinamiento escénico el que hizo de Ziegfeld un empresario respetable con un nuevo tipo de entretenimiento en donde las chicas bailaban y cantaban ataviadas siempre de vestuario suficiente. Fue un espectáculo respetable donde hombres y mujeres pudieran asistir.

Asimismo, y con el paso del tiempo, el perfeccionamiento hizo que Ziegfeld introdujera en sus espectáculos rutinas y sketches independientes que contaran una historia. Más pulcro que un cabaret y más sofisticado que el vaudeville, las Follies fueron el último estilo de entretenimiento de variedad que apareció en la Unión Norteamericana. Sin seguir una historia definida dentro de la escena, pero al mismo tiempo abordar un sinfín de anécdotas, lo que más atrajo a los espectadores fue el ver a las chicas de Ziegfeld. Muchos podrían pensar que debido a la poca ropa en escena, daba lo mismo el ir a un burlesque que a las Follies. Sin embargo, también debe recordarse que para estos tiempos, y pese a sus innovaciones y nuevos atractivos, el burlesque era cosa del pasado y resultaba algo ajeno al norteamericano contemporáneo, e incluso vulgar. "Las Follies de Ziegfeld", como se le denominó al nuevo espectáculo representaba lo novedoso: no era teatro, no era concierto y no era burlesque; era algo nuevo, elegante y diferente que enriquecía la tradición de los musicales en Norteamérica,

Comenzando 1907, Ziegfeld supervisaría más de 20 ediciones de las Follies, acorde con los cambios de la sociedad norteamericana. Luego de su muerte en 1932, los productores Schubert produjeron otras ediciones. Ziegfeld se hizo rodear de los mejores diseñadores y técnicos, elevando los estándares técnicos y artísticos del teatro americano. El versátil Julian Mitchell dirigió 65 musicales en Broadway, incluyendo 7 ediciones exitosas de las Follies.

Victor Herbert, Irving Berlin y Jerome Kern contribuyeron con nuevas composiciones. Actores como Fanny Brice, W. C. Fields, Nora Bayes, Eddie Cantor, Will Rogers y Bert Williams, aportaron su talento dentro del arte de la comedia en el mundo creado por Ziegfeld.

Para 1927, Ziegfeld invirtió todos sus esfuerzos en nuevos libretos que incluían "Rio Rita", "Funny Face" y la inolvidable puesta de "Show Boat" Sin embargo, estas grandes inversiones y la Depresión de 1929

dejaron a Ziegfeld en la banca rota, durante sus últimos años de vida. Se seguirá hablando de su influencia en los siguientes capítulos.

4.3.2 Los años de la Posguerra

Toda la tradición de los siglos anteriores se vio al fin consolidada en los primeros años del siglo XX, principalmente después de la Primera Guerra Mundial, en el teatro de habla inglesa.

Ingleses y norteamericanos encontraron en el teatro musical un *modus vivendi*, una tradición que unificó a su gente. Es a partir del siglo XX que más que una rivalidad, lo que se genera es una sana competencia en la que lo que interesa es el perfeccionamiento constante en las rutinas escénicas, coreográficas y musicales, a partir de obras que con el paso de los años probarán su permanencia entre el público de diferentes generaciones.

Los británicos, siempre fieles a la tradición legada por Gilbert y Sullivan, reforzarán su estilo dramático musical en escena, aun cuando en no pocas veces, pareciera que su teatro llega a la decadencia.

Los norteamericanos, por su parte, al mismo tiempo que perfeccionaban el arte musical en los tabladros de un teatro, también lo hacían frente a las cámaras del innovador séptimo arte. Con ello, el gusto por el teatro y cine musical se expandirían hacia otros países.

Por desgracia para el presente estudio, tan sólo se cuenta con las crónicas que de los montajes se han hecho, bien por los que los presenciaron personalmente, bien por aquellos a quienes han llegado directamente dichos testimonios. Así pues, confío en que el lector comprenderá que los juicios citados son más una fuente de referencia que una aseveración personal.

En el siguiente apartado corresponde abordar el teatro tanto en la escena inglesa como en la norteamericana. Se hará un acercamiento por décadas, mencionando a sus representantes y sus principales aportaciones a lo largo de un siglo que prometía grandes aventuras.

Por respeto al lector, y para no aventurarme a realizar una no tan buena traducción al español, los títulos de las obras aquí mencionadas permanecerán en su original. Únicamente se respetarán aquellas traducciones asignadas por quienes a lo largo de la historia del teatro musical, se han dedicado a la adaptación de este material al idioma español. Así pues, de esta forma, con la tercera llamada... se abre el telón:

4.4 Los años veinte.

Los años veinte fueron los más productivos de Broadway. El hecho de haber encontrado la fórmula mágica para atraer gente al teatro, a través de drama, música y baile, hace necesario organizar "por temporadas" el cada vez más creciente número de musicales. De esta forma, los teatros comienzan a dividir las presentaciones de sus espectáculos de acuerdo a las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. Al menos cincuenta nuevos musicales se estrenaban en cada temporada, lo cual implicó el apoyo a nuevos libretistas.

Hacia 1924 cuando los compositores ganan una batalla que habían empezado muchos años atrás: ganan el derecho de autor, por lo tanto las reproducciones no autorizadas de nuevos musicales, son severamente castigadas si no han sido compradas con el consentimiento de su autor.

1925 es el año más prolífico con producciones como: *No, No Nanette* de Vincent Youmans e Irving Caesar; llegando a 321 representaciones; *The Vagabond King*, opereta de Rudolf Frilm, que alcanza las 511 representaciones; *Sunny* de Jerome Kern con 517 representaciones y *Dearest Enemy* de Rodgers y Hart que completa 286 representaciones.

Estas nuevas obras eran escritas por autores quienes empezaron a tomar la industria del musical como cosa seria. Por primera vez, al menos de manera consciente, se le dio más importancia a los contenidos que a las formas. Así se creó el entretenimiento de calidad, obteniéndose grandes beneficios durante su proceso.

Sin duda alguna, *Sally y No, No, Nanette*, fueron las obras representativas de la década de los veinte.

Cuando el productor Florenz Ziegfeld decidía volver una obra en éxito rotundo, no reparaba en gastos – especialmente si en ésta actuaba Marilyn Miller, quien, en su tiempo, fue la máxima estrella del musical. *Sally* (1920) representó su mayor éxito. Contaba la historia de una humilde lavaplatos quien alcanza la fama al convertirse en bailarina. Aunque a simple vista era una historia por completo inverosímil, la partitura de Jerome Kern y el ballet de Victor Herbert, cautivaron a su público. Miller, por su parte sería recordada durante mucho tiempo, gracias a su interpretación de *Look for the Silver Lining*.

La fórmula iniciada por *Cenicienta*, se repetía en *Sally*. Es notorio observar que también a partir de los años veinte, las obras comenzaban a tener los nombres de su protagonista, que por lo general, siempre era una mujer. Este formato por supuesto, también seguía lo impuesto por su predecesora "la Viuda Alegre".

Luego de dos temporadas en Broadway, Miller realizó giras con "Sally" por varios años e incluso filmó una primera versión en 1929. Se le recuerda también por su participación en musicales como: *Sunny* (1925), *Rosalie* (1928) y *As Thousands Cheer* (1933).

Cuando *No, No, Nanette* abrió con sus presentaciones previas a Broadway en 1924, el espectáculo resultó un desastre, por lo que se tuvo que reestructurar con una nueva historia, nuevo elenco y canciones. La nueva partitura estuvo a cargo de Vincent Youmans y como co-letrista Irving Caesar y Otto Harbach que incluyeron: *Tea for Two* ("Té para dos") y *I Want To Be Happy* ("Quiero Ser Feliz"). Con estas reformas, *Nanette* se volvió un éxito rotundo en Chicago donde prolongó su temporada por un año antes de llegar a Broadway. Se tradujo a varios idiomas, gozando de éxito mundial. Se intentó adaptarle en tres ocasiones para llevarle a la pantalla, pero en sí, estas versiones resultaron mediocres.

Una de las virtudes que tuvo *No, No, Nanette* fueron sus canciones, que incluso a la fecha permanecen en el gusto popular.

4.4.1 La opereta americana romántica.

Rudolph Friml y Sigmund Romberg, compositores nacidos en Europa, continuaron el gusto por la opereta en la Unión Americana, con la composición de operetas románticas especialmente escritas para Broadway. Rudolph Friml compuso al menos veinte operetas para Broadway; sus partituras fueron lo suficientemente inventivas para hacer las situaciones creíbles, en la medida de lo posible. Algunas de sus obras más importantes: *Rose Marie* (1924); *The Vagabond King* (1925) y *The Three Musketeers* (1928), basada en la novela de Dumas.

A su vez, Sigmund Romberg escribió más de cincuenta partituras para Broadway, incluyendo varias revistas para Al Jolson. De sus operetas, destacan: *Maytime* (1917); *Blossom time* (1921); *The Student Prince in Heidelberg* (1924); *The Desert Song* (1926) y *The New Moon* (1928)

Pese a que Firmi y Romberg continuaron componiendo operetas románticas para Broadway, su impacto no se extendió más allá de los años veinte. Para estos años, la opereta ya resultaba cosa del pasado, incluso con un sentido del humor bastante añejo, lo cual, obviamente era indeseable para la joven comedia musical.

La opereta americana como tal, sin embargo, no desaparecería por completo de los escenarios. Las reposiciones de operetas tanto estadounidenses como europeas hizo que esta manifestación no desapareciera. De alguna manera, tenía que rendírsele tributo al origen de los musicales que con el tiempo serían cada vez más sofisticados.

4.4.2 La Edad Dorada de la Revista Americana

La *Revista* era el conjunto de espectáculos organizados por "tandas", a semejanza de las antiguas variedades, a donde seguían asistiendo los obreros de Nueva York a divertirse. Había cómicos, bailarinas, cantantes y artistas con habilidades diversas, reminiscencias de los antiguos music halls y vaudevilles. Se ha dicho que, en Norteamérica, Ziegfeld fue gran impulsor de la *Revista* llamada "Follies" la cual unía la tradición europea con la recién nacida visión norteamericana. Sin embargo, al lado de Ziegfeld, existieron otros competidores:

° George White fue bailarín de las ediciones de "Follies" de 1911 y 1915. De 1919 a 1939 dirige su camino a la producción de trece espectáculos conocidos como: "Scandals" ("Escándalos"), en donde eleva el baile por encima de los números musicales o de comedia. Obviamente éstos existieron pero siempre al servicio de la coreografía. Como se puede apreciar, este es un momento en que pareciera que el drama y la música se han pulido lo suficiente, como para dar atender más a los elementos coreográficos.

Entre los compositores que colaboraron con White se encuentran: George Gershwin y el equipo formado por Desylva, Henderson y Brown. Obviamente, a partir del lugar prominente que tuvo el baile, los bailarines tuvieron oportunidad de mostrar sus aptitudes y llegar al perfeccionamiento. Los máximos ejecutantes: Rudy Valle, Harry Richman y Ann Pennington.

White produjo diversas versiones de sus "Escándalos", que a su muerte en 1968, fueron olvidados.

° Earl Carrol, letrista y productor, introdujo en Broadway las famosas *Vanities* (Vanidades) y *Sketchbooks* (libretos basados en sketches) de 1923 a 1940. Al igual que Ziegfeld, basó sus espectáculos en la presentación de mujeres con poca ropa, pero a diferencia de él, le imprimió a sus presentaciones un sello vulgar, al carecer de teatralidad y al no exigir en sus coristas la mínima capacidad histriónica o de voz o de cuerpo. Todo se reducía a mostrar los atributos físicos. Aquí no era el cuerpo al servicio de la arte, sino más bien, el pseudoarte como una excusa para la presentación de cuerpos desnudos femeninos. Entre sus artistas "exclusivas" estuvieron: Joe Cook, Sophie Tucher, Jack Benny y Milton Berle.

° John Murray Anderson creó el espectáculo llamado: "The Geenwich Village Follies", una revista llevada principalmente a los barrios norteamericanos, para probar qué tan "popular" podía resultar en otro medio ajeno a Broadway. Estas presentaciones adquirieron relevancia, principalmente por sus números cómicos y su apogeo se registró entre 1919 y 1928. Este hecho superó cualquier expectativa, ya que fue precismanete entre los sectores menos favorecidos social y económicamente, donde las presentaciones tuvieron una mejor acogida. Al no someterse a un esquema de formalidad ni rigor artístico, de alguna manera, las Revistas volvieron a sus orgines de variedad y music hall, al facilitarla comunicación espectáculo-espectador.

4.4.3 Nuevos compositores en Norteamérica.

Hacia 1925 aparece en Norteamérica una revista denominada: *The Garrick Gaieties*. Se trataba básicamente de un espectáculo de beneficencia promovido en pro del gremio teatral en Norteamérica. Algunas melodías agradables de Rochard Rodgers y las letras ocurrentes de Lorenz Hart, ambos neoyorkinos, causaron sensación. La canción más sonada en este tiempo se tituló: *Manhattan*.

Esta pareja de artistas tuvo un éxito menor a los dos años siguientes; sin embargo, es digna de mencionar una de sus obras: *A Connecticut Yankee* de 1927. Este musical se basó en uno de los cuentos de Mark Twain, y era la historia de un americano quien sueña que es transportado a la corte del rey Arturo. La innovación de este musical fue que se combinó el habla cortesana de años pasados con el habla coloquial predominante en Norteamérica durante los años veinte. Las canciones que destacaron: *My Heart Stood Still* y *Thou Swell*.

El toque de Rodgers y Hart hacía que las obras resultaran alegres y agradables, sus canciones recorrían una gama que iba de lo dulce a lo amargo con melodía y canciones nunca antes oídas. Por primera vez, se involucraron con historias extraídas de la vida real, como se verá más adelante. Este factor los hacía innovadores, pues desde ese momento el musical ya no aparecería tan rosa a la vista del público.

Cole Porter fue otro compositor y letrista de este tiempo. Se dio a conocer gracias a que sus composiciones aludían abiertamente a la sexualidad. Fue, en sí, el primer letrista que abordó el tema, no de manera grotesca, sino de forma chusca, graciosamente, alejándose de la timidez, a través de sus canciones. Por vez primera, más allá de los burlesques ordinarios, las alusiones a la sexualidad y las rutinas escénicas corporales, fueron recurrentes en el teatro de Broadway. Los compositores, a partir de Porter, comenzaron a introducir temas que abordaban las relaciones de los

enamorados, más allá de la inocencia del noviazgo. Algunos ejemplos de las canciones escritas por Cole Porter durante los años veinte: *Let's Do It* y *Yo've Got That Thing* muestran estas tendencias.

Durante este tiempo aparece en la escena los nombres de Ira y George Gershwin, quienes imprimieron un sello particular al musical norteamericano; tanto en la composición de melodías como en el diseño de historias, mediante ritmos que ya no pertenecían ni a la opereta clásica ni a la marcha, tan recurrente en ese tiempo. La aportación de estos hermanos fue el sincretismo rítmico que hicieron a partir de la combinación de todos aquellos elementos que hasta ese momento estaban presentes en la nación; como el reggae, la tarantela italiana, el irish step; pero sobre todo el charleston, baile que por ese tiempo, comenzaba a generar gran expectación entre la audiencia norteamericana. Algunas de sus producciones más destacadas: *Lady Be Good* (1924); *Oh Kay* (1926) y *Funny Face* (1927).

Hasta antes de los Gershwin, muchos de los libretos musicales estaban diseñados para exhibir las dotes vocales de los ejecutantes. Los nuevos libretos de Gershwin fueron algo más que una excusa para cantar y cantar. Ira y George estaban sembrando la simiente para realizar, en el futuro, un musical mucho más elaborado, ya que, introdujeron la necesidad de actuar, cantar, y bailar, involucrándose más directamente con la historia. Los sentimientos del actor, así estuvieron entonces más apegados a la escuela vivencial de actuación. El *musical* hasta entonces, considerado: "teatro frívolo", intentó una nueva forma para abordar las historias y los personajes.

En el campo de la composición, como puede apreciarse, los años veinte marcaron una diferencia entre el pasado y el futuro, dando una nueva pauta a seguir en el proceso evolutivo del teatro musical. Sin embargo, los acontecimientos históricos también favorecerían o afectarían a su desarrollo. La caída de Wall Street en 1929, perjudicó a todos los sectores de la población norteamericana y por lo mismo las importaciones británicas y las exportaciones americanas vinieron a menos. No obstante, el teatro se las arregló para salir adelante.

4.4.4 El Teatro Británico de los Veinte.

Comparada con la producción norteamericana, el material de Londres de los años veinte fue escaso. En realidad, para estos años no había producción nueva en cuanto a comedia musical; ya que todo estaba basado en el legado de Gilbert y Sullivan, así como de Edwardes. Lo que sí funcionó por este tiempo fue la Revista. En una escala menor, el inglés, Andre Charlot produjo una serie de revistas londinenses que resultaban más locales, con historias que interesaban por completo a los británicos tales como leyendas populares, o recuerdos de glorias pasadas que definitivamente tenían que ver únicamente con su cultura. No obstante, algunas de sus revistas cruzaron el Atlántico, llegando a Broadway. Debido a su talento, y a sus producciones elegantes y sobresalientes, Charlot fue conocido como: "el Ziegfeld inglés". Sus espectáculos llevaron al teatro inglés algunos de los talentos más sobresalientes en el musical: Beatrice Lillie, Gertrude Lawrence, Jack Buchanan y Noel Coward.

Algunas de sus producciones más notables: *London Calling* (Londres, 1923), *Andre Charlot's Reveu* (Nueva York, 1924) y *The Charlot Show of 1926* (Nueva York, 1926).

El principal factor para el éxito de Charlot, fueron las canciones, escritas en su mayoría por Noel Coward, actor, dramaturgo y compositor inglés, quien ya había incursionado en el terreno del musical en 1925 con la revista *On With the Dance*. Uno de sus más importante libretos: *Bitter Sweet* (1929) se representó con gran éxito tanto en Broadway como en Inglaterra. Se trataba de la historia de una rica heredera quien abandona todo por casarse con un compositor pobre de Viena, que muere en un duelo antes de que ella alcance la fama como cantante de ópera. Años más tarde ella misma anima a otra chica a elegir el amor por encima de cualquier otra cosa. Sobresalieron dos baladas: "I'll See You Again" y "If Love Were All".

Otra obra representativa de este período fue "Mr. Cinders", del compositor Vivian Ellis. Sin embargo, su estilo fue considerado tan estrictamente británico que nunca llegó a producirse en Nueva York.

Cualquier comparación entre lo sucedido en Broadway e Inglaterra, hace ver cuán diferente resultó el grado de creatividad a uno y a otro lado del Atlántico. El copioso número de producciones en cada temporada dentro de Broadway, forjó el terreno ideal para que surgieran nuevos talentos en el ámbito de la composición.

4.5 Los años Treinta. Los tiempos de crisis.

Para la década de los treinta, la crisis vivida por los Estados Unidos, conocida como la Gran Depresión afectó no sólo a los sectores financieros. Su impacto llegó también al mundo del espectáculo, aun cuando para este tiempo no era considerado una gran industria. Muchos teatros, que hasta el momento eran famosos por sus espectáculos de *burlesque* y *vaudeville*, tuvieron que cerrar sus puertas.

Con el cierre del New York's Palace Theatre en 1932, y el derrumbe del *vaudeville*, muchos creyeron que el musical sucumbiría inevitablemente. La aparición del cine fue también un factor decisivo para la disminución de público en los teatros: cinco centavos bastaban para disfrutar de la pantalla, el radio, también sensación del momento, era gratis y se podía escuchar a los artistas del momento. Por su parte, un boleto de teatro, costaba 3 dólares, precio impagable en una época de gran crisis económica.

Lee y Jacobo Schubert habían acuñado un prestigio como productores desde la primera década del siglo XX. Para la década de los 20's controlaron el 75% de los teatros de Norteamérica. Su fortuna y su rigidez, hicieron de ellos un ícono de disciplina, que llegaba en ocasiones, a lo descabellado, en favor del espectáculo. Para principios de los treinta, era evidente que había que hacer algo con el teatro. Contrario a lo que se pensaba, los Schubert mantuvieron en cartelera las producciones más costosas del momento y todos sus teatros abiertos. En parte, gracias a esto, la *comedia musical* alcanzó una popularidad y una calidad no imaginadas, precisamente debido a los costos ya la escases de puestas teatrales en todo Broadway. Se dio así el perfeccionamiento de talento: los compositores más finos y los letristas más ingeniosos se dieron cita para fortalecer la tradición del teatro musical.

4.5.1 Los compositores de los Treinta.

George e Ira Gershwin produjeron seis espectáculos en los años treinta. Sus musicales más importantes:

Strike Up the Band de 1930, era una sátira política en la que se mostraba una guerra a muerte entre Estados Unidos y Suiza a causa de las tarifas del chocolate.

Girl Crazy (1930) hablaba de la historia de un chico rico neoyorkino quien se enamora de una vaquerita de Arizona. (Gran parte de este libreto y partitura sería tomado para la recreación de *Crazy for You* de 1992). Originalmente ideada para Ginger Rogers, este musical, llevó a la fama a Ethel Merman.

Of Thee I Sing (1931) significó el musical más exitoso de la década en cuanto a número de representaciones. Los Gershwins trabajaron en conjunto con los escritores George S. Kaufman y Morrie Ryskind en una brillante sátira acerca de un Presidente ficticio que es elegido "por amor". Es importante su mención debido a que teniendo como estelares a Victor Moore y William Gaston, y por que fue el primer musical en ganar un Premio Pulitzer como mejor drama. Como dato curioso también es notorio el hecho de que el comité no incluyó al compositor como ganador... este error lo corregiría décadas más tarde.

° *Porgy and Bess* (1935) fue la primera "ópera-jazz" que se montó en Broadway. Esta obra es importante, ya que se atrevió a poner negros en escena. La historia, original de DuBose Heyward, hablaba de la vida de los negros pobres de Charleston, con fama de pandilleros. Con la pasión y los ritmos propios de esta cultura, la obra introdujo elementos negros en escena. No obstante esta mezcla entre nuevos estilos melódicos y una considerable carga de elementos que remitían a la ópera, "Porgy and Bess" pasó desapercibida: evidentemente en tiempos tan violentos lo que menos deseaba el público era presenciar situaciones dolorosas en escena. Pese a este primer fracaso, la obra tuvo posteriores exitosas reposiciones en 1942, 1952, 1976 y 1985, año en el cual se integró al repertorio de la Metropolitan Opera, lo cual significó un gran logro para la comedia musical de Broadway.

George Gershwin murió repentinamente en 1937. Ira continuaría su labor para diversos trabajos de teatro y cine, no obstante sus mejores momentos se dieron en sus trabajos en conjunto.

En el mismo campo de la composición, y tras haber probado suerte en Hollywood y no haber triunfado, Richard Rodgers y Lorenz Hart regresaron a Broadway con grandes éxitos musicales:

- ° *Jumbo* (1935)
- ° *On Your Toes* (1936)
- ° *Babes In Arms* (1937)
- ° *I'd Rather Be Right* (1937)
- ° *I Married An Angel* (1938)
- ° *The Boys From Syracuse* (1938)
- ° *Too Many Girls* (1939)

En cada uno de estos casos, la pareja ligó libretos cómicos con canciones que podían ser en exceso cómicas o estremadamente románticas. Rodgers y Hart intentaron aunque muy tímidamente, ligar las canciones con la línea dramática de las obras. Algunas canciones que saldrían de sus obras y se volverían parte del repertorio popular norteamericano serían, entre otras: *The Most Beautiful Girl In The World*, *My Romance*, *There's a Small Hotel*, *My Funny Valentine*, *Where or When*, *The Lady is a Tramp*, *Falling In Love With Love*, y *I Didn't Know What Time It Was*.

Fue el libretista y director George Abbot quien colaboró en gran parte de estos musicales. Impuso un rasgo distintivo en la comedia musical norteamericana al llevar a escena libretos puramente cómicos. Su influencia, incluso llegaría hasta los años sesenta, como se verá posteriormente.

La colaboración más popular de Abbot para con Rodgers y Hart se encuentra en *On Your Toes*; la historia de un bailarín de vaudeville quien de pronto se convierte en profesor encontrándose enredado en el mundo del ballet clásico. Quizás fue esta la primera ocasión en que el ballet se distinguió como tal dentro de una comedia musical netamente americana. Con coreografía de George Balanchine, este musical alcanzó un éxito rotundo. Sus reposiciones han sido similares a su estreno: en 1983 Abbot y Balanchine trabajaron nuevamente juntos para llevar esta obra a Broadway.

Jerome Kern y Oscar Hammerstein tuvieron un leve éxito con *Music in the Air*, de 1932, la historia de un idealista profesor de música, que dentro de su pequeño pueblo, aprende métodos cínicos para triunfar en el mundo de los negocios cuando escribe una canción titulada: *I've Told Ev'ry Little Star*.

Kern y Hammerstein trabajaron juntos tanto para Broadway como para Hollywood. Los resultados fueron diversos. Su último trabajo para Broadway fue: *Very Warm for May*, de 1939, una historia de amor que dio al mundo una canción popular: *All the Things You Are*. Este espectáculo fracasó, y Kern y Hammerstein iniciaron una serie de proyectos para Hollywood, que en su mayoría, serían olvidados. El tiempo deparaba algunas sorpresas: la muerte de Kern en 1946 y la aportación de Hammerstein en nuevos musicales.

Noel Coward había ya hecho una carrera brillante en el terreno de la dramaturgia inglesa. Sin embargo, el auge del teatro musical, hizo que destacara también en este ámbito, tanto en comedia musical como Revista, con historias nuevas. Es debido a esto que el teatro británico comenzó un ascenso en cuanto a calidad y cantidad de obras, tras varios años de haber permanecido en un letargo. Gracias a Coward que se dieron las únicas importaciones de Londres a Broadway durante los años treinta. Entre sus obras destacan: *The Third Little Show*, *Tonight at 8:30* y *Set to Music*.

Cole Porter para estos años había desarrollado una amplia visión en el terreno de la composición. Fue el compositor más representativo en Broadway. Sus obras mostraron sentimientos de libertad en la época de la Depresión. Su estilo se consolidó como el más fino para la comedia musical norteamericana. Como ejemplos de sus musicales: *Gay Divorce* (1932); *Anything Goes* (1934); *Jubilee* (1935); *Red Hot and Blue* (1936); *Leave It To Me* (1938) y *DuBarry Was a Lady* (1939).

4.5.2 Nuevas Producciones.

Con la salvedad de *The Great Waltz*, musical que conmemoraba la época de los vales vieneses, las producciones más atractivas en este tiempo de crisis, fueron las Revistas Musicales. Es notorio observar, que, en este sentido, los años treinta son una especie de respiro que sirve para reflexionar sobre todo lo que se ha hecho y preferir la añoranza, llevándola a escena, ya fuera con Revistas que evocaban los tiempos en los que la sátira y la crítica abierta era el pan de cada día de Broadway., o bien a través de nuevas creaciones que permitieran evocar sucesos importantes del pasado, sobre todo de la historia del teatro musical.

Con el apoyo financiero de John D. Rockefeller, el productor Max Gordon llevó la biografía de Johann Strauss a escena, con la obra: "*The Great Waltz*", en 1934. En este nuevo musical aparecían insertas melodías originales del Rey del vals. Es importante su mención, ya que fue la extravagancia más importante que se había visto en los últimos años. "Su elenco estaba constituido por 180 personas, tenía más de 500 cambios de vestuario y se introdujo por vez primera un innovador sistema hidráulico que permitía que en cierto momento los elementos escenográficos se movieran según las necesidades del montaje".(11)

El final de la década de los treinta significaba un cambio para Estados Unidos e Inglaterra, luego de la depresión económica. Se esperaba una mejoría en el ámbito mundial, sin embargo, la Segunda Guerra Mundial sería un factor de descontrol para el mundo entero.

11 Kenrick, John. *Musicals 101.com*. www.musicals101.com. Stage 1930's II "A Song of Social Significance".

4.6 Los años cuarenta. La década Oklahoma.

Los años cuarenta inician con una nueva guerra mundial. Con el mundo en combate, las audiencias de Broadway pretendieron escapar de su realidad. Muchos de los talentos teatrales, hicieron esto posible. Irving Berlin era el compositor más popular de Norteamérica. Su trabajo, sin embargo era más conocido en pantalla que en el escenario teatral. Para los años cuarenta, emprendió una nueva aventura con: *Louisiana Purchase* (1940), puesta teatral, que era una abierta crítica frente a los políticos de Louisiana.

Por su parte, Cole Porter continuó su prestigio con sus comedias musicales: *Panama Hattie* (1940), *Let's Face It* (1941) y *Something for the Boys* (1943). Esta última es un ejemplo perfecto de lo que es la comedia musical "pre-Oklahoma", debido a su anécdota: estelarizada por Ethel Merman, que personifica a una mujer que trabaja en una fábrica en los tiempos de guerra y que hereda una propiedad cercana a una base militar en Texas. En su estancia, se enamora de un militar, quien descubre que los dientes de su enamorada son capaces de transmitir señales radiales. A partir de esta anécdota surgen una serie de situaciones cómicas y a la vez románticas que van marcando un estilo a seguir para los siguientes años.

Quizás el teatro musical de principios de los cuarenta no resultó tan artístico como se esperaba, en el sentido de que tanto las historias como los elementos que conformaron el espectáculo, siguieron el principio básico de divertir; sin pedirle al público que reflexionara demasiado; con historias que rayaban en lo inverosímil. Sin embargo, no era esto lo que importaba dentro de un mundo tan convulsionado. Las canciones alegres y la sana diversión era lo que la gente esperaba por funciones vendidas a 3.50 dólares por boleto. No obstante, había quien estaba preparando nuevo terreno para la comedia musical.

Las primeras señales de cambio se dieron cuando el compositor Vernon Duke y el letrista John La Touche estrenaron: *Cabin in The Sky* (1940), parábola entre un ángel y un demonio quienes se encuentran en disputa por el alma de un hombre negro. La historia, al menos ya tenía una anécdota que permitía una lógica a lo largo de la función; había un objetivo a seguir, lo cual fue permitiendo que las canciones y demás números musicales no pudieran desprenderse del hilo central de la trama. La partitura resultaba agradable, e integrada por completo al libreto..

Después de su farsa corta: *Higher and Higher*, de 1940, Richard Rodgers y Lorenz Hart emprendieron ese mismo año una nueva aventura con *Pal Joey*, el cual fue el primer musical que se centraba en la figura del anti-héroe. Se trataba de la historia de un bailarín de centro nocturno despreocupado quien se empeña en triunfar, manipulando a su amante acaudalada, todo para perder lo conseguido cuando ella lo abandona.

El libreto resulta de lo más coherente hecho hasta ese momento y es uno de los mejores trabajos de Rodgers y Hart. Gene Kelly fue el protagonista, con Vivienne Segal como su amante y June Havoc como una de las chicas del centro nocturno. Pese a las perspectivas iniciales, este espectáculo tuvo una temporada de un año y fue repuesto hacia 1952.

Ira Gershwin trabajó junto con el escritor Moss Hart y el compositor Kurt Weill para escribir: *Lady in the Dark* (1941), la historia de una editora de una revista que explora sus inseguridades a través del psicoanálisis. En esta obra, la música está limitada a las secuencias del sueño en el cual el personaje principal se ve a sí mismo en una fiesta, en un juicio y en un circo- cada uno de estos escenarios representando su conflicto interno. Es importante la mención de Kurt Weill (1900-195), pues su labor dentro del teatro iría más allá de su trabajo con Gershwin; llegando a musicalizar las obras de Bertolt Brecht y Georg Kaiser.

Rodgers y Hart regresaron a la comedia musical con *By Jupiter* (1942), la cual abordaba el conflicto entre los antiguos griegos con las legendarias Amazonas guerreras. Ésta fue su última colaboración conjunta. Agobiado por sus problemas personales, Hart cayó en el alcoholismo. Pese a la insistencia de Rodgers por abandonar la bebida y dedicarse a la adaptación de una nueva obra: "Green Grow the Lilacs" para el Teatro Guild, Hart rechazó el proyecto.

Rodgers entonces optó por trabajar al lado de Oscar Hammerstein II. Con ello se abría una nueva etapa en el teatro musical norteamericano de los años cuarenta.

Es interesante que, luego del descanso y añoranza de los años treinta, lo que empieza a interesar en la siguiente década es sobre todas las cosas, la dramaturgia. Desde ese momento, se les daría una gran importancia a las historias a ser llevadas a escena; los personajes, comenzarían a dotarse más de sentimientos; y la psicología entraría en la escena musical, pues tanto personajes femeninos como masculinos, mostrarían problemáticas, vicios y virtudes, apegados a la vida real. Ejemplo claro de esta tendencia: *Lady in the Dark*. De esta forma, la concepción de la comedia musical sufre un cambio; pues será desde entonces la plataforma en la cual se llevarán casos de índole humano, creíbles para los espectadores. Es así como la comedia musical se acercó aunque fuera un poco al teatro no musical. Los escritores del musical siembran la semilla para que los actores, bailarines y demás personas involucradas en los montajes, estén lo suficientemente preparadas, para conmover al público, transmitiéndole auténticas emociones.

Con ello, el teatro musical en lengua inglesa, iniciaba una perfeccionamiento que lo alejaba de lo banal y superficial que pudo haber sido en otro tiempo.

4.6.1 Rodgers y Hammerstein: Oklahoma!

A principios de siglo, la tendencia era contar con la música en primer lugar para poder realizar una obra. Con esta presencia posteriormente eran introducidas, letras y texto en general.

Rodgers y Hammerstein se habían conocido desde su estancia en la Universidad de Columbia. Ellos, a diferencia de sus predecesores, se distinguieron por preferir en primera instancia las letras de una composición. A lo largo de su trayectoria, se empeñarían en probar que teniendo a las letras como inicio, era mucho más fácil adecuar nueva música y libretos a un espectáculo. La mayor parte de los musicales en estos tiempos, eran escritos en cuestión de semanas, tal vez como un afán de favorecer a una industria mecanizada que pretendía mostrar más y más cosas nuevas en poco tiempo. No se le prestaba el cuidado necesario al teatro musical.

Rodgers y Hammerstein le dieron un curso diferente a las cosas, Comenzaron por exigirse a sí mismos una esmerada atención para con sus personajes: para ellos fue necesario valorar las cualidades y los defectos de quienes serían parte de las historias a contar en escena. Asimismo le dieron suma importancia al papel que las canciones jugaban dentro de la trama, fijando su atención en los momentos idóneos donde las canciones pudieran estar más efectivamente situadas, así como al estilo y al contenido de cada número. Por primera vez, se tuvieron en cuenta varios detalles: se visualizó al elenco, no en función de la popularidad de los artistas, sino en pro de la historia, el diseño de vestuario y escenografía, no para favorecer a los ejecutantes sino al espectáculo mismo, además se exploraron nuevas posibilidades en cuanto a iluminación y trazo escénico.*

* Como puede apreciarse en sus trabajos llevados a la pantalla, como "Oklahoma!", o "Carousel"; los actores participantes, no son necesariamente luminarias de Hollywood. La historia determinaba el elenco. Con los años, actores consolidados en el escenario teatral, adquirían una popularidad mayor por su participación en cintas de Rodgers y Hammerstein. Tal fue el caso de Yul Brynner en "The King and I" y Julie Andrews con "The Sound of Music".

En su primer trabajo, ellos argumentaron que "Green Grow the Lilacs", necesitaba algo más que los estándares acostumbrados para su tratamiento como comedia musical. El libreto versaba sobre la historia de una chica que debía elegir entre ir a bailar con el campesino que detesta o con el vaquero que ama. El conflicto real de este argumento estaba en que el campesino es en realidad un asesino psicópata a quien el vaquero debe matar en defensa propia. Aparte de esta poco convencional historia, Rodgers y Hammerstein tenían conciencia de que Hollywood había presentado a los vaqueros cantando, lo cual se había tornado un cliché.

Una vez que los dos talentos abordaron el proyecto, se pusieron de acuerdo para trabajar cada uno por su cuenta. Hammerstein le dio forma al libreto y a las canciones, trabajando por varias semanas en trozos específicos de la obra. Se dice que para comunicar sus resultados a Rodgers utilizaba el telegrama o el teléfono, medios a través de los cuales, en muchas ocasiones se llegaba a completar alguna letra en cuestión de minutos. Rodgers, por su parte ya había reflexionado sobre las opciones melódicas por semanas, haciendo lo mismo que Hammerstein con su propio punto de vista.

El Teatro Guild, para ese entonces completamente arruinado, les dio completa libertad a Rodgers y Hammerstein para abordar el proyecto. Así, en lugar de abrir el espectáculo con un ensamble vigoroso y fuerte, el telón simplemente se abría presentando a una granjera, batiendo mantequilla y a un vaquero que entraba cantando, refiriéndose cuán bella era la mañana. La mayor parte de las canciones estaban escritas dentro de un estilo "conversacional". Los caracteres ya no externaban sólo su pensamiento individual a manera de monólogo como se venía haciendo: ahora las letras de las canciones estuvieron enlazadas a través de un hilo conductor que facilitaba un "diálogo cantado".

Pese a que la obra contaba con un sólido material cómico, no era precisamente una comedia musical , y tampoco una opereta, no obstante su considerable dosis de situaciones románticas también cantadas. En un inicio se contempló a Shirley Temple y otras estrellas de renombre para formar el elenco, con lo que se pretendía asegurar las ganancias; sin embargo, aprovechando su libertad, eligieron actores no reconocidos en el ámbito teatral, pero completamente acordes para el material escénico. Para dirigir, optaron por llamar a Rouben Mamoulian, cuyo trabajo en escena (*Porgy y Bess*) y en la pantalla (*Love Me Tonight*) resultaba siempre innovador, pero rara vez redituable. En lugar de las acostumbradas coreografías, se introdujeron ballets contemporáneos coreografiados por Agnes DeMille.

Dichas elecciones, hicieron de *Away We Go* (como inicialmente se llamó este espectáculo), una inversión incierta. Rodgers y Hammerstein pasaron varios meses haciendo audiciones para elegir a toda la compañía que integraría el reparto completo para la puesta en escena. Cuando este show finalmente abrió sus puertas en New Haven, la respuesta del público fue poco halagadora. La gente esperaba gags, y chicas bailando... esto no estaba dentro de la nueva obra musical.

Away We Go necesitó varias y extensas revisiones, para trasladarse a Boston donde el recibimiento fue un poco más cálido. El título final llegó cuando dentro de la historia uno de los personajes masculinos dijo con gran pasión, la frase: "Oklahoma – Yeeew!". Con ello el espectáculo tuvo un nombre definitivo: *Oklahoma!*, en 1943.

Cuando *Oklahoma!* llegó a Nueva York, los críticos rompieron en elogios, la gente compró boletos muchos meses antes, comenzando así "La Edad Dorada del Musical de Broadway", de manera estruendosa. Abriendo en el Teatro de St. James en Nueva York, "Oklahoma!" se convirtió en el mayor éxito musical en la historia de Broadway, triunfando durante tres años no sólo en los estados americanos, sino además en Londres, lo cual

hizo que Rodgers, Hammerstein y el teatro Guild obtuvieran ganancias millonarias.

Cabe cuestionarse qué fue lo que hizo diferente a *Oklahoma!*. Previo a esta obra, los compositores y los letristas, eran simples escritores de canciones. – luego de *Oklahoma!*, estas personas tuvieron que ser dramaturgos, utilizando cada canción para desarrollar el carácter de los personajes y hacer avanzar la acción. El hecho, fue que poca gente superó estas pruebas y demostró cuán difícil podía resultar el teatro musical.

Otra diferencia notable entre "Oklahoma!" y el resto de los musicales anteriores es que en su mayoría, éstos servían únicamente como aparadores en los cuales un artista podía mostrar sus talentos como cantantes, por ejemplo, aunque las canciones no estuviesen ligadas a la historia. "Oklahoma!" por su parte, rechazó este "vedetismo". Se omitió absolutamente todo lo que no estuviera contemplado dentro del libreto o que distorsionara la personalidad de los caracteres,

Este nuevo impulso al teatro musical no significó el demérito de la antigua fórmula de comedias musicales como *No, No, Nanette* y *Anything Goes*, sin embargo, las situaciones en ellas mostradas no resultaban lo suficientemente creíbles, y sus personajes podían considerarse incluso "simples cartabones". A partir de esta obra, en cambio, la percepción de las situaciones fue más creíble y los personajes tuvieron carne y hueso, que el público percibió como tal.

Las cualidades de los espectáculos diseñados por Rodgers y Hammerstein podrían definirse como: bondad, belleza y romance, cualidades que quizás hoy en día se considerarían anticuadas, sin embargo, gracias a ello, es que sus musicales han podido traspasar la barrera del espacio y colocarse como clásicos en nuestros días. Otro dato digno de mención es que "Oklahoma!" también fue el primer musical en immortalizarse a través de la grabación de su banda sonora, originando con

estò una nueva moda y un redituable negocio para los musicales de la posteridad.

Como un dato anexo al proceso de este musical, Larry Hart se encontró sumamente motivado ante su inminente aceptación, lo cual le orilló a intentar una reposición de "A Connecticut Yankee" (1943) con su antiguo camarada Rodgers, sin embargo a los pocos días Hart recayó e incluso en la noche del estreno cantó ruidosamente en la parte de atrás del teatro, por lo que tuvo que ser literalmente "echado" del recinto. Finalmente, murió de pulmonía pocos días después.

Después de *Oklahoma!*, la pregunta obligada era: "¿Qué seguiría?" Sam Goldwyn impulsó a la pareja de compositores a presentar este triunfo en pantalla. A la par que esto ocurría, por supuesto, su producción teatral continuó:

Carousel ("Carrusel"), estrenado el 22 de marzo de 1945, fue la historia de un hombre llamado Billy Bigelow y Julie Jordan, jóvenes neolingleses quienes se enamoran, culminando en un matrimonio lleno de dificultades. Cuando Julie se encuentra embarazada, Billie intenta mejorar su situación económica tomando parte en un robo, en el que muere. Tiempo después, él regresa del cielo para ayudar a su esposa e hija con sus vidas. Una historia obscura, evidentemente tenía que compensarse con una partitura gloriosa... así fue.

Rodgers y Hammerstein quisieron probar nuevo éxito con su obra: *Allegro*, de 1947, la historia de un doctor de pueblo quien pierde sus ideales y casi es destruido por su propia ambición. El director de la puesta fue Agnes DeMille dirigió centrandó mucho su atención en las coreografías. El coro abiertamente comentaba la acción, y el libreto estaba tan perfectamente ligado a la trama que fue difícil definir canciones individuales. (12)

12 Kenrick, John. *Musicals 101.com*. www.musicals101.com. Stage 1940's III: "Many a New Day" on Broadway"

Rodgers y Hammerstein tuvieron la suficiente destreza en el arte de contar historias, aptitud que al menos hasta este momento de la historia del teatro musical, se había descuidado. Esto hizo a sus personajes y a sus situaciones perdurables y eternos, capturando "condiciones humanas", con las cuales se pudiera identificar el espectador, lo cual no se había dando en años. Es por esto, que incluso en nuestros días, Rodgers y Hammerstein son tomados como el parámetro a seguir en la comedia musical de Broadway.

Otros compositores prontamente se vieron influenciados por las ideas de Rodgers y Hammerstein, algunos de ellos quedaron más que lejos de sus predecesores, sin embargo son destacables los siguientes ejemplos:

° *On The Town* (1944) narraba las aventuras de tres marineros en busca de romance en el puerto de Nueva York. En este musical el elemento más sobresaliente fue la coreografía. El espectáculo fue diseñado por un grupo de notables recién llegados: la partitura a cargo de Leonard Bernstein, con libreto y canciones de Betty Comden y Adolph Green y coreografía de Jerome Robbins. Tuvo una gira aceptable e incluso llegó a la pantalla con los estudios M. G. M., sin embargo sus reposiciones posteriores fueron escasas.

° *Bloomer Girl* (1944), con partitura de Harold Arlen y E. Y. "Yip" Harburg. Hasta la actualidad sus reposiciones han sido nulas.

° *Up In Central Park* (1945), de Sigmund Rombreg fue una opereta que causó sensación en su momento, sin embargo, nunca más se le volvió a prestar atención.

La década de los cuarenta, como puede verse, revolucionó a la escena musical. Los avances siguieron, y cuando Jerome Kern murió en 1945, Herb y Dorothy Fields necesitaron un nuevo compositor para su musical acerca de una famosa tiradora: Annie Oakley. Debido a que Rodgers y Hammerstein estaban ocupados en otro proyecto, los Fields lo pasaron a las manos de un colega y amigo: Irving Berlin. Pese a la incertidumbre de hacer una adaptación, Berlin aceptó, surgiendo así: *Annie Get your Gun* (1946), teniendo como protagonista a Ethel Merman. Sin recurrir al romanticismo exacerbado, ésta fue quizás la primera "comedia" en toda la extensión de la palabra, que probaba lo divertido que podía ser un musical cuidado en extremo.

Si la incertidumbre de Berlin frente a una adaptación fue notoria, la actitud de Cole Porter lo fue aún más ante la adaptación musical de un clásico de Shakespeare: *Taming of the Shrew* ("La Doma de la Bravía"), la historia de una pareja que pelea fuera y dentro de escena. La adaptación resultó un éxito rotundo bajo el nombre de "Kiss Me Kate". Ésta fue la primera obra en recibir el primer Premio Tony como mejor musical. Sobre todas las cosas, se iniciaba en el teatro musical un nuevo atrevimiento: la adaptación de clásicos literarios, que hasta ese momento habían permanecido accesibles sólo para el teatro no musical. Con ello, Porter, se consolidaba una vez más como uno de los grandes dentro del teatro musical.

Para finales de los años cuarenta, un número considerable de nuevos talentos se había sumado a la creación de musicales integrados tanto en contenido como en forma, que serían populares incluso en el devenir del tiempo: fue la pareja formada por Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, cuya comedia musical *Brigadoon*, de 1947, se dio a notar por la

historia de dos hombres que van a parar a un pequeño pueblo escocés que solamente aparece una vez cada siglo.

En este tiempo, Broadway era aun el centro de el mundo teatral. La última gran obra de estos años fue: *South Pacific*, de 1949, escrita por Rodgers y Hammerstein, basada en dos historias de James Michener contenidas en el libro: *Tales of the South Pacific*. La historia, situada en tiempos de guerra, de una enfermera militar que se enamora del dueño de una plantación francesa, así como el amor entre un lugarteniente con una polinesia, causó sensación en un mundo estremecido por la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente marcaba un cambio en la concepción del teatro musical de Norteamérica de los últimos diez años.

Con la magistrales actuaciones de Ezio Pinza y Mary Marín, y un libreto y partitura integrados, *South Pacific*, contribuyó con éxitos como: *Some Enchanted Evening*, *Younger Than Springtime*, *Bali Hai* y *I'm In Love With A Wonderful Guy*.

Esta obra fue el segundo musical en recibir el Premio Pulitzer como mejor drama, y reafirmó el prestigio de Rodgers y Hammerstein. Gracias a ello, se acuñó el término de "el factor RH", que para la posteridad garantizaría nuevos éxitos dentro del teatro musical de Broadway.

En cuanto a Londres y la década de los 40, puede decirse que fueron pocas las producciones inglesas que sobresalieron fuera de su territorio. El único éxito que causó sensación en Broadway fue *Me and My Girl* ("Yo y mi chica"). Quizás el único talento inglés que destacó fuera de su patria, fue Ivor Novello, actor y compositor de una serie de operetas en las que paticipaba pese a que no sabía cantar.

4.7 Los años Cincuenta.

La Era de los Compositores y los Directores.

El 15 de Junio de 1953, la Compañía Ford conmemoró su cincuenta aniversario con una revista musical en televisión. Lo más destacado fue la actuación de Ethel Merman y Mary Martín, dirigidas por Jerome Robbins, transmitiéndose en vivo desde el Teatro Central de Broadway. Las actrices interpretaron temas musicales populares antes de unirse a dúo en varios popurrís. La fusión de dos compañías: CBS y NBC para realizar dicho evento, generó al menos unos sesenta millones de televidentes y unas cien mil copias vendidas de su grabación en vivo, en tan sólo dos días.

Para la década de los cincuenta, los musicales de Broadway estuvieron en todo su apogeo en toda la Unión Americana. Ya se habían hecho varias presentaciones por temporadas y se esperaban aun más en el futuro, sin embargo, fue en este tiempo en que el musical jugó un papel central dentro de la cultura popular. La demanda por parte del público, el gran auge económico y la abundancia de talento creativo hizo que el teatro de Broadway alcanzara su máximo esplendor. El género hizo posible que durante esta época, varios éxitos musicales de Broadway encabezaran las listas de popularidad en Estados Unidos. Asimismo, muchas obras de los cincuenta formarían parte de un repertorio clásico dentro del teatro para los años venideros.

¿Qué elementos constituyeron la base para que el teatro musical de este tiempo triunfara? Básicamente dos elementos:

a) Una gran habilidad para contar historias.

b) Canciones con amplia gama de ritmos y melodías dentro de las tramas.

Esto hizo posible que los personajes adquirieran una fuerza jamás imaginadas dentro de historias que en verdad, se contaban con el corazón. Todo esto, principalmente con la fórmula establecida por Rodgers y Hammerstein, considerados como los mejores en el teatro musical de Broadway.

4.7.1 Rodgers y Hammerstein.

A partir de *Oklahoma!* aparecería en Broadway nuevo talento que imitaría el formato establecido por Rodgers y Hammerstein. Obviamente, la pareja seguiría trabajando en nuevos proyectos que mantendría sus nombres frescos en la memoria de su público. Las versiones cinematográficas de *Oklahoma!*, *Carousel* y *South Pacific* generaron varios millones de dólares, y provocaban al mismo tiempo que cada nuevo espectáculo que portara las letras R&H se transformara en el evento cultural de mayor trascendencia. La producción de Rodgers y Hammerstein en los cincuenta incluyó:

1.- *The King and I* ("El Rey y yo") de 1951, basada en la experiencia real de Anna Leonowens con la familia real de Siam en los años de 1860. Gertrude Lawrence, quien por cierto, había sugerido realizar el proyecto, interpretó a dicha institutriz. A instancias de Mary Martín, el Rey fue interpretado por Yul Brynner. La partitura incluyó canciones como: *Whistle a Happy Tune*, *Hello Young Lovers*, *I Have Dreamed* y *Something Wonderful*. El momento más memorable de la obra: *Shall We Dance*, representaba una lección de baile entre Anna y el Rey, enmarcado por una tensión romántica.

Lawrence murió de cáncer durante la gira. Con ello, terminaba una de las más grandes carreras dentro del teatro musical. Por su parte, Brynner continuó su carrera interpretando al Rey por muchos años, actuando dentro de la versión cinematográfica en 1956 y en numerosas reposiciones.

2.- *Me and Juliet* (1953) resultó una historia de amor menospreciada en donde sobresalía el tango: *No Other Love Have I*.

3.- *Pipe Dream* (1955) fue la adaptación de la obra de Steinbeck: *Cannery Row*, presentando en el papel central a la diva de la ópera, Helen Traubel. No obstante su magnificencia, no tuvo la aceptación que se esperaba, implicando con ello, una gran pérdida económica para Rodgers y Hammerstein.

4.- *Flower Drum Song* (1958) bajo la dirección de Gene Kelly, tuvo una mejor aceptación. La obra se refería a un encuentro en un pueblo de San Francisco. De sus canciones sobresalieron: *I Enjoy Being a Girl* y *Love Look Hawai*.

5.- *The Sound of Music* (conocida en español como "Sonrisas y Lágrimas" o "La novicia Rebelde"), de 1959, presentó una historia basada en la familia austriaca de los cantantes Trapp, y su escape de los Nazis en los años treinta. *The Sound of Music*, *Do Re Mi*, *Edelweiss*, y *My Favorite Things* pasarían a la historia como canciones memorables. Con Mary Martín encabezando el elenco, esta obra ganaría el premio Tony como mejor musical.

Oscar Hammerstein II murió poco tiempo después del estreno de *The Sound of Music*, terminando así una gran etapa dentro de la historia del teatro musical. Después de trabajar con Kern, y con Romberg, Rodgers eventualmente colaboró con el joven Stephen Sondheim.

Hammerstein perfeccionó las letras de los musicales convirtiéndolas en herramientas dramáticas que le dieran un sentido uniforme a la historia, enriqueciendo y mejorando a los personajes. Como resultado, su trabajo se volvió popular en el más amplio sentido de la palabra. Cuatro décadas después de su muerte, cuatro de sus musicales se repondrían exitosamente en la temporada de 1995 a 1996: "State Fair" (basada en la versión filmica de 1945), "The King and I", "Showboat" y "A Grand Night For Singing", con tan grande éxito que el mismo letrista no hubiera podido imaginar.

4.7.2 Los otros compositores.

Al mismo nivel que Rodgers y Hammerstein, otros compositores y letristas trabajaron en favor de Broadway.

1.- Irving Berlin

Irving Berlin compuso *Call Me Madam* en 1950 para Ethel Merman, surgiendo así el primer éxito de la década. El personaje de Merman estuvo basado en Perle Mesta, un personaje de la vida real, fundadora de un partido demócrata, recompensada por el presidente Truman. La canción más representativa: "You're Just In Love", un dueto entre Merman y Russell Nype. Gracias al humor político que se presenta en la obra, el libreto de "Madam" resulta muy actual, debido a las constantes sátiras hechas hacia los senadores y miembros del parlamento.

Luego de este musical, por el resto de la década, Berlin se concentró en la repetición de sus viejos éxitos para ser llevados al cine. Su última partitura para Broadway fue para *Mr. President* (1962), además de escribir un dueto que llevaría una vez más a la popularidad a Ethel Merman, en *Annie Get Your Gun* de 1966. Desilusionado por los cambios en el gusto popular, Berlin pasó sus últimos años de vida en un retiro forzoso.

Cole Porter pasó un gran tiempo de su vida soportando al menos treinta operaciones para salvar sus piernas, luego de un accidente que lo dejara seriamente lesionado. Fue el valor y la determinación los que lo hicieron mantenerse en pie y componer algunos de los más encantadores éxitos de su tiempo.

Con *Kiss Me Kate* todavía en gira, sus esfuerzos se centraron en *Out of This World* (1950), una historia en la que la diosa Juno, entabla una lucha por defender los amoríos de su esposo con las mujeres mortales. La partitura resultó una de las más finas jamás hechas por Porter, sin embargo, el libreto no fue muy sólido por lo que las audiencias desatendieron este musical. Pese a que *From This Moment On* se suprimió durante los ensayos, dicha canción se convirtió un éxito durante este período.

Porter revivió su gusto por la tradición francesa, al componer: *Can-Can* (1953), historia que abordaba los conflictos por los que atravesaban algunas bailarinas en la moda de 1893. Presentó a la estrella francesa de cabaret Lilo, sin embargo, la atención la acaparó inmediatamente una de las coristas de nombre Gwen Verdon. Con grandes coreografías puestas por Michael Kidd y éxitos musicales como: *I Love Paris* y *C'est Magnifique*, "Can-Can" superó cualquier expectativa de éxito teniendo una temporada de dos años.

Silk Stockings (1955) estuvo basada en la comedia de la M. G. M en la cual Greta Garbo era la estrella principal. Una gira previa a Broadway convenció a Porter de que ya no era tiempo para realizar nuevos proyectos; así que luego de componer una versión para t.v. de *Aladino*, en 1958, Porter finalmente se retiró. Poco tiempo después, y ante las inminente pérdida de sus piernas, Cole Porter pasó sus últimos días recluido hasta su muerte en 1964.

Puede considerarse a Loesser como el más ambicioso y provechoso compositor-letrista de los años cincuenta. Sus *Guys and Dolls* (1950) resulta una de las más aplaudidas comedias musicales jamás escritas. Abe Burrows adaptó el script de las historias de Damon Runyon sobre los ciudadanos del Time Square. Loesser escribió una partitura extraordinaria que incluyó *I've Never Been In Love Before*, *Fugue For Tinhorns*, y *Luck Be A Lady Tonight*. El espectáculo ganó un Tony como mejor Musical y se convirtió en una obra básica dentro y fuera de Nueva York.

Loesser se aventuró con una comedia musical que se acercaba al estilo propio de la ópera en cuanto a ritmos y tonos. Se basó en la obra de Sydney Howard: *The Knew What They Wanted*, para hacer el musical titulado: *The most Happy Fella* en 1956. Teniendo a Robert Weerde como actor principal, esta obra abordaba el romance entre una camarera y un vinatero quienes debían aprender a perdonar los errores de cada uno. Loesser mezcló arias, entre ellas: *My Heart Is So Full of You*, con canciones de estilo popular como *Standing On The Corner*. Opacada por *My Fair Lady*, esta obra nunca obtuvo el crédito que esperaba.

Luego del fracaso con una obra titulada: *Greenwillow* (1960), Loesser se reunió de nuevo con el libretista Abe Burrows para escribir: *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1961). Trataba la historia de un despiadado limpiador de ventanas que incursiona en el mundo de la presidencia de una corporación importante. Esta obra contó con las coreografías de Bob Fosse y las actuaciones de Robert Morse y Rudy

Valee. La canción más destacada: *I Believe In You*. Esta obra fue ganadora de varios Tonys y un premio Pulitzer por mejor drama.

El último musical de Loesser fue: *Pleasures and Palaces* (1965). El compositor murió de cáncer pulmonar en 1969.

Con su habilidad para la comedia, Harold Rome incursionó en el mundo del musical en la composición para varias revistas. Como amateur, escribió la música y las letras de *Pins And Needles* (1937). Luego de servir en la Segunda Guerra mundial, realizó el libreto para *Call Me mister* (1946), el cual llevó felicidad y diversión mientras los soldados regresaban a casa.

De las revistas, el compositor llevó su talento a la televisión en los años cincuenta. De aquí emergieron éxitos como *Wish You Were Here* (1952) y *Fanny* (1954). Enzo Pinza y Walter Slezak compartieron créditos con la joven Florence Henderson en esta agridulce historia de amor situada en Marsella. Basada en las tres obras de Marcel Pagnol, éste fue el primer musical producido por David Merrick, quien además produjo, también de Rome, *Destry Rides Again* (1959), basada en la cinta hollywoodense situada en el oeste. Trataba de un sheriff adorable que tenía que contender con una madame en extremo sexy.

El último éxito de Rome fue: *I Can Get It For You Wholesale* (1962), una burla abierta a la industria del vestido la cual marcó el debut de Barbra Streisand en Broadway como la lunática Miss Marmelstein. Una ambiciosa versión de "Lo que el Viento se Llevó" con partitura de Score, triunfó en Londres y en Tokio en los años 70's, sin embargo los intentos por llevarla a Broadway fueron en vano.

Meredith Wilson, un afamado director de radio, pasó años escribiendo el libreto la música y las letras para *The Music Man* (1957), en la que Robert Preston interpretó a un vendedor viajero farsante cuyos planes son frustrados al llegar a un pueblo de Iowa y enamorarse de la bibliotecaria, interpretada por Barbara Cook.

La partitura fue un popurrí que combinó estilos de diferentes períodos, incluyendo el estilo de Souza en la marcha: *Seventy-Six Trombones*, el estilo predicador en *Trouble*, varios estilos de cuartetos y la sentida: *Till There Was You*. Se combinaron también dentro de la trama, la inocencia, el buen humor y el sarcasmo.

Otro musical de Wilson fue: *The Unsinkable Molly Brown* (1960), basado en la historia real de la millonaria de Colorado quien sobrevivió tras el hundimiento del Titanic. Tammy Grimes y la canción "I Ain't Down Yet" fueron bien recibidos, pero los críticos lamentaron que no se tratase de otro "Music Man". Asimismo, "Here's Love" (1962) basado en el filme clásico de "Milagro en la Calle 34" tuvo una temporada de un año, no obstante las pocas críticas a favor. Luego del musical "1491", acerca de Cristóbal Colón, Meredith Wilson murió en 1969.

Posterior a *Brigadoon*, Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, continuaron con *Paint Your Wagon* (1951), una historia de amor situada en la California de los días de la búsqueda de oro. Con canciones como: "I Talk To The Trees" y "They Call The Wind Mariah", disfrutaron de un éxito modesto.

Con *My Fair Lady* ("Mi Bella Dama") de 1956, una adaptación musical de la obra de Bernard Shaw: "Pygmalion", Lerner y Loewe superaron incluso a Rodgers y Hammerstein dentro de su propio terreno. Para muchos, esta obra representa el mejor trabajo que el teatro musical ha logrado en todos los tiempos, con una mezcla de elocuencia, melodía e inteligencia, pero sobre todo con "un alma" que hasta nuestros días quizás no haya sido superado. Ésta tal vez fue la segunda vez, luego de *Taming of the Shrew*, que el teatro musical, tomaba una obra de la literatura universal, para ser llevada a sus escenarios.

Rex Harrison, Julie Andrews y Stanley Holloway encabezaron el elenco, Cecil Beaton diseñó los vestuarios Edwardianos y Moss Hart estuvo a cargo de la dirección. El libreto, tuvo, en parte, los diálogos originales d

èla obra de Shaw, con algunas nuevas escenas creadas por Lerner, combinadas obviamente con canciones. La partitura incluía: "*With a Little Luck*", "*I Could Have Danced All Night*", "*On The Street Where You Live*", y "*I've Grown Accustomed to Her Face*".

El conflicto de la obra: El Profesor Higgins, pone todo su empeño para lograr el refinamiento de una florista vulgar probando que incluso puede llegar a ser toda una dama. Desde el principio de sus presentaciones, resultó muy claro que *Mi Bella Dama* era todo un fenómeno. Se hizo acreedora a los mejores premios dentro del ámbito teatral, y además fue el espectáculo con mayor duración en cartelera, llegando su temporada a casi una década. Además fue traducida a numerosos idiomas.

Después de crear el filme ganador: *Gigi* para la M. G. M., Lerner y Leowe regresaron a Broadway con *Camelot* (1960), basada en la novela arturiana de T. H. White: *The Once and Future King*. Este espectáculo tuvo una muy grata gira de presentaciones previas a Broadway. Los críticos neoyorkinos, sin embargo no estuvieron impresionados con la obra, Algunas revisiones posteriores por parte de Hart , hicieron posible que el espectáculo mejorara a lo largo de sus presentaciones en la gira.

El elenco incluyó a Richard Burton, Julie Andrews y Robert Goulet. Con la partitura: *If Ever I Would Leave You* y *How to Handle A Woman*, hicieron posible que la obra destacara, sobre todo por la identificación que poco a poco se dio con el Presidente John F. Kennedy y la Leyenda Arturiana.

Esta obra ha sido repuesta en Broadway por cuatro veces, más que *My Fair Lady*.

Loewe trabajaría en dos proyectos más al lado de Lerner: *The Little Prince* ("El Principito") de 1974, y la no tan brillante adaptación para Broadway de *Gigi* (1974). Lerner, por su parte, escribiría nuevos espectáculos al lado de distinguidos compositores: Burton Lane, Andre Previn, Leonard Bernstein y Charles Strouse, sin embargo, sus mejores momentos estuvieron al lado de Loewe.

Leonard Bernstein fue el primero (y quizás el único) director de la Filarmónica de Nueva York que compuso para la escena de Broadway; por lo tanto, no resulta sorprendente que haya sido el creador de las más ambiciosas partituras en el teatro musical moderno. Sus combinaciones de estilos clásicos, pop, y de jazz lo distinguieron de tal manera en Nueva York, que fue inevitable que tres de sus éxitos estuvieran situados dramáticamente en dicha ciudad.

Bernstein colaboró con Betty Comden y Adolph Green para crear el musical *On The Town* (1944), en donde tres marineros pasan un día de aventuras en Nueva York. El mismo trío compuso: *Wonderful Town* (1953), con varios ritmos entremezclados, que exaltaban la vida bohemia de Manhattan. Con la participación de Rosalind Russell, este musical estuvo en el teatro por más de un año.

La última autodenominada opereta de Estados Unidos fue *Candide* (1956), basada en una historia de Voltaire: un hombre quien aprende que el optimismo no basta para defenderse de las adversidades de la vida. Su sátira política y partitura dramática han permitido que se le aborde desde distintos puntos de vista musical: como opereta, como comedia musical e incluso como espectáculo circense.

Bernstein compuso *West Side Story* ("Amor sin barreras") en 1957. Ésta en realidad fue una adaptación de la obra original de William Shakespeare: *Romeo y Julieta* en colaboración con el letrista Stephen Sondheim, el director y coréografo Jerome Robbins y el libretista Arthur

Laurents. Este musical sitúa a un Romeo y a una Julieta en los Estados Unidos de Norteamérica, con rasgos culturales fuertemente marcados dentro del ámbito callejero de la ciudad de Nueva York. Más que presentar una historia de amor prohibida por rivalidades familiares, lo que planteó fue la problemática racial imperante entre portorriqueños y estadounidenses. La obra trajo consigo una mezcla de música instrumental bastante fuerte, un libreto sólido y una serie de coreografías impecables. El talento de Bernstein introdujo al mundo del musical melodías tales como: *Maria*, *Tonight* y *Somewhere*, las cuales se podrían comparar con la grandeza de cualquier otra aria operística. Por otro lado, *Dance at the Gym* resultó una clara manifestación de jazz; mientras que *America* mostraba un claro sabor latino, y *Gee Officer Krupke*, era una variante del vaudeville clásico.

Dos décadas transcurrieron antes de que Bernstein compusiera una nueva obra: *1600 Pennsylvania Avenue* (1976).

Bernstein supervisó varias de las grabaciones y reposiciones de sus grandes obras durante sus últimos años de vida, pero ya no escribió más partituras para Broadway.

Pigmalion, original de Bernard Shaw; y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare fueron en el terreno del musical *Mi Bella Dama* y *Amor sin Barreras*, respectivamente. La osadía de los escritores en esta década, llegó al punto tal de adaptación que, sin duda alguna toda obra que no fuera originalmente musical, bien podría llegar a serlo. En cuanto a la dirección:

4.7.3 LOS DIRECTORES

Para los años cincuenta, los directores de escena consolidaron sus nombres en el ámbito del teatro musical. Veteranos como George Abbott y nuevos directores, fueron piezas claves para el desarrollo de lo que se considera la edad dorada del musical. La vieja estructura que separaba a la actuación, la canción y el baile, resultó obsoleta: se requería la destreza suficiente para hacer fluir esos elementos en escena.

Tan aclamado fue el nombre de Abbot, que a este director se le conoció como "Mr. Abbott", en el mundo del teatro. Tenía más de veinte años de experiencia como actor, dramaturgo, y director de comedia, cuando puso en escena su primer musical: *Jumbo* (1935). Por 27 años más, dirigió alrededor de 26 musicales, 22 de los cuales fueron grandes éxitos y además escribió muchos de los libretos para estos espectáculos.

En realidad mucho del formato de los musicales contemporáneos se debe gracias a Abbott. Fue él quien insistió que las canciones jugaran un papel dramático dentro de la escena y que no estuvieran tan sólo como un decorado sino que se adecuaran a la verdadera esencia de los caracteres. A partir de esta premisa, no sólo las canciones y los personajes, sino la música la coreografía, el decorado... actuarían en función de la historia. A esta nueva visión, se le dio el nombre de "el toque Abbott".

La carrera de George Abbott empieza desde la misma consolidación del musical norteamericano. Trabajó al lado de Rodgers y Hart en comedias musicales de los años treinta (*On Your Toes*, *The Boys From Syracuse*) y *Pal Joey* en 1940. Después haría equipo con el coreógrafo Jerome Robbins para darle forma a varios nuevos musicales: *On The Town* (1944); *Billion Dolar Baby* (1945); *Look Ma I'm Dancin'* (1948) y *High Button Shoes* (1947)

Para la década de los cincuenta, sería recordado como el mejor director con puestas tales como: *Call Me Madam* (1950); *Wonderful Town* (1953); *The Pajama Game* (1954); *Damn Yankees* (1955) y *New Girl in Town* (1957).

A los 72 años, ganó dos Tonys y un premio Pulitzer por *Fiorello* (1959) con partitura del compositor Jerry Bock y letras de Sheldon Harnick, un equipo que escribiría varios de los mayores éxitos de la década de los sesenta.

Mr. Abbott continuó con la dirección de: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962) y diez producciones de Broadway más. Quizás su último éxito fue la reposición de *On Your Toes* en 1982. Asimismo colaboró en la revisión de *Damn Yankees* en 1994, poco antes de su muerte a la edad de 107 años.

George Abbott fue algo así como una figura extraña dentro de el mundo de los negocios en donde el absurdo absoluto había sido común. Tuvo un extraordinario "ojo clínico" para detectar talento, y jugó un papel crucial en las carreras de muchas figuras importantes dentro del teatro, incluyendo las de Robbins y Fosse.

Por su parte, llegado del mundo del ballet clásico, Jerome Robbins introdujo en el teatro el uso de la danza como un elemento que contara la historia, integrándolo más al libreto y a la música. Dirigió y coreografió los musicales siguientes:

° *On The Town* (1944), entrelazó la danza con la historia de tres marineros en la ciudad de Nueva York.

° *Billion Dollar Baby* (1945), construida alrededor de una secuencia de bailes que por sí mismos contaban la historia.

° *The King and I* le dio la oportunidad a Robbins de combinar la danza narrativa con las técnicas orientales . Su talento se ve reflejado en la polka para: "Shall We Dance" y la encantadora "March of the Siamese Children".

° *West Side Story* fue una nueva visión del musical, concibiendo al espectáculo como un evento coreográfico. Los ballets que sólo habían sido un sueño para Agnes DeMille en "Oklahoma", encontraron su realidad en esta puesta. Algo tan prosaico como caminar en la calle se volvió la excusa perfecta para el movimiento coreográfico.

° *Gypsy* (1959) no estaba pensado para el baile, sin embargo, Robbins le dio mucho de ello con los estilos coreográficos del vaudeville y burlesque clásicos.

° *Fiddler on the Roof* ("Violinista en el Tejado") (1964) fue el último triunfo de Robbins en Broadway, y quizás su obra más recordada. Entrelazando historia, música y canción. Las imágenes que llevó a escena resultaron inolvidables, para contar la historia de una comunidad judía en Anatevka, que finalmente desaparece con la opresión rusa. El compositor Jerry Bock y el letrista Sheldon Harnick junto con el libretista Joseph Stein, hicieron la adaptación de las historias de Sholom Alichem, que narraban la vida de un gueto judío en la Rusia zarista. Con la actuación de Zero Mostel en el papel principal, las audiencias de todo el mundo se identificaron con este musical. La partitura incluyó números inolvidables como: *Matchmaker, Matchmaker* ("Casamentera, Casamentera"), *If I Were a Rich Man* ("Si yo Fuera Rico") y *Do You Love Me?* ("¿Tú me amas?") , así como *Sunrise, Sunset* ("Alba y Ocaso").

Luego de *Fiddler on the Roof* centró sus esfuerzos en el ballet clásico. Todas sus proezas en el arte de la coreografía finalmente se vieron plasmadas en una revista en homenaje suyo titulada: *Jerome Robbins Broadway*, de 1989.

Asimismo, Bob Fosse ganó la atención del público en 1952 gracias a la reposición de *Pal Joey* así como por la cinta de la M. G. M. : *Kiss Me Kate* en 1953. Su primer crédito en la coreografía apareció con: *The Pajama Game* (1954), una comedia musical brillante sobre la oposición de trabajo y mando dentro de una fábrica. Con partitura de el equipo formado por Richard Adler y Jerry Ross, este espectáculo fue el vehículo perfecto para que Fosse explotara su estilo coreográfico. George Abbott se encargó sólo de las escenas dramáticas y dejó todo el aspecto coreográfico en manos de Fosse.

Fosse infundió un estilo particular dentro del mundo del musical. Sus raíces en el mundo de la coreografía y sus primeras experiencias permitieron que la danza fuera particularmente pulida. Esto pudo muy bien apreciarse en el ensamble de *Pajama Game*. El número crucial de la obra: *Steam Heat*, número construido alrededor de el bailarín Carol Haney. *Hey There* y *Hernando's Hideaway* contribuyeron para que esta obra ganara el premio Tony como Mejor Musical.

Adler y Ross le otorgaron otro premio a Abbott y a Fosse con *Damn Yankees* (1955), la historia de un fanático del baseball quien vende su alma al diablo con tal de que su equipo favorito gane. La partitura incluyó números como: *Heart* y el interpretado por Gwen Verdon: *Whatever Lola Wants*.

Fue precisamente Verdon, el instrumento perfecto para Fosse, ya que cualquier idea que concebía el coreógrafo la ponía en práctica con ella. Esto dio como resultado el matrimonio entre ambos, reforzando su comunicación en el trabajo y por lo tanto, proporcionó al público de Broadway mayor deleite para las siguientes dos décadas. Verdon y Fosse ganaron varios Tonys, repitiendo sus pasos en la versión filmica de *Damn Yankees* en donde Fosse hizo una aparición especial al lado de su esposa en *Who Has The Pain?*. Su éxito se vio desalentado con la muerte de Jerry Ross en 1956 a causa de un tumor cerebral.

4.8 Los años sesenta

La década de los sesenta representa la consolidación definitiva de la *comedia musical* dentro del gusto popular del pueblo de habla inglesa. En este tiempo, continuó creciendo el número de creaciones norteamericanas, al mismo tiempo que los ingleses cobraban nuevos bríos para lanzarse a la reconquista de los escenarios teatrales.

4.8.1 Los musicales en Norteamérica.

El musical de Broadway comenzó los años sesenta con gran ímpetu, sin embargo, se encontró con que era tiempo de hacer un cambio radical. Puede considerarse a *The Fantasticks* ("Los Fantásticos") de 1960, como la obra que enlazaría a los cincuenta con la siguiente década. Se trata de la historia ingenua de unos padres que educan a sus hijos para vivir en un mundo ideal, el cual finalmente no existe. La anécdota es quizá el reflejo de la transición entre estos dos tiempos. A partir de ella, surgirían otras obras dentro del gusto popular:

El bailarín de Hollywood, Gower Champion, había dirigido la revista *Lend An Ear* en 1947, sin embargo no fue reconocido sino hasta que presentó *Bye Bye Birdie* (1960), la cual presentaba la historia de la publicidad descrita alrededor de la figura de Elvis Presley hasta ingresar al servicio de la armada de su país.

El compositor Charles Strouse y el letrista Lee Adams emplearon el sonido del rock and roll en *One Last Kiss* y *Telephone Hour*, mientras que tonadas con un estilo tradicional como: *Put On A Happy Face* y *Kids* completaron el resto de la partitura. Este espectáculo y Champion recibieron varios Tonys así como su actor Dick Van Dyke.

Para la siguiente temporada, Champion dirigió: *Carnival* (1961), basada en la película *Lili*, de la M. G. M. de 1953. Hablaba de la historia de

una chica francesa quién aprende sobre la vida y el amor cuando se convierte en la pareja de una marioneta durante una gira en un circo. Cahmpion recurrió a un gran número de trabajadores y actos circenses para envolver al público, de tal manera que todos los espectadores formaran parte de la escena misma.

Hello Dolly ("Qué tal Dolly"), basada en la obra: *The Matchmaker* de Thornton Wilder, mostró la historia de una casamentera, empeñada en unir parejas a través de coincidencias y azahares. Éste fue el triunfo definitivo de Champion. En un principio, el productor David Merrick puso obstáculos tanto para Champion como para el compositor Jerry Herman, durante las presentaciones pre-Broadway. Sin embargo, las puertas de Nueva York se abrieron inmediatamente ante la magnificencia de la obra.

Lo que hizo que *Dolly* triunfara fue que el espectáculo evocaba los tiempos de 1890 en Nueva York, y la canción que aludía al propio título del musical, se convirtió en el más grande hit del momento. El número en que la actriz principal, Carol Channing, descendía por unas escaleras en donde le esperaba su conjunto de bailarines-meseros, resultó formidable para el público asiduo al teatro.

Channing representaría a *Dolly Gallagher Levi* por más de 4000 veces en las siguientes tres décadas. Muchas otras estrellas harían algo semejante: Ginger Rogers, Betty Grable, Martha Raye y Phyllis Diller. En un momento dado, Merrick tuvo la idea de un elenco completamente de color encabezado por Pearl Bailey y Cab Calloway, lo que revitalizó la historia y le permitió a la obra unos cientos de presentaciones más.

Ehel Merman fue la última actriz estelarizó la obra, siendo también, su última aparición en Broadway, dentro de un papel especialmente pensado para ella.

Champion dirigiría obras posteriores como: *I Do, I Do* (1966) en la cual Mary Martín y Robert Preston compartieron créditos, y *The Happy Time* y seguiría con otras series para los setenta. Su éxito definitivo estaría al final de su trayectoria con *42nd Street* ("La Calle 42") para 1980.

En Broadway, continuarían las innovaciones en el teatro musical con otros éxitos que marcarían una época a nivel mundial. Estos espectáculos, innegables descendientes de "Oklahoma", estarían basados en finas partituras y sólidos libretos:

1.- *Funny girl* (1964), que luego de varias presentaciones previas francamente difíciles, se reformó gracias al compositor Jule Styne y el letrista Bob Merrill, quienes hicieron una biografía ficticia de la comediente Fanny Brice, encarnada por Barbra Streisand, quien cautivó con temas como: *Don't Rain on My Parade* y *People*.

2.- *Man of La Mancha* ("El Hombre de la Mancha") (1965) El libretista Dale Wasserman, el compositor Mitch Leigh y el letrista Joe Darion unieron sus talentos para crear un musical alrededor de un episodio en la vida de don Miguel de Cervantes Saavedra, fundiéndolo a la vez con pasajes de su "Don Quijote". Richard Kiley como Alonso Quijano y Joan Diener como Aldonza tuvieron un gran triunfo con este musical. Sus exitosas giras y sus numerosas traducciones, hicieron de *Imposible Dream (The Quest)* ("Sueño imposible"), un clásico a nivel mundial.

3.- *Mame* (1966) Jerry Herman continuó con su estilo musical en colaboración con los dramaturgos Jerome Lawrence y Robert E. Lee, trabajando en una adaptación de la comedia: *Auntie Mame*. Fue Angela Lansbury la encargada de representar al personaje principal. Aclamada por la audiencia, ganó su primer Tony como mejor Actriz en un musical. Beatrice Arthur en su papel de Vera, también obtuvo otro Tony. La partitura incluyó títulos como: *Mame*, *Bosom Buddies* y *If He Walked Into My Life*.

4.- *Cabaret* (1966). El compositor John Kander y el letrista Fred Ebb trabajaron junto con el libretista Joe Masteroff en la adaptación de las experiencias de Christopher Isherwood en el Berlín pre-hitleriano. Fue Joel Grey quien le dio vida al suspicaz maestro de ceremonias, interpretación también llevada a la pantalla, convirtiéndose en uno de los pocos actores en ganar el Tony y el Oscar por su interpretación de un mismo papel en una obra. La partitura incluyó éxitos como *Cabaret* y *Wilkommen*.

Estos musicales, aunados al impacto de *Hello Dolly*, contuvieron tales cualidades que han sido la delicia de norteamericanos y extranjeros no sólo de una época sino de todos los tiempos. ¿Cuál ha sido su secreto? Si analizamos detenidamente se puede apreciar que básicamente todas (con excepción de *Dolly*) son historias biográficas. La anécdota del violinista, nacida de las experiencias propias de un judío en tiempos de los zares, así como la estancia en la cárcel de Cervantes al lado de su Hidalgo Caballero, pasando por las dificultades que en vida atravesó la actriz Fanny Brice hasta llegar a la vida de derroche y despilfarro durante la Gran Depresión de la tía Mame, al lado del período de Guerra ilustrado por *Cabaret*, mostraron cuán factible podría resultar la adaptación de experiencias de la cotidianidad para ser llevadas a escena.

En el caso de *Hello Dolly*, creo, que su éxito radicó, al igual que con *The Man of la Mancha*, en presentar aunque bajo otro formato, clásicos de la literatura, curiosamente extraídos de la tradición española. "Entre Celestinas y Quijotes" o "entre Quijotes y Celestinas" podría ser muy bien un nuevo título para abordar nuevamente a tan ricos personajes. Su magia, surge a partir de su participación en la obra; en la mente de los espectadores siempre estarán las locuras de don Alonso Quijano así como las de *Dolly*.

Cabe señalar como punto clave, que todos los personajes de estas seis obras cuentan con vicios y atributos humanos, es decir, ya no son las figuras idealizadas que hacían del protagonista un dechado de virtud, al lado de villanos inmersos en el fango de la maldad. El espectador de los años sesenta, de alguna forma, así se enfrentó a personajes más parecidos a sí mismo, transformándose incluso en iconos del musica: ¿Quién no ha oído hablar en en medio de una calle de una Dolly, de una Mame, en busca de aventuras? Asimismo los finales felices dentro de la *comedia musical* comenzaron a ser cosa del pasado; nadie podría afirmar que "Cabaret" es una delicia o que la muerte de Alonso Quijano puede ser alentadora, por más que Aldonza Lorenzo, perdón, Dulcinea, así lo diga.

Así pues, puede afirmarse que lo que ha hecho especiales a estos *musicales*, han sido sus historias, nacidas de experiencias cotidianas y sus personajes, capaces de hablar al corazón humano.

No obstante el éxito de estas obras, el formato musical tradicional ya no era tan fácilmente aceptado en una sociedad en la que la juventud se estaba moviendo a un ritmo mucho más acelerado, cercano al Rock'n Roll.

Fueron dos, las obras que llevaron partituras rockeras al ámbito teatral:

° *Your Own Thing* (1968) basándose en la obra de Shakespeare: *Twelfth Night*, le dio un tratamiento innovador al musical con una banda de rock llamada: "The Apocalypse". Aunque en nuestros días este musical no es muy recordado, pero en su momento tuvo una temporada extensa de tres años con giras constantes. Se le considera como el primer éxito de teatro rock en Nueva York.

° *Hair* (1968) generó una explosión masiva de proclamaciones, protestas y rock pesado que hizo temblar a las raíces del teatro musical tradicional. . Luego de una breve temporada en el Teatro Público Joseph Papp el

compositor Galt MacDermot y los libretistas Gerome Ragni y James Rado hicieron una revisión y reabrieron temporada en el Teatro Biltmore de Broadway, en donde "Aquarius" y "Let the Sunshine In" se volvieron éxitos absolutos, y la escena con todos los miembros de la compañía completamente desnudos, causó estupefacción entre los asistentes al teatro.

Por primera vez, luego de muchos años, una idea descabellada de protesta llegaba a los escenarios de Broadway. Incluso las autoridades del premio Tony intentaron restarle importancia al evento *Hair*, dándole el premio a *Hallelujah Baby* (1967) show de Jule Styne y Comden y Green, como mejor musical. No obstante, las críticas del momento se proclamaron a favor de *Hair*, diciendo que era el primer musical de Broadway que hablaba con las voces de las generaciones nuevas y no con las voces añejas del día de ayer.

Obviamente surgieron imitadores de *Hair* con títulos como: *Celebration* (1969), *Salvation* (1969) y *Joy* (1970) que intentaron repetir el éxito, basados en la anti-fórmula del musical, pero fallaron en sus intentos.

Fueron dos espectáculos que no tenían nada que ver con la tendencia impuesta, los que resultaron un éxito absoluto a finales de los años sesenta:

° *Promises, Promises* (1968) en la que hicieron equipo el compositor de Hollywood Burt Bacharach y el dramaturgo Neil Simon. Basada en el filme *The Apartment*, su estilo no hizo que adquiriera éxito el tema: *I'll Never Fall In Love Again*.

° 1776 estuvo basado en el drama vivido durante los tiempos de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. El tema fue bien recibido, al menos en su patria. Por primera vez se exaltaba una situación bélica nacional verdadera en escena. Dicha obra obtuvo el último Tony de la década.

Se esperaba un éxito más para finales de los sesenta con el musical: *Oh Calcutta!*, que para 1969, siendo tan sólo una revista musical sobrepasó cualquier expectativa de éxito, llegando al increíble número de 5,959 presentaciones.

No se podría definir con exactitud cómo finalizaron los años sesenta, ni cuál fue la obra que cerró la década: *Dolly* y *Fiddler* continuaban sus giras exitosamente, pese a que en un momento dado, fueron consideradas como reliquias de otros tiempos. Mientras tanto, los compositores responsables de *Promises, promises*, *1776* y *Oh Calcutta!* no volverían a escribir nunca más un musical para Broadway. Del mismo modo, la mayor parte de los compositores establecidos en Broadway, ya no tenían demasiadas opciones para innovar. Muchos afirmaban que el musical había muerto.

Por fortuna, la comedia musical, tan sólo está cobrando forma, bajo un nuevo nombre: la *Musical Rock* que verá su consolidación durante la siguiente década.

4.8.2 Los musicales ingleses de los sesenta.

Londres continuaría con su poca creatividad durante este tiempo. Quizá lo más representativo de este tiempo son las siguientes obras:

° *Oliver* (1960) basado en la novela de Charles Dickens *Oliver Twist*, con partitura de Lionel Bart. Canciones como: *Consider Yourself*, *Where is Love*, *Oom-Pah-Pah* y *As Long As He Needs Me* fueron cantadas por todo el mundo. El musical repitió su éxito en Broadway con su presentación en Nueva York en 1963, así como en la pantalla grande. Evidentemente éste era el mejor musical británico que se había visto en Norteamérica de la época dorada de Gilbert y Sullivan. Considerada como un éxito internacional, ha sido incluida dentro del catálogo de los musicales preferidos a lo largo del tiempo.

° *Stop the World – I Want to Get Off* (1961), de Leslie Bricusse y Anthony Newley. Se trataba de una alegoría que presentaba la ambición en los hombres y su deseo por controlar el mundo. Luego de su triunfo en Londres, Broadway y Hollywood invirtieron sus esfuerzos en proyectos que idearon a partir de este musical, con obras cuya temática presentaba a hombres y mujeres pretensiosos y con hambre de poder.

° *Half a Sixpence* (1963) de David Henecker narra la historia de un chico que en la época edwardiana hereda y pierde su fortuna. Este musical hizo de Tommy Steele la máxima figura de la comedia musical inglesa.

Londres en estos años invirtió su tiempo, más que nada en importaciones americanas o bien, deleintándose con puestas en escena que resultaban mediocres como: *Canterbury Tales* (1964) y *Charlie Girl* (1965), que si bien resultaban formidables para el público inglés, fallaban al llegar a Broadway. No obstante, el teatro musical inglés no moriría aún...

4.9 Los años Setenta. A ritmo de Rock and Roll

Para los años setenta, se tuvieron bien definidas tres manifestaciones claramente diferenciadas dentro del teatro musical:

- 1.- El musical rock / La Ópera Rock.
- 2.- Los musicales "conceptuales"
- 3.- Las comedias musicales convencionales post-Oklahoma

Cada uno de ellos tuvo sus virtudes y sus deficiencias, así como sus triunfos y fracasos respectivos.

Curiosamente durante este tiempo, ya no puede hacerse una división tan tajante entre lo que sucedía en Norteamérica y lo que acontecía en Inglaterra. El trabajo creativo por parte de ambas naciones, pareció no tener límites.

Durante el apogeo de *Hair*, Clive Barnes, crítico del New York Times, aseguró que el "musical rock" era la única esperanza para que el teatro de Broadway siguiera vigente. En un tiempo en donde esta tendencia dominaba la escena norteamericana, dicha afirmación parecía a todas luces razonable.

Dentro de este escenario, aparecen las figuras de los ingleses: Andrew Lloyd Webber y Tim Rice que en *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* ("José el Soñador"), empleaban varios estilos musicales que iban desde el rock'n roll hasta el calypso. Dicho musical, abordó la historia bíblica de José y sus once hermanos. Escrita originalmente para una representación escolar en 1968, y con una duración de tan sólo quince minutos, levanta una gran expectación en terreno inglés para presentarse triunfalmente en Broadway, completamente modificada a principios de los años setenta.

Con *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, comienza una nueva era en el ámbito del teatro musical. Se inaugura un nuevo estilo conocido como *ópera pop*, cuyas características darán una nueva visión de lo hecho hasta ese momento.

Siguiendo el formato de la ópera rock, el compositor británico Andrew Lloyd Webber impulsa el cambio en su país en conjunto con el libretista Tim Rice. Ambos alcanzan popularidad con la ópera Rock: *Jesus Christ Superstar* ("Jesucristo Superestrella"), que inicialmente sólo se presenta en disco, convirtiéndose en la grabación más vendida de Inglaterra a nivel mundial. Será hacia octubre de 1971 cuando se estrene como una producción teatral formal, no en Inglaterra, sino en Broadway.

Al mismo tiempo, en Norteamérica el compositor Stephen Schwartz se basa en la misma fuente de inspiración de Webber: los Evangelios y presenta su obra "Godspell" en 1971, meses antes que la obra británica llegue a Estados Unidos, ocasionando con esto que "Jesus Christ Superstar" ya no fuera el primer musical basado en el Nuevo Testamento.

Musical Rock y Ópera Rock difirieron en estilo y formatos. Se distinguieron por lo siguiente.

4.9.1 El Musical Rock.

A partir de *Hair* el musical rock se distinguió por introducir en la trama de la obra, música netamente rockanrolera ya fuera como partitura original o como acompañamiento con canciones previamente compuestas, que servían tan sólo para enmarcar una situación específica. En sí no existieron muchas obras de este tipo. Si acaso *Hair*, *Two Gentlemen of Verona*, *Grease* ("Vaselina") y *The Wiz* ("El Mago").

Es en 1971 que aparece *Two Gentlemen of Verona*, una versión rock multirracial basada en una comedia de Shakespeare, cuya partitura original provenía del talento de Galt MacDermot, compositor de *Hair*, escrita por John Guare. Este musical se movía entre lo sublime de la poesía shakesperiana y lo irreverente de la tendencia pop norteamericana. Originalmente producida para un número de presentaciones limitado en el New York's Central Park, se trasladó a Broadway, recibiendo el Tony como mejor musical en 1972. Aunque en sus inicios fue popular, este musical en nuestros días, no es representado.

Grease (1972) fue el musical que acaparó la atención de los jóvenes de los inicios de la década. Abordó las aventuras de los estudiantes de una preparatoria norteamericana ubicada en los años 50's con los ritmos característicos de esa época.

Identificada rápidamente por los valores de amistad (rama lama lama) y el amor (¡ka dingy dee ding dong!), se trasladó del Eden Theatre en Manhattan a Broadway, siendo el musical más exitoso a nivel comercial, con una partitura rock.

Con un menor presupuesto que *Fiddler*, *Grease* rompió la marca de la obra con la gira más larga. Conforme pasaron los años, la producción fue introduciendo morsillas y diálogos obscenos que agradaran a las audiencias jóvenes, no obstante este tipo de diálogos nunca fueron aprobados para agregarse al original. Al convertirse en favorito de la juventud, *Grease* pasó al cine, convirtiéndose en el *musical* más popular de todos los tiempos en Hollywood.

Grease ha sido tal vez la obra musical más accesible tanto para niños como para los jóvenes y adultos. Sus reposiciones han sido constantes tanto a nivel amateur como a nivel profesional. Efectivamente, era un musical-rock pues se basaba en la música representativa de Norteamérica de los años cincuenta, elemento indispensable para su permanencia en el gusto popular de todos los tiempos.

The Wiz fue una adaptación de *El Mago de Oz*, con un elenco completamente negro. Es quizá el último éxito de la década al que realmente se le puede denominar un musical rock. "El Mago" también llegó a la pantalla pero con una gran pérdida económica..

Como casi siempre sucede, hay modas que no perduran y son sólo pasajeras. Esto sucedió con el *musical rock* al que los productores y su público eventualmente le dieron la espalda., debido a que muchos de ellos tan sólo situaban su atención en la música y descuidaban la línea dramática a seguir.

Ejemplo de lo anterior se dan con Galt MacDermot quien fracasó con dos "pseudomusicales", puestos en escena durante la misma temporada: El primero de ellos *Dude* (1972), historia de Dios y Satán luchando por apoderarse de un alma. Pese a contar con el equipo creativo de *Hair*, el espectáculo resultó confuso, cerrando a los pocos días de su estreno. *Via Galáctica*, también de 1972, era la historia futurista de dos proscritos sociales viviendo en un asteroide. Resultaba tan incoherente que tuvo que ser explicada en el programa de mano.

Con excepción de *The Wiz*, no hubo más musicales rock hasta "Rockabye Hamlet" (1976), su último intento por salir a flote. Fue el director Gower Champion el encargado de llevar este musical a escena en forma de concierto de rock. Su afán por innovar fue tan descabellado que incluso presentó a Ofelia ahorcándose con el cordón del micrófono que usaba para cantar. Con canciones como: "He Got It In The Ear" y "Pass the Biscuit Mama", este espectáculo no duraría demasiado.

No sería sino hasta que Webber y Rice presentaron *Evita*, que el rock y otros idiomas musicales adquirieron otro formato a nivel teatral. Con esta tercera creación del binómico británico, se consolida la Ópera Rock como tal.

4.9.2 La Ópera Rock.

En un momento en que el término "comedia musical" ya no fue suficiente para abarcar todas las manifestaciones del teatro musical en Broadway y en Londres, resultó útil cuestionarse: ¿Cómo definir a una ópera rock? De primera instancia apareció el término "Ópera". El musical regresaba a sus raíces. Podrían destacarse dos características esenciales de esta nueva *ópera rock*:

1.- La anécdota puesta en escena es mucho más elaborada y va más allá de la simple comedia; es decir, se dejan de lado los pocos conflictos y el final feliz convencional y se abordan sucesos basados en la Historia real, con personajes de carne y hueso, con vicios y virtudes más claramente definidos.

2.- Para lograrlo, fue necesaria la presencia de voces extremadamente cultivadas y de gran potencialidad, aunadas a una excelente interpretación dramática y a una coreografía impecable.

Con el paso de los años, la *ópera rock*, se distinguiría también de otras manifestaciones musicales, por ser completamente cantada. Sin embargo, en sus inicios en la década de los setenta, las características antes mencionadas apenas estaban cimentando las raíces de lo que sería su porvenir

4.9.3 Los musicales conceptuales.

Luego de que el proyecto de Stephen Sondheim: *Anyone Can Whistle* falló, se tuvo un nuevo intento trabajando conjuntamente con Richard Rodgers en *Do I Hear A Waltz* (1965). Pese a que su partitura contaba con buenos elementos, la experiencia con la puesta en escena, dejó a ambos hombres francamente resentidos. Luego de cinco años de ausencia, Sondheim regresó a Broadway como compositor y letrista con una aproximación al musical más fresca y estimulante.

Sondheim trabajó junto con el productor y director Harold Prince y con una serie de libretistas sobre shows alrededor de un "Concepto" (ejemplo: la soltería en oposición al matrimonio, el choque de clases, etc.) Este concepto debía de ser el eje alrededor del cual giraran numerosos personajes y sus relaciones. Ayudado de sus dos experiencias anteriores y con el coreógrafo que había estado en ellos: Michael Bennet, Sondheim y Prince vieron sus "musicales conceptuales" redefinidos y revitalizados, listos para llegar a Broadway.

Company (1970), centró su atención en Bobby, un soltero que busca el amor en el Nueva York contemporáneo. A su vez, alrededor del personaje principal, están cinco parejas de amigos casados, así como varias mujeres que lo cortejan.

La partitura de Sondheim se apegó en gran medida al formato tradicional de Broadway: situaciones alegres dentro de la trama, música que al igual que en las comedias musicales clásicas, hacía uso de trompetas e instrumentos de viento, evocando a las grandes bandas, aunque con un corte contemporáneo. Mucho de lo anterior se debió en gran parte a las letras, ingeniosamente rimadas y que hacían algo más que ilustrar la acción en escena: hablaban de los conflictos internos de los personajes (su deseo de sacar a Bobby de la soltería, el anhelo por encontrar a la persona amada, preocupaciones basadas en el provenir...).

Esta asociación entre ingenio y corazón era una continuación de lo hecho por Berlin, Porter, los Gershwins y Hammerstein (el maestro de Sondheim), pero adecuado a una generación que se encontraba en medio de una revolución cultural e incluso sexual. Ejemplo de esto último fue la coreografía de Bennet ejemplificando un pasaje sexual durante una fiesta.

En *Follies* (1971), Sondheim evocó los estilos musicales del pasado para hablar de la reunión de unos actores venidos de una revista de Ziegfeld. En esta ocasión, eran dos parejas los personajes principales acompañados de otros caracteres. La música tuvo un sonido tradicional, y abordaba la realidad de crecer y abandonar los sueños personales, los cuales, por cierto, no se había tocado en ningún musical hasta ese momento. La coreografía de Bennett fue un elemento crucial mostrando a los personajes paralelamente en tiempos pasado y presente. Aunque no fue un éxito comercial, *Follies*, se consolidó como un musical preferido entre los amantes del Teatro de Broadway.

Para *A Little Night Music* (1973), Sondheim y Prince tuvieron una historia central de amor, pero al igual que su origen (el filme de Ingmar Bergman: *Smiles of A Summer Night*), el romance sólo era una excusa para centrarse en los personajes y sus relaciones interpersonales. Sondheim examinó el amor con ayuda de la partitura, la cual tenía variaciones de vals. El número: *Send In The Clowns*, sería hasta ese momento, la canción más popular con letra y música de Sondheim.

En 1976, Sondheim centró sus esfuerzos para realizar: *Pacific Overtures*. El libreto de John Weidman abordó los efectos del choque cultural entre Norteamérica y Japón en el tratado internacional del 1853. Una serie de personajes invadieron la escena en una historia dividida en décadas, y a ninguno de ellos se le pudo denominar "personaje principal", pues todos resultaban igualmente importantes.

La partitura es una de las más intrigantes jamás hechas por Sondheim. Canciones como: *Chrysanthemum Tea*, *Please Hello* y *Someone in a Tree*, fueron diseñadas como minimusicales con identidad propia. Harold Prince adaptó las técnicas kabuki para la actuación, haciendo uso de un elenco en el que la mayor parte de los actores eran asiáticos.

Pacific Overtures resultó tan innovadora para las audiencias, que éstas no supieron cómo clasificarla. Evidentemente, el mundo se encontraba ante la gestación de un teatro musical nunca antes visto.

En este campo, otras personas también estaban trabajando sobre musicales conceptuales, entre ellos estaban Bob Fosse y Michael Bennett. Sin embargo, a la par que esto sucedía, el público exigió también la reposición de los viejos clásicos, en un afán por reestablecer contacto con algo que ya les era familiar.

El siempre innovador Bob Fosse trabajó con base en musicales en donde más que el libreto tradicional, fuera el concepto o los conceptos, los que condujeran toda la obra. Centrándose en el elemento principal, que para él era la coreografía, el libreto se fue convirtiendo en lo menos importante a tratar. Como ejemplo de ello se tienen:

° *Pippin* (1972) se basó en la historia del hijo de Carlomagno llamado: Pipino "el Breve". Ésta fue la excusa para examinar como conceptos a los: celos, la guerra, el amor, la vida misma, pero sobre todo, el sexo como un medio liberador.

° *Chicago* (1975) contaba la historia de chicas asesinas en busca de fama. Fosse abordó este musical bajo un formato de vaudeville, en el que Gwen Verdon hizo su último papel musical y Chita Rivera mostró su talento como actriz, cantante y bailarina.

° *Dancin* (1978) en el que Fosse otorgó un papel primordial a coreografías aisladas que no tuvieran nada que ver entre sí y que no estaban supeditadas a un libreto. Ésta fue una de las producciones de Fosse con mayor cantidad de presentaciones.

El musical conceptual, sin embargo, alcanzó su máximo esplendor con *A Chorus Line*, concebido por Michael Bennett, a partir de una serie de sesiones a las que convocó a varios bailarines de Broadway, registrando sus memorias a través de un audiocassette. Trabajando con dicho material grabado, Bennett y un grupo de escritores construyeron un libreto en el cual el concepto era el siguiente: una audición para el montaje de una obra en Broadway en donde el director demanda a sus bailarines, no sólo movimiento, sino corazón al realizarlo. Si bien el resultado se pudo apreciar en un principio como una terapia de grupo, *A Chorus Line* resultó algo totalmente distinto a lo hecho anteriormente: los bailarines casi todo el tiempo permanecían sobre una línea, con ropa de trabajo, sin grandes decorados y sin una escenografía deslumbrante que los respaldara.

4.9.4 Comedias Musicales Convencionales... sus reposiciones.

Entre las reposiciones más importantes que se registraron durante la década de los años setenta estuvieron: *No, No Nanette* (1971), *Irene* con Debbie Reynolds y posteriormente con Jane Powell, en 1974; *Gypsy* (1974), que le dio un tercer Tony a Angela Lansbury; *My Fair Lady* (1976), *Hello Dolly* (1975 y 1978); *Fiddler on the Roof* en la que Zero mostel hizo su última aparición en Broadway para 1976 y *The Man of La Mancha*, con el retorno de Richard Kiley en 1977.

Estos espectáculos no tuvieron temporadas breves en Nueva York, sino que hicieron extensas giras nacionales, las cuales redituaron notables beneficios en todo sentido.

Otros musicales que intentaron revivir fueron: *Candide* en 1974, *Guys and Dolls* (1976), *Porgy and Bess* (1976), *Pajama Game* (1973); sin embargo no tuvieron grande éxito. *Gigi*, en 1973 adaptada de la versión para cine de 1959, tuvo una mala dirección y por lo tanto resultados fatales en cartelera.

Quizás la obra más destacada en su reposición: *The King and I*. Esta ambiciosa producción recapturó lo excitante del original. Yul Brynner, pasó los últimos días de su vida en una gira mundial, llegando a 4,000 presentaciones en su papel de Rey. Para cuando el musical hizo su última temporada en Broadway en 1985, la dirección fue poco pulida, mientras Brynner luchaba con un cáncer terminal. No obstante, el carisma del actor y el cariño del público hacia la obra y hacia su persona, hizo de "El Rey y yo" un clásico inmortalizado por un actor y permanente en la mente de sus seguidores.

4.9.5 Nuevos Libretos Musicales

Muchos escritores usaron su sentido común, para reunir en un todo sonidos contemporáneos e historias nuevas, al menos en el terreno del teatro musical y que pudieran remitir a la época dorada del musical de Broadway.

° *Cyrano* (1974), que le otorgó a Christopher Plummer el Tony como mejor actor de musical.

° *Molly* (1974) con el comediante Kay Ballard.

° *Mack and Mabel* (1974), con partitura de Jerry Herman y las actuaciones de Robert Preston y Bernardette Peters.

° *Shenandoah* (1975), con una amplia campaña publicitaria en televisión, y con la actuación de John Cullum.

° *Rex* (1976), con partitura de Richard Rodgers y del letrista Sheldon Harnick, recordado por *Fiddler in the Roof*.

Hubo quien creyó que el musical definitivamente había perdido la batalla en el mundo del teatro, y que desaparecería irremediablemente. Fue entonces que una niña huérfana y su perro conquistaron el corazón de críticos y audiencias con un musical basado en la tira cómica: *Little Orphan Annie* ("Anita la huerfanita"), cuya historia versaba en el melodrama clásico de una pequeña heroína que fortuitamente cambia de una situación adversa a una situación favorable. Esta obra ganadora de varios Tonys se convirtió en una sensación internacional. Fue el primer musical de Broadway en generar arriba de cien millones de dólares.

Otras comedias musicales que ganaron la aceptación del público:

° *The Best Little Whorehouse in Texas* (1978)

° *Ain't Misbehavin'* (1978)

° *They're Playing Our Song* (1979), que pese a seguir el estilo tradicional en cuanto a libreto, introdujo en escena el ritmo popular de los años setenta.

Se dieron otros casos aislados de musicales que bien se apeñaban a la forma tradicional de los musicales o que rompían al menos en parte con ella. Pese a que el Rock y la música disco eran los ritmos predominantes del momento, su presencia no fue muy bien vista dentro del teatro. Dentro de este ambiente fue que dos musicales representaron la gestación de un nuevo teatro musical: *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim, y *Evita* de Andrew Lloyd Webber.

Sweeney Todd (1979) empleó una estructura tradicional en cuanto a libreto; su libreto operístico fue lo más ambicioso que hasta el momento había intentado Stephen Sondheim. La historia de un hombre perseguido injustamente, en busca de venganza y explorando su propio territorio emocional, iba más allá de lo hecho hasta ese momento. Por primera vez, se le prestó atención a la exploración del alma humana en la escena musical; el público de su tiempo ya no sólo presencia un musical que solamente divertía, sino que le demandaba un esfuerzo de pensamiento y penetración e incluso indentificación con su trama. Este espectáculo tuvo una temporada de más de un año, sin embargo no gozó los beneficios económicos deseados.

Por su parte, el binomio Rice-Webber siguió el patrón de "Jesucristo Superestrella", trabajando en escena, la biografía de la argentina Eva Peron, proyecto que también inició como un proyecto discográfico. Luego de trabajar con el director Harold Prince, se refina el trabajo para ser llevado a escena: reforzando la atención en el conflicto, e introduciendo elementos de rock y un toque de disco para expandir las posibilidades económicas del proyecto. Surge así: *Evita*.

Evita gira en torno de la carrera de Eva Duarte que llega a ser la primera figura política en Argentina al casarse con el dictador Juan Domingo Perón. El hecho de poner en escena una temática de este tipo, y de hacer uso de una tecnología avanzada para su desarrollo, demostró cuán

grande había sido el cambio en la escena desde los tiempos de Gilbert y Sullivan. Teniendo una temporada por mucho tres veces más larga que *Sweeney Todd*, esta obra es la primera en generar una gran cantidad de beneficios económicos no sólo en su patria sino en varios países del mundo. Con esta ostentosa victoria, se inaugura la Era del Mega-Musical.

Sweeney Todd y *Evita*, bajo la dirección de Harold Prince, refuerzan los nombres de sus creadores, haciendo que Stephen Sondheim represente al Musical de Estados Unidos y Andrew Lloyd Webber al Musical Inglés. Ambas obras fueron ganadoras del Tony como Mejor Musical en temporadas colindantes, con la diferencia de que la primera perdió dinero pero hizo historia en el terreno del teatro musical, al reforzar la importancia de Broadway en este terreno, mientras que la segunda no sólo hizo historia sino que generó ganancias a través de nuevos medios.

Así pues, las preguntas a responder para la siguiente década fue: ¿realmente valdría la pena invertir grandes sumas de dinero, recurriendo a la tecnología y a la nueva música para finalmente perder la inversión? O ¿valdría más la pena aprovechar dichos recursos para generar algo realmente perdurable que pudiese irse adecuando al paso de los años?

4.10 Los años Ochenta.

Esta nueva década inició en Estados Unidos realmente con pocas innovaciones: la más importante de ellas, tal vez hay sido: *42nd Street* ("La Calle 42"), en la cual se reunieron David Merrick como productor y Gower Champion como director. Ambos habían tenido fallas que demeritaron su prestigio; necesitaban algo que restaurara su reputación. Basándose en el filme de Busby Berkley, en el cual se presentaba la historia de una corista que llega a ser primera figura de un musical, Merrick y Champion triunfaron en 1980 con esta nueva obra.

Otras nuevas obras de este período: *Barnum* (1989); *Woman of the Year* ("La Mujer del Año") de 1981; *Nine y Little Shop of horrors* ("La Tiendita de los Horrores")

Fue, sin embargo un Megamusical británico el que rompió con todo lo establecido. Parecía que ya no habría nada que sorprendiera al mundo y no era así. Una vez más fue Andrew Lloyd Webber el que redefinió la escena musical al trabajar en conjunto con Trevor Nunn en la creación de *Cats*, obra basada en los poemas de T. S. Eliot: "Old Possum's Book of Practical Cats".

Lloyd Webber co-produjo este espectáculo con Cameron Macintosh; en él se hizo énfasis en la coreografía de tipo acrobático y los efectos técnicos; así como en el maquillaje y en el perfeccionamiento del canto. Siendo casi una revista, por tratarse de números aislados, que sin embargo, guardan una línea dramática común, "Cats" sitúa a un grupo de felinos en la búsqueda del crecimiento espiritual.

Lo revolucionario de *Cats* no estriba demasiado en su puesta en escena, sino en el proceso de creación que siguió a partir de la obra de T. S. Elliot: "Old Possum's Book of Practical Cats"; conjunto de poemas que hacían alusión a los gatos, sin una coherencia de acción. Fue también importante el alcance de su mercadotecnia. Antes de esto, la mayoría de los musicales limitaban sus ventas extras a fotografías, cancioneros y playeras. *Cats* comienza una nueva etapa en el mundo del musical explotándose comercialmente aun desde un logo definitivo que lo identifica a nivel mundial, figuritas, libros que hablan del "Proceso en el teatro", tarjetas, cachuchas, chamarras, sudaderas, prendedores, etc... Además, como una deliciosa enfermedad progresiva, este musical se expande a diversas naciones, con presentaciones simultáneas. Se hace su traducción a varios idiomas y, como un caso extraordinario es del gusto tanto de chicos como de grandes.

Sin duda alguna, Inglaterra sobrepasa por mucho a los Estados Unidos. En los años ochenta, Norteamérica tiene como innovaciones musicales títulos como los siguientes:

- ° *Baby* de Richard Malthy y David Shire (1983).
- ° *The Rink* de John Kander y Fred Ebb (1983)
- ° *Sunday In the Park With George* (1984)
- ° *La Cage Aux Folles* de Jerry Herman (1983)
- ° *Big River* de Roger Miller (1985)

¿Qué sucedió entonces? Inglaterra se apropió definitivamente del terreno que durante mucho tiempo había sido ocupado casi exclusivamente por Estados Unidos. Fueron los años ochenta, la época idónea para que volviera el prestigio que apenas hacía cien años tuvieran Gilbert y Sullivan.

A mediados de la década, los Mega-musicales británicos recorrían de costa a costa su propio territorio, e invadían otros países mediante las traducciones pertinentes. *Me and My Girl* ("Yo y mi Chica") de 1986, resultó triunfante con nuevo libreto y canciones de Noel Gay.

Por su parte, Andrew Lloyd Webber continuó su trayectoria con *Starlight Express* ("Expreso Astral") en 1987, en donde se contaba la historia de un chico y su relación con sus trenes de juguete. En este musical, se introdujeron rampas hidráulicas que permitieran a los actores patinar, éstos últimos, representando a los mismos trenes. En este sentido, es importante destacar la capacidad por parte de los que en estos momentos participaron en este musical: no sólo debían ser actores, cantantes y bailarines... debían además tener un sentido riguroso de la coreografía, así como del trabajo de personaje para allegarse lo más fielmente a las personalidades de los trenes.

Con todo esto, puede observarse la capacidad de creación por parte de Lloyd Webber. Si reflexionamos un poco y se recuerdan las historias añejas de Gilbert y Sullivan en las que hombres y mujeres tomaban parte, evidentemente resultarían descabelladas las proposiciones de incluir gatos y vehículos como personajes de un musical. No obstante, en esto radicó la magia del teatro creado por Webber; en volver lo no realista, en algo cotidiano, al menos dentro de la escena teatral. Con esto se estaría avanzando tanto en la concepción de musicales como en los recursos que hicieran posible su producción.

4.1.1 Nuevos Megamusicales

El monopolio anglo-americano se rompe con el equipo que hacen los franceses Claude Michel Schönberg y Alain Boubil, y su obra: *Les Misérables*, hacia 1980, basada en la novela homónima de Victor Hugo. Trevor Nunn y la Royal Shakespeare Company hacen posible la traducción al inglés, convirtiéndola en un éxito inmediato con su presentación en Londres en 1985. Con esta manifestación se vieron los frutos sembrados por los ingleses hacía ya varios años. El gusto por el musical había por fin, generado que nuevo talento emprendiera proyectos refrescantes dentro de la industria teatral. El logo, con una pequeña Cóssette con la bandera francesa a sus espaldas, se volvió en un emblema del teatro musical a nivel mundial.

En esta década Schönberg y Boubil emprenderán otro proyecto: *Miss Saigon*, que no era otra cosa más que la renovación de una ópera clásica: "Madame Butterfly" de Puccini.

Para finales de la década, Andrew Loyd Webber continuó sus esfuerzos ahora con *Phantom of the Opera* ("El Fantasma de la Ópera") (1986), espectáculo que similar a sus creaciones anteriores, era todo cantado y con gran escenografía y vestuario.

Algo tenían que hacer los norteamericanos para salvar su reputación dentro del ámbito teatral. Los últimos *musicales* que destacaron en este fin de la década fueron:

- ° *Into The Woods* (1987) de Stephen Sondheim.
- ° *Grand Hotel* de Tommy Tune.
- ° *City of Angels* (1989) con libreto de Larry Gelbart.

La *comedia musical*, había llegado a un extremo de innovación que quizás era similar a lo que en otro tiempo sucedía con la ópera. Sus similitudes:

Todo el texto era cantado.

Se requería de gran presencia escénica, excelente voz y un adecuado movimiento corporal para transmitir emociones al espectador.

La espectacularidad jugó un papel más importante dentro de la acción .

Tal vez el *musical* volvía a sus orígenes. nuevas óperas siguieron apareciendo, al mismo tiempo que musicales. Las reposiciones de óperas y de comedias musicales también eran el pan de cada día de sus seguidores.

Quizás, al igual que hacía cien años, se estaba cultivando el gusto por los musicales entre un público correspondientes a una nueva generación.

Algo realmente impactante tenía que suceder...

4.11 Los años Noventa. Frente a nuevos horizontes.

La última década del siglo XX, representa una época de respiro, de descanso para el musical. No obstante sus nuevas obras, en realidad el norteamericano se enfrenta con nuevas historias pero bajo los formatos establecidos durante los últimos años de vida.

Se dice, que la afluencia a los teatros, registrada durante este tiempo, fue menor comparada con la registrada en otro tiempo. La mayor parte del público que asistía a los teatros en Broadway, estaba conformada por estudiantes, ciudadanos de clase media, pero sobre todo turistas. Llegamos a una época en la que el precio por boleto es de sesenta dólares.

Pueden considerarse los siguientes musicales como los más representativos de los primeros años de la década de los noventa:

° *Will Rogers Follies* de Tommy Tune (1991), que en realidad no tenía una sustancia sólida, y que sin embargo adquirió popularidad gracias a la producción de números que evocaban el estilo de Ziegfeld.

° *Secret Garden* (1991), *Falsettoes* (1992) y *Jellys Last Jam* (1992).

° *Guys and Dolls*, fue una excelente reposición en 1992.

° *Crazy For You (Loco por Ti)* (1992) reconstruyó *Girl Crazy*, transformándola en una comedia coreografiada de Susan Strohman y con la partitursa original de George e Ira Gershwin.

° *Kiss of the Spiderwoman* ("El Beso de la Mujer Araña") de Kander y Ebb (1993), con la espléndida actuación de Chita Rivera.

° *Passion* (1994) de Stephen Sondheim, que ganó varios premios Tony pero que cerró sin gran estrépito.

° *Aspects of Love* (1990) de Andrew Lloyd Webber, fue en sí una historia de telenovela llevada a escena, sin embargo, un cambio mayor estaba pendiente.

° *Miss Saigon* (1991), producida por Cameron Macintosh, reuniendo de nuevo a Schönberg y Boublil, resultó ser otro gran musical que explotó la venta masiva de accesorios alusivos a la obra. En realidad es hasta este momento el último éxito lucrativo a gran escala.

° *Sunset Boulevard* (1994) de Andrew Lloyd Webber contó con las actuaciones de Glen Close, Betty Buckley y Elaine Page., en el papel de Norma Desmond.

Otras mega-producciones fracasaron en su estreno en Londres (*Martin Guerre*), y durante sus presentaciones pre-Broadway (*Whistle Down the Wind*).

En los años noventa, aparece una nueva forma de organización del entretenimiento al que se le denominará: el *Musical Corporativo*. Se trata de una asociación en la que el mercado masivo jugará un papel definitivo hacia el futuro. Será una nueva manera de hacer negocios dentro del mundo del espectáculo.

Dicha asociación se dará con la casa Disney llevando al escenario una de sus más populares cintas animadas: *Beauty and the Beast* ("La Bella y la Bestia"), que para 1994 se convierte en la obra musical más aclamada de la década.

Dicho triunfo se repite con *The Lion King* ("El Rey León") en 1997, obra con la cual se reabre el New Ámsterdam Theatre, hogar de obras originales como: *The Merry Widow* o las *Follies de Ziegfeld*. Lo que hacía apenas un siglo se hizo con las primeras obras musicales, se sugería de nuevo, al construir un hotel Disney sobre el Teatro y una tienda de recuerdos al lado del mismo.

En ambas puestas en escena se hicieron grandes innovaciones escénicas; debido a que el teatro no era un sitio idóneo para presentar dibujos animados como tales, se recurrió a la manufactura de marionetas y diseños diversos para recrear a los personajes clásicos de las historias. De tal forma, aquellos que nunca habían puesto su atención en el teatro, cambiaron de opinión al presenciar *The Lion King*; pagando un precio de ochenta dólares por boleto, y siendo el ganador de el Tony como Mejor musical.

Fue así que Estados Unidos implantó el Corporativo Musical como una opción dentro del mundo del espectáculo; que no estaba formado por individuos aislados que aportaran capital. En esta ocasión correspondía a grupos corporativos la iniciativa para construir, manejar y producir nuevos eventos musicales. Obviamente, el primer gran consorcio que participó en el proyecto fue Walt Disney.

Una diferencia fundamental entre los musicales británicos y los norteamericanos a partir de entonces, y en cuanto a las historias que presentaban en escena, fue que los hechos en América siempre hacían que se dibujara una sonrisa en el rostro del espectador, mientras que los británicos inevitablemente remitieron a la reflexión.

A finales de los noventa, un equipo de producción salido de una de las corporaciones antes mencionadas, tomó el riesgo de abordar una nueva experiencia. El compositor y letrista Jonathan Larson diseñó un nuevo musical basado en cuanto a trama y estructura en la ópera *La Bohème* de Puccini. El nombre de este nuevo espectáculo: *Rent*.

Rent, fue un espectáculo en donde la escenografía era casi inexistente y con actores desconocidos. Este musical, considerado como "musical rock contemporáneo" con diálogos completamente cantados, y en donde la voz hablada tenía tan sólo breves intervenciones, recordaba a Larson como un hombre empeñado en luchar por el musical de Broadway. Por la misma razón tuvo poca aceptación en Londres... pese a lo atractivo que pudiera resultar, era demasiado local.

Al llegar al final de la década, uno de los pocos compositores norteamericanos que alcanzaron el éxito fue: Frank Wildhorn con dos musicales: *Jekyll & Hyde* y *The Scarlet impernel*, ambas en 1997.

No obstante, los mejores *musicales* de fin de siglo estuvieron a cargo de corporaciones que buscaban no sólo un producto artístico integrado, sino también los beneficios económicos a gran escala que otrora tuviera Broadway. Nadie creería que la historia del R. M. S. Titanic pudiera cumplir con tales características.

Titanic para 1997, arrasó con cinco Tonys, incluyendo el de Mejor Musical. Representó el musical más aclamado de toda la década. Antepuso los aspectos creativos sobre los asuntos de mercado, lo que le infundió un auténtico espíritu artístico. Más de doce personajes se definieron a través de canciones, cada una de las cuales evocaba diversos estilos étnicos, propios de los migrantes estadounidenses de principios de siglo. Ejemplo de ello: *In America*, canción conjunta de los pasajeros del barco Insumergible, así como el tema: "Still" de los señores Strauss, melodía en la que se reafirmaba su amor aun frente a la muerte.

Ragtime, de 1998 fue otro ejemplo de musical corporativo que alcanzó fama a finales de los noventa, gracias a la partitura escrita por los compositores americanos Lynn Ahrens y Stephen Flaherty. Al igual que "Titanic" un gran número de personajes fue atendido dentro de un contexto en donde se mezclaban diversos estilos musicales. Este musical empleó la sátira en canciones como *Crime of the Century* y *What a Game*, mezcladas con coros y baladas.

Los musicales que sufrieron desquebrajos a fines de siglo XX fueron:

- ° *Footloose* (1998).
- ° *Parade* (1998)
- ° *The Civil War* (1999)
- ° *Saturday Night Fever* (1999)
- ° *Marie Christine* (1999), compuesta por John Michael LaChiusa, que fracasó en el ámbito del musical por ser un claro ejemplo de ópera moderna inaccesible para la mayor parte de las audiencias.

Ejemplos dignos de recordar:

- ° *Annie Get Your Gun* (1999), revisada minuciosamente, que presentó a Bernardette Peters para consolidarse dentro del gusto del público.
- ° *Fosse* (1999), fue un compendio de las últimas coreografías de Bob Fosse, fue el gran éxito de ese año. Consistió en una recopilación de material ya antes visto, por lo cual difícilmente se le podía considerar un nuevo show. Aun así fue ganador del Tony como Mejor musical.
- ° *Kiss Me Kate* (1999) fue una reposición gloriosa que superó por mucho cualquier expectativa.

Es así como termina el siglo XX; con un musical que luego de crecer a través del siglo XX, se encontró a sí mismo en un período de espera, con fugaces creaciones originales y un mayor número constante de reposiciones que evocaban los buenos tiempos de Broadway. El futuro decidiría el destino a seguir...

CAPITULO V. IMPACTO EN EL CINE

En el capítulo anterior, pudo apreciarse de manera cronológica, cómo fue que el *musical* modificó su estructura con el paso del tiempo. Gran parte de estos cambios se debieron a la influencia del estructura del cine. Al nacer la industria cinematográfica como un "invento del siglo XX" que prometía grandes avances, el musical encontró en este terreno, una zona fértil en la cual todos los experimentos eran posibles.

A la par de estos avances, el Teatro, por su parte, tomó las innovaciones, que pudieran trasladarse a un escenario teatral, y al mismo tiempo desarrolló las propias que en un momento dado, también alimentaron al cine. Escritores, músicos, coreógrafos, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores y por supuesto actores, bailarines, y cantantes emprendieron una nueva aventura en el campo del *musical* dentro de este nuevo invento llamado Cine.

La estructura del *musical* se ha ido modificando con el paso de los años. Sin embargo, y como debiera de suceder en todos los ámbitos de la vida, las aportaciones de antaño siempre han servido como soporte para las nuevas creaciones. De este modo, en el presente capítulo se hará mención de las innovaciones tanto en música como en coreografía y actuación, no aisladamente sino en conjunto, pues una sin otra no podrían vivir. Esta convivencia será analizada por etapas divididas en décadas, en lo que ha sido la historia del teatro musical del siglo XX.

Si ya el cine silente había causado un gran revuelo entre la sociedad norteamericana, los últimos años de la década de los 20's representaron una verdadera metamorfosis al presenciar el nacimiento de un nuevo género: el cine musical. Los primeros filmes musicales de Hollywood resultaron desgarrados pero inmensamente populares. Esto fue tan sólo un tiempo antes de que los directores y los actores se dieran cuenta de los requerimientos que demandaban filmes de este tipo.

Los cortometrajes musicales habían sido mostrados como curiosidades desde el advenimiento del siglo XX, pero eran tecnológicamente primitivos y carecían de impacto comercial. Fue una de las primeras compañías cinematográficas: la Warner Brothers la que se arriesgó a probar el sistema Vitaphone, el cual coordinaba el sonido fonográfico guardado en discos, con la imagen proyectada en pantalla. Pese a la imperfección de este sistema, su sonido llegaba a invadir espacios de tamaño considerable. Los ejecutivos de la empresa estuvieron intrigados con respecto a las posibilidades musicales. Cuentan las anécdotas que Harry Warner se refirió a la voz del actor como un elemento secundario. Para él, para ese tiempo: la música era el elemento más importante

5.1 Los Años Veinte

En la década de los veinte, se empezaron a hacer pequeños experimentos con estrellas de la ópera o del vaudeville, resaltando sus habilidades vocales. Aunque en menor medida, también se probó jugando con fragmentos orquestales y con efectos de sonido. El único material sonoro que se rechazó, de primera instancia, fue el diálogo entre los actores.

The Jazz Singer ("El Cantante de Jazz") (1927) fue el primer caso en el que se emplearon canciones y diálogos grabados. Cualquiera persona de nuestros días que la vea, se sorprenderá al cerciorarse de que se trata de una película prácticamente silente y extremadamente aburrida. No obstante, su importancia radica en haber sido la primera sonora; más aún, la primera película en la que se hizo uso de la música no sólo como simple decoración a la acción, sino como parte de la escena misma.

Quizás en esta cinta su única innovación hubiera sido el hecho de oír cantar a Jolson a la par de la música. No obstante, a instancias del mismo actor, se comenzó la experimentación en cuanto a diálogo. La razón por la que se introdujo diálogo fue debido a que Al Jolson improvisaba en sus canciones. Ya fuera agregando frases cantadas, o dirigiendo palabras a la audiencia: la cercanía que provocaba dicha interpretación para con el público hizo que sus espectadores se conmocionaran ante el nuevo cine parlante. Sin importar sus fallas, este primer experimento representaba un buen intento que nadie había probado.

El riesgo tuvo una recompensa jamás imaginada. A los espectadores no les importó que lo que estaba siendo grabado no tuviera una línea dramática que valiera la pena. Por vez primera en la historia mundial el público podía no sólo ver sino también escuchar a través de la pantalla a sus artistas favoritos. La fusión entre imagen y sonido plasmada representaba un encanto para el hombre de principios de siglo XX.

The Jazz Singer superó todas las expectativas y de pronto la demanda del público por ver películas parlantes pareció insaciable. Así, los propietarios de los antiguos locales que exhibían cine mudo, lucharon con todas sus fuerzas para instalar equipos de sonido, pero el producto fue limitado

El pánico dominó a Hollywood hacia 1928, con urgencia por obtener nuevo material filmográfico. Pronto, los desesperados magnates de la industria filmica emplearon a compositores de Broadway con el fin de que escribieran nuevos musicales para llevar a la pantalla y compraron los derechos de canciones ya existentes así como de libretos. Se llamaron incluso a las máximas figuras del vaudeville para filmar sus actos.

La demanda de nuevas películas también afectó al teatro: muchas salas dedicadas a la puesta en escena de obras de vaudeville y burlesque, así como otras tantas dedicadas al llamado "teatro serio", se convirtieron rápidamente en salas cinematográficas: La tradición de cincuenta años del vaudeville se vio quebrada en tan sólo cuatro años.

Para 1929, el cine silente había sido suplantado en su totalidad por el cine sonoro, y Hollywood vio a sus antiguos profesionales como simples aficionados, gastando sus esfuerzos en improvisar. La tecnología primitiva, por ejemplo, hizo que muchas voces normales sonaran francamente endeble. Se necesitaban actores con maestría para decir los textos.

Las cámaras encerradas dentro de cabinas fijas, o bien apoyadas en amortiguadores rechinantes, resultaron, obviamente inamovibles y por lo tanto, inútiles frente al nuevo trabajo escénico así como sumamente ruidosas e indeseables frente a la tecnología del sonido.

Como consecuencia, las primeras cintas realizadas entre 1928 y 1933, tuvieron grandes deficiencias. Casi todos ellos intercalaron canciones a lo largo de la trama – hecho, que terminó con las carreras de muchas estrellas del cine silente cuyos acentos o voces no se adaptaban a los nuevos requerimientos de grabación.

¿Qué hacer para tener la máxima calidad de sonido en la actuación? ¿Quiénes tendrían el dominio del buen decir el texto? Por supuesto, la respuesta estaba en las estrellas que en Broadway ya contaban con una carrera sólida y de prestigio.

Sin embargo, el hecho de encontrar estrellas musicales que estuvieran a la altura de este nuevo "séptimo arte", también resultó engañoso. La elocuencia y los grandes movimientos, cotidianos en un escenario teatral, resultaron evidentemente exagerados frente al espacio reducido que representaba el lente de una cámara. En ocasiones, la buena dicción, más que un instrumento sublime resultaba algo innecesario ante los ojos de los cineastas. Fueron el tiempo y la práctica los que llevaron a Hollywood al refinamiento de la actuación que la lente cinematográfica exigía.

El veterano director de cine mudo: Ernst Lubitch, encontró algunas formas para disfrazar las deficiencias de los rudimentarios avances tecnológicos en cuanto al sonido. Les dio a sus nuevas películas un sentido sensual pero divertido. A su estilo se le llamó: "El toque de Lubitch", el cual resulta evidente en su primer musical:

Love Parade, producido por Paramount en 1929, cuenta la historia de la reina (la soprano Jeannette MacDonald), de un país ficticio de pequeñas dimensiones quien tiene citas en su propio hogar con un diplomático escandaloso, (interpretado por el famoso actor francés de cabaret: Maurice Chevalier). Ambos se enamoran, pero Chevalier tiene que defender su derecho para no ser tan sólo un juguete de la reina. Finalmente, el amor triunfa, venciendo todos los prejuicios a su alrededor.

La partitura es brillante y simpática, e incluye éxitos como: la balada *Dream Lover* y *Anything for the Queen*. Mención aparte merece la escena de la serenata de Chevalier, en la cual su ayudante de cámara corea la canción para las doncellas de palacio, a la par que su perro hace lo mismo para con sus perras.

Love Parade resultó un entretenimiento de alta manufactura, que marcó el debut de Chevalier y de Mac Donald.

Otro ejemplo de esta época fue: *Broadway Melody* con partitura original de Nacio Herb Brown y Arthur Freed. (de M.G.M. en 1929), siendo ésta, la primera cinta sonora, ganadora del premio de la Academia como la mejor película. Narra la historia de dos hermanas que luchaban por el amor de un mismo hombre. Dicha cinta incluyó el éxito musical *You Were Meant For Me*.

Con esta cinta, la productora M. G. M. se consolidó como la casa hacedora del cine musical por excelencia. Las innovaciones que aportó:

- 1.- La edición de sonido.
- 2.- La pre-grabación de las pistas sonoras.

Fue así como la década los 20's, es la fecha en que se registró el nacimiento del Cine Musical.

5.2 Los años Treinta

El éxito comercial de *Broadway Melody* originó una avalancha de nuevos musicales en pantalla, cuyo propósito siempre era el de superar a su antecesor. No obstante, cantidad no es sinónimo de calidad y por lo tanto, debido a que dichas cintas se realizaban una tras otra, sin un proceso esmerado de producción, muchos de ellos resultaron indeseables, por su falta de ingenio.

Para 1932, el público empezó a hartarse de estos espectáculos, por lo que los magnates de Hollywood pusieron un alto definitivo a casi todas las producciones musicales, con lo que se anunciaba la muerte definitiva del cine musical, a causa de su falta de éxito comercial.

Es por estas fechas en que ahora tocó el turno a los estudios Paramount de mostrar cuán genial podía resultar un musical: Richard Rodgers y Lorenz Hart colaboradores del director Rouben Mamoulian participaron en un proyecto considerado por los aficionados al cine musical como una obra maestra: *Love Me Tonight* de 1932 .

Esta cinta es importante debido a una aportación a nivel visual: en una de sus secuencias se empleaba una canción para cambiar de tiempo y de espacio: Un sastre francés, interpretado por Maurice Chevalier canta la pegajosa : *Isn't It Romantic?* ("¿No es romántico?") a una de sus clientes – haciendo burla del concepto de romance. La cliente, entonces tarareaba el

tono a un conductor de un taxi, éste a su vez lo hacía con un compositor – quien entonces les da el tono a los soldados de un tren.

Cuando ellos lo entonan mientras marchan, un violinista transeúnte recoge la melodía y la toca en un campamento gitano; es escuchada por una mujer noble melancólica (Jeannette MacDonald) quien de pronto comienza a cantar en el balcón de su palacio.

No obstante este juego musical, esta cinta fue tomada con indiferencia por parte del público, y por lo tanto, Hollywood ignoró sus innovaciones filmicas.

Hacia 1933, Rodgers y Hart intentaron emprender otros proyectos ambiciosos, pero sólo uno de ellos llegó a la pantalla *Hallelujah, I'm a Bum*. El trabajo mostraba una partitura integral de trabajo tanto en música como en diálogo y baile, teniendo como protagonista a Al Jolson quien interpretaba a un vagabundo que intentaba reformar las fallas del amor.

La industria fílmica de los años treinta siguió asignando proyectos de poca calidad a Rodgers y Hart , por lo que los musicales en los que desembocaron, de hecho, hoy en día, permanecen olvidados. Dándose cuenta de que sus verdaderas oportunidades estaban en Broadway, la pareja abandonó Hollywood en 1935.

5.2.1 Los representantes de los treinta.

1.- Busby Berkley

Busby Berckley, había construido una buena reputación como director coreográfico en numerosos montajes de Broadway, así como varias cintas, antes de dirigir la saga de *42nd Street* ("La Calle 42").

Nuevamente fue la Warner Brothers la compañía que con *42nd Street* de 1933, dio al musical un nuevo sentido para ser llevado a la pantalla. Fue a partir de su argumento que surgieron varios clichés relacionados con el mundo del espectáculo:

La figura del director neurótico de Broadway que literalmente "muere" por contar con un nuevo éxito en taquilla.

La estrella femenina, vanidosa y egoísta que sufre un accidente previo a su debut.

La joven que de la noche a la mañana se convierte en la estrella principal del momento.

Para su "Calle 42" Berkley pre-grabó minuciosamente las canciones y las sincronizó con la imagen, de tal manera que los micrófonos no fueron necesarios durante las secuencias musicales, filmadas en estudio. Esto le facilitó a la cámara un movimiento mucho más fluido, sin tener que preocuparse por la grabación fiel de la voz cantada de los actores. Esto, a su vez, hizo que se evolucionara en el proceso de la edición.

Berkley colocó las cámaras sobre monorraíles que permitían su desplazamiento a lo largo y ancho del estudio cinematográfico. Además, empleó grúas de construcción para sujetar en sus brazos móviles otros

instrumentos, lo cual ampliaba la isóptica. Llegó incluso a derrumbar el techo del estudio para hacer tomas desde arriba, un hecho, hasta ese momento, impensable.

Las composiciones visuales hechas a partir de una cámara situada en un nivel superior al de los participantes en el rodaje, por encima de los bailarines dispuestos geométricamente, se convirtieron en el sello distintivo de Berkley. Esta aportación, sin duda, deleitó a una nación desesperada por escapar de la Gran Depresión.

A veces erótica, a veces vulgar, pero siempre espectacular, la inventiva de Berkley y sus imágenes atrevidas, han deslumbrado a los espectadores no sólo de su tiempo sino a los de hoy en día.

Estos nuevos musicales hicieron de sus personajes gente de carne y hueso con problemas personales e incluso inmersos en conflictos sociales. La trama del musical empezaba a ser menos rosa; incluso para aquellos caracteres que representaban a la alta sociedad.

A partir del talento de Berkley surgieron estrellas de la talla de Ruby Keeler y Dick Powell, la imagen perfecta de la chica y el chico ideales. Al mismo tiempo, se dieron a conocer las composiciones de Harry Warren, Al Dubin, Richard Whiting y Johnny Mercer.

Como ejemplos:

De *42nd Street* (1933) – *Shuffle Off to Buffalo* y *Young and Healthy*.

De *The Gold Diggers of 1933*- *We´re In the Money*

De *Hollywood Hotel* (1937) – *Hooray for Hollywood*

Después de su participación en la Warner Brothers, Berkley se convirtió en director de la M. G. M. en donde montó los números para muchos musicales. La inestabilidad emocional de Berkley y su estilo prepotente de dirigir ayudaron a abreviar su carrera en Hollywood. Sin embargo, sus éxitos musicales con la Warner ya habían afianzado su nombre en la historia cinematográfica.

2.- Fred Astaire y Ginger Rogers

Hacia los años treinta, dos nombres se habían consolidado dentro del teatro de Broadway: los de Fred Astaire y Ginger Rogers. En los inicios del cine, sus aportaciones fueron poco notables dentro de este rubro.

Hacia 1930, la compañía RKO los designó como actores de soporte, y así aparecieron en la cinta *Flying Down To Rio* ("Volando a Río") en 1933. Su actuación conmovió a los espectadores principalmente con sus extraordinarios pasos de baile. RKO que inicialmente era una pequeña compañía de telegrafía, y luego un grupo de radio propietario de varias estaciones, decidió entonces incursionar definitivamente al mundo del séptimo arte, promoviendo nuevas producciones para la pareja:

The Gay Divorcee de 1934 fue el principio de una serie de cintas en las que alternarían Astaire y Rogers. En esta primera cinta, ambos bailan y mantienen un romance bajo un sencillo precepto: los opuestos representados por un hombre y una mujer en un principio se repelen, para finalmente unir sus destinos a través del baile. Pese a que en esta cinta el decorado resulta espléndido y los ornamentos excesivos, la presencia de los personajes es tan cotidiana como la de cualquier otra persona en la vida real.

Top Hat ("Sombrero de copa") de 1935 continuó esta fórmula, ahora con la magnífica actuación cómica de Edward Everett Horton, Eric Blore y Helen Broderick, y una estupenda musicalización realizada por Irving Berlin, que incluyó éxitos inolvidables como: *Isn't This a Lovely Day To Be Caught In The Rain?*, *No Strings* y la inolvidable *Cheek to Cheek*, a lo largo de la trama. Los diálogos ocurrentes y la atmósfera elegante, con escenografías felmente reconstrucciones del art-decò vencecaino, cautivaron definitivamente al público.

La compañía siguió aplicando el mismo formato, en los años siguientes, promoviendo grandes éxitos musicales de algunos de los más talentosos músicos de ese momento. Destacan:

- ° *Roberta* (1935) – con la composición de Kern *I'll Be Hard To Handle*.
- ° *Follow The Fleet* (1936)- con la canción de Berlín: *Let's Face the Music and Dance*.
- ° *Swing Time* (1936) en la qua aparecían las composiciones de Gerswin: *Let's Call the Whole Thing Off* y *They Can't Take That Away From Me*.
- ° *Shall We Dance* (1937) con el éxito de Kern: *The Way You Look Tonight*.
- ° *Carefree* (1938) en la que una vez más Berlín destacó con: *Change Partners*.

Pese a que la fórmula llegó a parecer trillada, Astaire y Rogers no hacían otra cosa más que unir aptitudes para llenar de magia a la pantalla. Una de las pocas cintas que se salió de este parámetro fue la llamada *Story of Vernon and Irene Castle* de 1939, y de cualquier forma, resultó un éxito absoluto.

Fue hacia 1940 que la extraordinaria pareja rompió sus relaciones laborales, con lo que terminó una etapa en el cine musical en la que se había establecido el concepto de "equipo en pareja" y que aparentemente fortalecía la unión y evitaba la separación.

En realidad, la relación entre Astaire y Rogers no fue puramente laboral. No obstante, tenían una química única, incomparable dentro de la pantalla. Sus números coreográficos eran una muestra de seducción y de pasión desbordantes. Ciertamente Astaire contaba con más actrices que pudieran cantar y bailar a su lado, sin embargo, el efecto logrado en unión con Rogers era único.

Una vez dada la separación, Fred Astaire, concentró todos sus esfuerzos en las producciones musicales de la M. G. M., al tiempo que Rogers incursionaba como actriz dramática.

Entre las películas memorables que Astaire realizó a partir de entonces, se encuentran:

- ° *Royal Wedding* de 1951.
- ° *The Band Wagon* de 1953.
- ° *Funny Face* de 1957.
- ° *Finian's Rainbow* de 1968.

Rogers, por su parte, filmó películas que por desgracia, no pasaron a la posteridad y únicamente realizó musicales para teatro. Como dato anecdótico, resulta curioso el hecho de que en las ocasiones en que era entrevistada, siempre minimizaba el papel del Astaire dentro de su carrera. No obstante, al momento de su muerte, todos los medios de comunicación la recordaron mostrando fotos en las que aparecía bailando al lado de el inigualable Fred.

La imagen de Astaire y Rogers bailando, pasó a formar parte de los iconos indiscutibles, representativos del cine musical.

En la década de los treinta es que, a pesar de la Gran Depresión, varios estudios permanecieron estables gracias a la gran aceptación de los musicales por parte del público. Se han mencionado los nombres de la Warner Brothers, Paramount, los M.G.M. y la RKO, como los que impulsaron el musical en la pantalla. Dos más que hicieron la misma tarea fueron los Estudios Universal y la 20th Century Fox, que a su vez apoyaban a sus artistas "exclusivos" tales como: Deanna Durbin, Bing Crosby, Eddie Cantor, Shirley Temple, y Alice Faye, entre otros.

5.2.2 El nacimiento del país de Nunca Jamás.

A partir del nacimiento del cine, la música tuvo dos funciones primordiales dentro de las salas de proyección:

- 1.- Servía como un medio para reforzar las situaciones expresivas que, a través de los actores, se veían en pantalla. Esto producía en los espectadores el coraje, el temor, el llanto... incluso la carcajada.
- 2.- Evitaba el aburrimiento en medio de una sala en la que se presenciaba una película no sonora; es decir, era una especie de pivote de atención en el espectador, que lo mantenía al borde de su asiento. También, de manera truculenta, era la encargada de cubrir los ruidos de la sala y de las máquinas de proyección.

Suscitar emociones, crear situaciones y tensiones, darle un significado más profundo a las imágenes y a las palabras que aparecían en la pantalla...de hecho, éstas fueron las funciones básicas del sonido dentro de las primeras salas de proyección: un mero acompañamiento.

Para 1923, Walter Elías Disney, al lado de su hermano Roy, establece su propio estudio en Hollywood. Mientras que los intereses de las demás casas productoras se centraban en la producción de películas con seres de carne y hueso; el recién llegado Disney emprendió el proyecto de trabajar con seres de tinta y papel; llamados dibujos animados. El primero de ellos, el Conejo Oswald, fue el personaje central dentro de una serie de aventuras aún sin voz.

Luego del conejo, comenzó a cobrar forma un nuevo personaje de nombre: Mickey, quien se pretendía, fuera el actor principal de una serie de cortos animados llamada: *Steamboat Willie*. Precisamente Disney estaba trabajando en esta serie, cuando apareció, en 1927, *The Jazz Singer*, con las virtudes antes mencionadas. Fue entonces cuando Disney comprendió la importancia de la innovación y especialmente la importancia de la canción escenificada. La música tendría una función más allá de dar ritmo a los movimientos de las caricaturas: serviría además para darles vida, alma. De allí en adelante se convertirían en auténticos dibujos animados.

De allí en adelante, la joven casa Disney retrasó el estreno de sus películas hasta que pudo disponer de una banda sonora para "*Steamboat Willie*". Así, el 19 de septiembre de 1928 se presentó en Nueva York el primer dibujo animado sonoro siendo un éxito memorable. Los espectadores, ahora también oyentes, se divertieron como locos viendo a Mickey silbar primero *Steamboat Bill* y después hacer una improvisación con su amiga Minnie del tema popular irlandés *Turkey in the Straw*.

En estas historias, los personajes no hablaban, tan sólo emitían sonidos que se mezclaban con las notas musicales, cuyas melodías estaban basadas en melodías populares. Así fue que, al darse cuenta de la importancia de la banda sonora, Disney contrató a un músico profesional, Carl Stalling, quien escribió la música para las dos películas previas a

"Steamboat"; sus nombres: "Gallopín Gaucho" y "Plane Crazy". Stalling tuvo la idea de no adaptar a posteriori la música a la acción, sino de plasmar esta última en una banda sonora preparada antes.

Este hecho marcaría definitivamente el nacimiento de las *Silly Symphonies* ("Sinfonías tontas") las cuales, marcarían una etapa importante para el desarrollo de las técnicas sonoras y visuales. Entre las más destacadas pueden mencionarse a *The Skeleton Dance*, así como parodias basadas en las partituras originales de la *Viuda alegre* de Léhar, de la *Cenicienta* de Rossini y del *Trovador* de Verdi que suenan en la *Farmyard Symphony*.

En los inicios de los años treinta, y con un buen número de sinfonías tontas de por medio, Disney contrató para el puesto de Stalling a Frank Churchill, quien a su vez, destacaría en el equipo musical del Estudio hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Churchill iniciaría su trabajo al lado de Disney con la Sinfonía tonta titulada: *Los Tres Cochinitos*, ganadora del premio de la Academia como mejor cortometraje en 1933. Su himno: *¿Quién le Teme al Lobo Feroz?*, haría que la sociedad norteamericana olvidara, aunque fuera momentáneamente, los difíciles tiempos del país, generados por la Gran Depresión.

Con el impulso dado por Disney, quedaba demostrado que los dibujos animados guardaban en sí algo más que música y baile: el objetivo de Disney era devolver al mundo la fantasía perdida dentro de los difíciles momentos de la era de los años 30's. Obviamente, este argumento, tan poco sustentado en los problemas de su realidad, haría que algunos ejecutivos de Hollywood vieran a la animación como una empresa arriesgada, incluso absurda.

Por esa razón, al plantear el proyecto del primer largometraje animado, Disney halló obstáculos para su realización, sobre todo porque versaba sobre la historia clásica de *Blanca Nieves y los siete enanos*, implicando su manufactura, un gran gasto, al tratarse de dibujos sumamente elaborados.

Pese a las expectativas, el filme fue una sensación en el público de todas las edades. A partir del estreno de *Blanca Nieves y los siete enanos* en 1937, más de una compañía quiso lanzarse en pos de la producción de musicales animados, sin embargo, ninguno tuvo el éxito del equipo de Disney.

Este largometraje obtuvo un Oscar y siete Oscaritos. Las canciones de "Blancanieves" fueron interpretadas por una joven cantante italiana de ópera, Adriana Caselotti.

Tan grande fue la repercusión de los tres cerditos al lado de Blancanieves, que incluso hoy en día, se recuerda cómo sus temas musicales contribuyeron a mantener alta la moral de los norteamericanos en los años de la gran crisis económica y de la dramática época prebélica.

Disney finalizaba así la década de los años treinta. La siguiente década repleta de conflictos entre las naciones significaría la consolidación definitiva o el inevitable derrumbe para este joven estudio.

5.2.3 M. G. M.

En los años posteriores al triunfo de *Broadway Melody*, la compañía Metro-Golwyn-Mayer, rápidamente sentó las bases de una reputación inigualable, como el hogar de los musicales más refinados.

A la cabeza de la compañía se encontraba Louis B. Mayer, famoso empresario, reconocido por su buena visión para detectar talento. A partir del éxito rotundo de Busby Berkley quien había probado que el musical era un género explotable, otra cabeza de los M. G. M.: Irving Thalberg, decidió

aventurarse a equipar los estudios con una infraestructura en la que se encontraban contemplados al menos cuatro mil empleados.

A partir de 1934 se comenzó una aventura en el mundo del musical. Entre los logros más importantes destacan:

1.- *The Merry Widow* ("La Viuda Alegre"), dirigida por Ernst Lubitsch, Rodgers y Hart como adaptadores del libreto de Franz Lehár y como protagonistas: Maurice Chevalier y Jeannette MacDonald. Aunque el musical en pantalla no superó al montaje escénico, al menos resultó un éxito modesto.

2.- *Born to Dance* de 1936 y *Rosalie* de 1937 destacaron por la presencia de Eleanor Powell, cuya habilidad para el baile, hizo que no importaran sus deficiencias en la actuación y el canto.

3.- *Maytime* de 1937, y *Sweethearts* incluyeron la participación de Jeannette MacDonald y Nelson Hédí, le dieron al musical un toque sumamente especial de romanticismo. Incluso después de la década de los 30's ellos continuaron trabajando juntos.

El hecho de hacer cintas musicales de por sí ya era un reto difícil para los productores. Conseguir talento, lo era aun más. Después de la muerte de Thalberg, ocurrida en 1936, Louis B. Mayer entró al juego con un sistema de unidades de producción semiindependientes, cada una de ellas encabezada por un productor distinto, lo cual hizo que la M. G. M. se mantuviera en la cima. La división del trabajo motivó a las nuevas unidades a ir en busca de talento y de musicales nuevos.

¿Cuál fue el musical más representativo de los años 30's? ¿Cuál fue la figura artística que más destacó?

Esta historia comienza con *The Broadway Melody of 1938*, cinta en la cual se da a conocer el talento de una niña con el tema: *Dear Mr. Gable/You Made Me Love You*. Su nombre: Judy Garland.

En ese momento la unidad de producción con más prestigio, estaba encabezada por Arthur Freed, famoso por sus composiciones: *Singing in the Rain*, *Broadway Rhythm* y *You are My Lucky Star* dadas a conocer en los primeros años de la M. G. M.

Freed emprendió entonces la búsqueda de un proyecto en el cual destacara la participación de Judy Garland, culminando con la versión a color de *The Wonderful Wizard of Oz* ("El Mago de Oz") de Frank. L. Baum.

Pese a que Louis B. Mayer ya había contemplado a Shirley Temple para el papel principal, la presencia de Judy Garland en el papel de Dorothy, superó cualquier expectativa. De igual manera, no obstante que varios ejecutivos de los estudios decidieron eliminar de la partitura original el tema: *Somewhere Over the Rainbow*, Freed lo arriesgó todo para que quedara intacto dentro de la cinta... cuando el tema se volvió una sensación, ganando incluso un Oscar y el nombre de Garland adquirió prestigio, este equipo de producción ganó un prestigio más sólido, por encima del resto de las otras unidades.

Otro éxito de Arthur Freed fue la producción de *Babes in Arms* en 1939 con la participación de los artistas juveniles del momento: Judy Garland y Mickey Rooney. La película fue una sensación recaudando millones de dólares en ganancias. La historia de dos adolescentes quienes salvan de la ruina a sus familias vaudevillianas, montando un nuevo show, era ideal para dos jóvenes salidos de las filas del vaudeville: Mickey y Judy. Un factor que se repitió en esta cinta fue la auténtica realción amistosa que existía en la vida real por parte de los jóvenes. Cantando y bailando Garland y Rooney se convirtieron en la nueva imagen que el musical

requería. Los dos, iconos de la juventud estarían dispuestos a emprender nuevas aventuras.

El acontecer mundial prepararía nuevo terreno para las futuras producciones de la M. G. M. El terreno no estaría cultivado precisamente por canciones y sonrisas, sin embargo, a la par de banderas y cañones, vendrían baladas y nuevas rutinas escénicas.

5.3 Los años Cuarenta

Para la década de los cuarenta, los Estados Unidos tenían dos opciones: o sucumbir ante las atrocidades de una guerra o superar sus efectos. Fue necesario que el buen humor y los elogios de los "valores americanos" estuvieran en pantalla. Cada estudio en Hollywood hizo esto en su propia forma:

° Los estudios de la Warner Brothers, por ejemplo produjeron varias biografías musicales, ejemplo de ello: *Yankee Doodle Dandy* (1942) basado en la vida de George M. Cohan. Del mismo modo, los estudios hicieron una serie de musicales para Doris Day, una cantante de banda, que a raíz de esto se convirtió en una de las actrices más populares de los cincuenta.

° Los estudios Paramount centraron sus esfuerzos en las producciones musicales de Bing Crosby, quien había ganado popularidad con sus programas semanales de radio:

Hollyday Inn (1942) con Bing Crosby y Fred Astaire, introdujo temas nuevos de Irving Berlin como "Blanca Navidad"

Going My Way (1944) junto con Barry Fitzgerald, presentaba a Crosby como un sacerdote francés, La cinta, y ambos actores ganaron premios de la academia por su trabajo.

Bells of St. Mary's (1945)

The Emperor Waltz tuvo éxito, sin embargo en su mayoría, los seguidores de Crosby preferían verlo más en un escenario norteamericano contemporáneo que en una corte vienesa de tiempos anteriores a la Primera Guerra Mundial.

° Columbia filmó una serie de musicales baratos en blanco y negro que hablaban sobre los tiempos de la guerra, centrándose en Anne Miller, incluyendo la cinta: *Reiville With Beverly* (1943). Posterior a la guerra, una de las cintas más aclamadas fue: *The Jolson Story*, con Larry Parks. Quizás sea es uno de los primeros casos en que se tuvo que recurrir al doblaje de voz, sobre todo para la interpretación de fragmentos originales de Jolson. Tuvo tan buen recibimiento por parte de la audiencia que esta película originó una secuela: *Jolson Sings Again* (1949).

° Los estudios Universal impulsaron la carrera de Deanna Durbin. *Cant Help Singing* (1944) fue la primera película en donde apareció en un papel adulto, con partitura de Jerome Kern y Jip Harburg. Pese a su éxito, Durbin se retiró a los 27 años, rechazando nuevas invitaciones en el mundo del espectáculo.

° Twentieth Century Fox realizó musicales, en donde casi todos utilizaron la misma premisa: la historia de una chica que trata por todos los medios de introducir a su pareja sentimental en el mundo de los negocios del espectáculo:

Hello FRISCO, Hello (1943) con Alice Fay como la chica que ama a un hombre interpretado por John Payne. La canción más popular del filme: *You'll Never Know*.

Springtime in the Rockies con Betty Grable quien lucha por el amor de John Payne en medio del mundo de las grandes bandas.

State Fair fue la única historia original de Rodgers y Hammerstein, expresamente escrita para ser llevada a la pantalla. Es la historia de un granjero: Dick Haymes quien lucha desesperadamente por conservar el amor de su chica: Vivian Blaine, en medio del mundo de las grandes bandas. Es decir, Rodgers y Hammerstein se tuvieron que adaptar a la fórmula de Fox.

5.3.1 Disney se consolida.

En 1940 una nueva pareja de autores, Ned Washington y Leigh Harline, compusieron la letra y música de las canciones del segundo largometraje de Disney, *Pinocho*. Entre ellas se encuentra la que quizá sea el más popular de los temas disneyanos *When You Wish Upon a Star*. 1940 tuvo una importancia especial para el trabajo de Disney porque marcó su punto de máximo empeño en lo que a la música se refiere con la realización de *Fantasia*.

A finales de los años treinta, Disney estaba ocupado con la preparación de los diseños para un dibujo animado con la música del "Aprendiz de brujo", de Paul Ducas, con Mickey en el papel de protagonista, y él mismo en el papel de maestro. Conoció por casualidad a Leopold Stokovski, el célebre director de orquesta, entonces a cargo de la Philadelphia Symphony Orchestras. Stokovski era un admirador de los dibujos animados de Disney y expresó su deseo de dirigir la grabación de la banda sonora. Después lanzó la idea de ampliar el proyecto con la "traducción visual", mediante imágenes de una serie de las más célebres obras maestras musicales de los últimos siglos. Al tema de Ducas se añadirían los siguientes títulos: "Tocata y fuga en Re menor" de Bach (con la adaptación orquestal del mismo Stokovski), la "Suite" del ballet "El Cascanueces" de Tchaikovsky, "La Fiesta de la primavera" de Stravinsky, la "Sinfonía no. 6 en Fa mayor op.68" (Pastoral) de Beethoven, "La danza de las horas" de la ópera "La Gioconda" de Ponchielli, "Una noche en el Monte

Pelado" de Mussorgsky y el "Ave María" de Schubert. Siguiendo la idea de Stokovski, Disney no intentó en este caso servirse de la música para dar más vida y animación a sus dibujos, sino que se propuso realizar interpretaciones gráficas de los hechos sonoros.

El propósito se llevó a cabo de forma especialmente satisfactoria en aquellos puntos en los que la música se inspira en un cuento. La interpretación de la "Suite" de Tchaikovsky reflejó estupendamente el espíritu del ballet, aunque los bailarines hayan sido sustituidos por animales y plantas estilizadas y humanizados. Disney se adapta también a los bailables movimientos rítmicos y a las agradables curvas melódicas de las páginas de Ponchielli, aunque les da una interpretación graciosamente irónica: sustituye el entramado de las figuras que representan a las horas por un grotesco idilio entre un hipopótamo y un cocodrilo rodeados de elefantes y otros animales desmañadamente graciosos. En la "Sinfonía Pastoral" el paisaje campestre y los festivos aldeanos imaginados por Beethoven se sustituyen con centauros enamorados que pueblan el Olimpo. El ambiente pastoral de la música no se ve comprometido en ningún momento. En la "Fiesta" de Stravinsky, en lugar del sacrificio ritual pagano imaginado por el compositor, se asiste a combates entre dinosaurios, erupciones de volcanes y cataclismos telúricos. En cualquier caso, no se trata de una traición, sino de referencias a un intento más profundo del mismo autor, cuya música convierte el dolor visceral de la tierra en renovación de la naturaleza. También el arriesgado acoplamiento por contraste entre "Una Noche en el Monte Pelado" y el "Ave María" puede explicarse en función del intento de acercar lo demoníaco a lo angélico para hacer evidente la lucha entre el bien y el mal. Pero donde Disney nos da la medida de su sensibilidad musical es en la interpretación de la "Tocata y fuga" de Bach. En este caso se trata de un trabajo de notable nivel cuyo significado supera cualquier traducción o interpretación en imágenes con pretensiones semánticas. Disney ha resuelto con brillantez los problemas planteados por este estado de cosas. Se sirvió

de la parte introductoria, es decir, la "Tocata", para presentar a la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, a la que, bajo la batuta de Stokovski, se había confiado la ejecución de toda la música que constituye la banda sonora de la película.

Para la parte en la que la trama sonora adquiere un severo ritmo lineal y polifónico, Disney solicitó la colaboración de Oscar Fischinger, un artista especializado en la interpretación gráfica mediante dibujos abstractos. Fischinger asoció a las formas sonoras de Bach un juego abstracto de líneas, volúmenes, casacadas de ondas y otras figuras geométricas en movimiento, perfectamente sincronizadas con el ritmo y la marcha dinámica de la historia musical. Esta solución abstracta de la conjunción música-imagen no habría desagradado al célebre crítico vienés Eduard Hanslick, gran adversario de Wagner, quien en su ensayo "La belleza musical" (1854) acuñó la definición de la música como "formas sonoras en movimiento".

Fantasia provocó polémicas y encendidas discusiones en el mundo cinematográfico y también en el musical. De cualquier manera obtuvo, en 1941, el reconocimiento de dos Oscars; uno por el nuevo sistema Fantasound utilizado para realizar el film, el otro, dado a Stokovski, "por el pespecial acontecimiento en el campo de la creación de música visualizada, contribuyendo a ampliar el radio del cine como entretenimiento y forma artística.

Fantasia fue un desastre comercial cuando se estrenó, y ni siquiera en los años cincuenta, época de su primera reposición, obtuvo un gran éxito, aunque en las esferas competentes se seguía hablando de ella. Sólo su posterior relanzamiento en los años setenta y ochenta dio el éxito mundial a la película. Se la juzgue como se la juzgue, no se puede negar que, prescindiendo de su mérito intrínseco, contribuyó a ampliar, a una escala sin precedentes, el interés del público por la música clásica y a acercarla a las masas de todo el mundo.

Parece ser que Disney deseaba producir una segunda parte de *Fantasia*, pero su inicial falta de éxito entre el público le desanimó. Con *Dumbo* y *Bambi* (1942) repitió sus fórmulas convencionales ya experimentadas recurriendo preferentemente al uso de canciones concebidas en función de los gustos del público medio.

Frank Churchill y Oliver Wallace recibieron, además, el Oscar por la música de *Dumbo*. No consiguieron, sin embargo, éxitos de público comparables a los obtenidos con *Blancanieves y los siete enanitos* y *Pinocho*.

Durante la guerra, a petición del gobierno americano y para conquistar nuevos mercados que sustituyeran a los europeos, Disney desplazó su actividad hacia Sudamérica. Así nacieron películas afortunadas como *Saludos amigos* (1943), *Los tres caballeros* (1944) y *Canción del Sur* (1946). El éxito de la primera estuvo propiciado, más que por el tema *Saludos amigos*, de Ned Washington y Charles Wolcott, por el uso apropiado de ritmos latinoamericanos como *Tico-Tico* y *Brasil*. De *Canción del Sur* queda la popular *Zip-A-Dee-Doo-Dah* de Allie Wrubel y Roy Gilbert (Oscar 1946). *Saludos Amigos* marcó también el inicio de la tendencia a mezclar música, dibujos animados y tomas en vivo.

Las dificultades financieras de la postguerra indujeron a Disney a posponer proyectos musicalmente más ambiciosos y a recurrir a canciones e intérpretes de éxito reconocido. Pese a ello, *Make Mine Music* (1946), *Fun and Fancy Free* (1947), *Melody Time* (1948) y *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949) no fueron acogidas con particular fervor. No corrieron mejor suerte la autobiográfica *So Dear to My Heart* (1949) ni *La isla del tesoro* (1950), primer film de Disney rodado completamente en imagen real, con algunas inserciones dibujadas. De esta última película no se recuerda ninguna canción. De la anterior, *So Dear to My Heart*, queda la dedicada a Larry Morey y Eliot Daniel *Lavanda Azul*.

Mucho del éxito de estas nuevas producciones animadas consistió en el perfecto diseño de los personajes tanto anatómica como internamente. El auténtico sello Disney siempre mostrará a virtuosos irremediamente buenos que nunca empañarán su moral, a cómicos que tras asumir este rol se encargan de darle un tinte amable a las cintas, así como los villanos quienes en ningún momento cesan de hacer insoportable la vida a los demás. Son, malvados en el más amplio sentido del término, tanto así que en la gran mayoría de estos musicales son destruidos o puestos en ridículo a fin de cuentas.

Aunado a este formato, la estructura sobre la que se basaban las canciones, era de alcances tan amplios que cautivó tanto a chicos como a grandes. Cabe señalar que el objetivo de Disney fue siempre el de crear animación dirigida a la gente adulta, en un afán de otorgarle el sello fanástico del mundo de la imaginación.

Como puede apreciarse, a partir de la década de los cuarenta, Disney comenzaría la creación de una industria cuyos alcances serían inimaginables en su momento. Al igual que el pequeño aprendiz de brujo, con el tiempo, este estudio alcanzaría las estrellas...

5.3.2 M. G. M.

Con excepción de los estudios Disney, los demás no lograron la magnificencia de trabajo lograda por la M. G. M. Este estudio siguió dominando la batuta en los musicales de los años cuarenta, así como a sus mejores hacedores:

Arthur Freed fue el productor con más prestigio de este tiempo. Después del éxito de "El Mago de Oz", se encargó de supervisar cuarenta musicales que tendrían lugar en los siguientes veinte años. Junto con su productor asociado: Roger Edens, seleccionó a los mejores intérpretes de su tiempo: Gene Kelly, Fred Astaire, Betty Comden y Adolph Green y Alan Jay Lerner. Por supuesto, siguió impulsando la carrera de la joven Judy Garland.

Judy Garland fue la figura más sobresaliente en el cine musical de los años cuarenta. Apareció en dieciséis musicales de la M. G. M., la mayoría producidos por Freed:

- *Little Nellie Kellie* (1940)
- *Ziegfeld Girl* (1941)
- *For Me And My Gal* (1942), con el debutante Gene Kelly.
- *Meet Me in St. Louis* (1944)
- *The Harvey Girls* (1946) en donde se interpretaba: *On the Atchison Topeka*
- *The Ziegfeld Follies* (1946)
- *Till the Clouds Roll By* en donde interpretó a Marilyn Miller cantando *Who*.
- *The Pirate* (1948) cantando *Be a Clown* con Kelly.
- *Easter Parade* (1948) cantando *A Couple of Swells* con Fred Astaire.
- *In the Good Old Summertime* (1949) con Van Johnson.
- *Summer Stock*, cantando *Get Happy* y compartiendo créditos una vez más con Gene Kelly.

La M. G. M. produjo treinta películas para Garland, incluyendo las musicales, solamente en un lapso de dieciséis años. Este es un hecho aterrador considerando el enorme esfuerzo que un artista tenía que hacer para soportar el peso de trabajo dentro de una producción ; ninguna otra estrella del cine musical había alcanzado tal trayectoria ininterumpida.

La vida de Judy estuvo supervisada por la M. G. M. Los doctores de los estudios le prescribieron una fuerte dosis de píldoras con tal de que la artista pudiera dormir por las noches. Entre las presiones de las películas y sus píldoras, Garland terminó con problemas físicos y nerviosos. Su incapacidad por hacer *Royal Wedding* ("Boda Real") en 1950, hizo que sus apariciones se suspendieran. Los mismos ejecutivos que habían otrora promovido su carrera, entonces le dieron la espalda. Cuando la aturdida Garland intentó suicidarse, la M. G. M. tomó esto como pretexto para finalizar su contrato.

Así pues, en los inicios de los cincuenta, Judy y los estudios rompen definitivamente con sus relaciones y continúan su camino, pero desde entonces, separados.

Es importante también hacer mención de Gene Kelly, ya que desde su primera aparición en pantalla, se generó una nueva visión en el cine: desde su participación con Judy Garland en *For Me and My Gal* (1942), la presencia y el estilo particular de bailar de Kelly, lo convirtieron en un favorito dentro de la *comedia musical*. Fue él quien impulsó a Frank Sinatra a aparecer como bailarín en *Anchors Aweigh* ("Leven Anclas") en 1945, compartiendo posteriormente créditos con Fred Astaire en *Ziegfeld Follies* en 1946.

Fue tal el talento de Kelly que para 1949, junto con Stanley Doney, bailarín de Broadway, inició su carrera como coreógrafo y co-director en la cinta: *On The Town*. Doney, como director, Kelly como coreógrafo y co-director y Arthur Freed como productor serían la mancuerna perfecta en la producción de los musicales de los años venideros.

No obstante el triunfo del cine musical, la aparición de la televisión hizo que el público prefiriera retirarse a la comodidad de su hogar para disfrutar de la presencia de sus artistas favoritos sin costo de admisión. Evidentemente, el cine ahora estaba sufriendo los estragos que otrora tuvo el teatro con su aparición.

La década de los cuarenta había sido el semillero para producciones espectaculares, pese a la guerra y a los factores sociales y económicos. En el principio de los cincuentas, se vislumbraban tiempos de cambio, de esperanza: asimismo el cine musical disfrutaría de unos años más en el gusto popular.

5.4 Los años Cincuenta

Pueden considerarse a los años cincuenta como los más brillantes y los más tristes en la historia de los musicales de Hollywood. El formato alcanzó su cima, con dos premios de la Academia. Al mismo tiempo, y como ya se ha mencionado, la televisión hizo que millones de personas abandonaran las salas cinematográficas, arruinando así el sistema que había hecho posible la creación de los musicales.

Desde los días del cine silente, los estudios con más prestigio, habían mantenido un equipo fijo tanto de producción como de elenco, permitiendo desarrollar un estilo propio en la producción. Conforme los cincuentas pasaban, los estudios solamente contrataban el equipo y el elenco necesarios de manera temporal, o simplemente dejaban los proyectos en manos de productores independientes, que arriesgaran bajo su cuenta y riesgo, su propio presupuesto. en muy poco tiempo los grandes emporios de diversión, se convirtieron en simples distribuidores con producciones lo más accesibles como para que los productores independientes las abordaran. Esto a la par que la destrucción de las antiguas casas productoras, también llevaba implícita una mayor libertad

creativa para los hacedores del nuevo cine, pero también con ello se terminaba con las grandes producciones musicales de otro tiempo.

Los mejores musicales de Hollywood se habían realizado gracias a la participación conjunta de un equipo creativo permanente. Para los años cincuenta, el querer conservar un equipo fijo de producción, significaba un gran riesgo económico. Del mismo modo, con el apogeo de la televisión, los magnates del cine prefirieron no arriesgar sus presupuestos, por lo que dieron cabida a los proyectos menos costosos.

Ejemplo de lo anterior es el éxito de Broadway: *Top Banana*, de 1953, filmado casi en su totalidad en el Winter Garden, con un presupuesto de 150 mil dólares. El resultado es algo representativo de lo que ocurría entonces: el uso de elementos escenográficos, de vestuario, maquillaje, en fin de producción en serie, que parecía indicar que el *musical* estaba en su apogeo. Con este derroche, se estaba generando algo que no se comparaba a lo que se había producido en décadas anteriores.

No debe pensarse que de la noche a la mañana, las casas productoras dieron la espalda a la creación de musicales. De hecho, varios proyectos ya se tenían comprometidos incluso desde antes de la aparición de la televisión. Muchos de ellos se cumplieron, pero con deficiencias: *Brigadoon* (1953), *Damn Yankees* (Warner, 1958) y *Lil Abner* (Paramount, 1959) son decepcionantes, pese a la presencia de los artistas originales de Broadway.

Con tales resultados, Hollywood buscó más calidad que cantidad de producciones. Para ello, fijó su atención en el Teatro: en Broadway. Por primera vez, luego de años de apogeo, la soberbia industria cinematográfica volvió su atención al semillero donde las grandes producciones musicales adquirirían más y más relevancia y a donde, pese a todo, el público seguía asistiendo.

Así, a partir de las versiones teatrales:

° La Warner Brothers continuó su tradición de series musicales con la participación de Doris Day, quien continuó su éxito personal en cintas como *Tea for Two* (1950), *On moonlight Bay* (1951), *Calamity Jane* (1953), *Pajama Game* (1957) y la no muy apreciada: *Jumbo* de 1962.

° 20th Century Fox hizo mancuerna con Rodgers y Hammerstein, destacando con las producciones más suntuosas de las obras que ya les habían dado éxito en el teatro: *Oklahoma!* (1955) y *The King and I* fueron un éxito indiscutible. No así: *Carousel* (1956) ni *South Pacific*, la cual fue estropeada debido al uso de filtros de colores sumamente irritantes.

° Paramount emprendió *White Christmas* ("Blanca Navidad") (1954) teniendo a Bing Crosby y Danny Kaye, como actores principales. Su característica fue que la partitura hecha por Berlín constaba de éxitos añejos independientes. El escenario, por su parte era, a todas luces, un préstamo de la cinta otrora exitosa en la que habían compartido crédito Crosby y Astaire: *Holiday Inn*. De hecho, fue la partitura de Berlin: "Blanca Navidad" la que le dio título a la película. Al tratarse de tan sólo un intento que no garantizara el triunfo, Fred Astaire rechazó el proyecto.

5.4.1 El encumbramiento Disney.

El éxito pleno volvió a sonreír a Disney cuando decidió retomar la fórmula de los largometrajes animados con temas de cuentos y tuvo la idea de encargar las canciones a autores pop como Tin Pan Alley de Nueva York, Mack David, David Livingston, All Hoffman, Sammy Fain y Sammy Cahn. Nacieron así las afortunadas producciones: *Cinderella* ("Cenicienta") de 1950; *alice in Wonderland* ("Alicia en el País de las Maravillas"), de 1951; y "Peter Pan" en 1953). Pero también *The Lady and the tump* ("La

Dama y el Vagabundo") de 1955 está enteramente basada en canciones, entre ellas *Bella noche*, de Peggy Lee y Sonny Burke, que crea el ambiente para la escena "romántica" en la que la Dama y el Vagabundo se deleitan comiendo spaghetti. Visto el éxito de "sus" músicas, Disney fundó al inicio de los años cincuenta una casa musical propia. En 1959 se enfrentó al proyecto musical más ambicioso después de *Fantasia*: la transposición del ballet "La bella durmiente del bosque", de Tchaikovsky, a dibujos animados. No utilizó la partitura original, sino que hizo que George Bruns preparase una adaptación. Algunos de los motivos más pegadizos del autor clásico se convirtieron en canciones, entre las que una se hizo especialmente popular: *Once Upon a Dream*, elaborada por Sammy Fain y Jack Lawrence. Otra, *Cruella De Vil*, escrita por Mel Level en 1961 para "101 Dálmatas", tuvo éxito sobre todo en una versión rock posterior.

Todas estas cintas animadas, contaron, como puede verse, con las más cuidadosas partituras así como con un alto grado de calidad en cuanto a animación, que ningún otro estudio pudo alcanzar.

5.4.2 M.G.M.

La M. G. M. siguió estando por encima de los otros estudios, pese a los esfuerzos que los otros realizaran. Entre sus más preciados trabajos están:

° *Royal Wedding* (1951) en la que Fred Astaire, seguía impresionando con sus coreografías deslumbrantes, ahora en el techo de una estancia, así como haciendo una rutina magnífica al lado de un perchero. Jane Powell fue la pareja protagónica, inmortalizando canciones tales como: *How Could You Believe Me When I Said I Loved You When You Know I've Been A Liar All My Life?* Fueron el compositor Burton Lane y el letrista Alan Jay Lerner los encargados de darle forma completa al libreto. La historia, de dos hermanos bailarines que de pronto deciden casarse, penetrando en el

mundo de la realeza, parecía un fragmento real de la vida familiar de Fred Astaire.

° *Kiss Me Kate* (1953) presentó a Howard Keel y Kathryn Grayson en la sorprendente adaptación de lo que en otro tiempo fuera la puesta en escena original de Cole Porter. Asimismo, Ann Miller tuvo una brillante presentación, así como el aun no tan conocido Bob Fosse dentro de una rutina que él mismo ayudó a coordinar. Los otros intentos por llevar a la pantalla puestas teatrales tales como: *Showboat* (1951), *Brigadoon* (1954) y *The Student Prince* (1954), resultaron poco brillantes ante *Kiss Me Kate*.

° *High Society* (1956) ostentó la partitura original de Cole Porter, con un libreto basado en *The Philadelphia Story*, con la presentación del trío formado por Bing Crosby, Grace Kelly y Frank Sinatra.

Se ha mencionado que los años cincuenta representaron un tiempo difícil para la producción de musicales en pantalla. También se han dado los nombres de películas que de alguna u otra forma han pasado a la historia como casos dignos de recordar, sin embargo, son cuatro los filmes más representativos de esta época:

° *American en Paris* ("Sinfonía en París")(1951). En esta historia, Gene Kelly se enamora de Leslie Caron mientras el pianista interpretado por Oscar Levant hace comentarios al margen. El director de esta cinta fue Vincent Minelli, basándose en el argumento para cine de Alan Jay Lerner, que a su vez, sirvió como pretexto para presentar temas clásicos de George e Ira Gershwin, por ejemplo: *By Strauss* y *I Got Rhythm*. Es digno de mención el ballet fantástico con duración de 17 minutos que se ve al final de la película, que tomó más de dos meses para su ensayo y filmación, ya que convirtió a la cinta en el más ambicioso ejemplo de danza presentado en pantalla durante años.

° *Singin' In The Rain* ("Cantando Bajo la Lluvia")-(1952) En esta ocasión tocó el turno a Gene Kelly y Stanley Doney para co-dirigir esta película con argumento de Betty Comden y Adolph Green. Kelly, Debbie Reynolds y Donald O'Connor participaron en lo que se denominaría un desfile de antiguas canciones de los musicales de Arthur Freed y la M. G. M., con nuevos números de Comden y Green. Este collage ha hecho que *Singing In the Rain* permanezca como uno de los musicales más importantes de todos los tiempos, por casi cincuenta años.

° *The Band Wagon* (1953) Comden y Green también escribieron este musical, el cual dirigió Vincente Minelli con la coreografía de Michael Kidd. Se emplearon varias partituras de Schwartz y Dietz, además de la nueva: *That's Entertainment*. El talento artístico estuvo conformado por: Fred Astaire, Cyd Charisse, Nanette Fabray, Oscar Levant y Jack Buchanan. Astaire y Charisse compartieron crédito con la presentación del número: *Dancing In the Dark*. Fabray, Astaire y Buchanan resultaron una sensación en su papel de trillizos.

° *Seven Brides for Seven Brothers* ("Siete Novias para Siete Hermanos") (1957). Es la historia de las aventuras de siete hermanos que encuentran el amor en siete chicas distintas, valiéndose incluso del secuestro para conseguirlo. Dirigida por Stanley Donen, presentó a Jane Powell y Howard Keel, con coreografías de Michael Kidd y con partitura del binomio Johnny Merce-Gene de Paul.

Cada una de estas cintas ha sido definida por los críticos y por los fanáticos "el mejor musical de todos los tiempos". Esto es porque de una u otra forma, cuentan con todos los ingredientes que un espectáculo de este tipo debe tener: historias frescas, graciosas e inteligentes, elencos extraordinarios y una infraestructura de producción impresionante; además

de partituras memorables y algunas de las más aclamadas coreografías de todos los tiempos.

A diferencia de las demás, "Seven Brides for Seven Brothers" fue la única de estas cintas, que presentó una partitura completamente original, ya que no hizo uso de canciones recicladas. Quizás su elemento más importante fueron las coreografías que incluían a más de catorce ejecutantes. El empleo de cámaras capturando en su totalidad dichas coreografías, elevó por encima de todas las demás cintas a las siete novias y a los siete hermanos.

Mención aparte merecen otros tres títulos del cine musical de este tiempo, que de una u otra forma tuvieron sus orígenes en la figura de Arthur Freed:

1.- *Funny Face*: (1957). En realidad la idea original nació a raíz de una reunión de algunos miembros de la M. G. M. A instancias de Roger Edens, comenzó a trabajarse lo que sería una especie de tributo al talento de Freed. Edens, su antiguo asistente, fue el productor y Stanley Donen su director.

Los actores: Fred Astaire y Audrey Hepburn. Astaire hizo una coreografía perfecta en la que por pareja tenía únicamente a un impermeable y una sombrilla. Al hacer mención de esta cinta es inevitable el remitirse al número: *Let's Kiss and Make Up*.

La partitura consistió en cuatro clásicos de Gershwin, combinados con nuevas canciones de Edens y Leonard Gershe. Hepburn, por su parte, interpretó el papel de una chica intelectual quien es cortejada por el fotógrafo a quien da vida Astaire mientras ambos trabajan para un espectáculo francés.

Esta cinta, visualmente perfecta y con grandes recursos de entretenimiento, no fue atendida en su tiempo, por lo que con ella, Paramount terminó con la producción de cine musical.

2.- *A Star is Born* ("Nace una Estrella") (1954) Este musical tuvo a George Cukor como director, a Moss Hart como escritor, a Harold Arlen como compositor, a Ira Gershwin como letrista y a Judy Garland como figura central. Se basó en la antigua versión de 1937, que narraba la trayectoria de una mujer desconocida hacia la cima de Hollywood y al mismo tiempo hacia el fracaso emocional. En esta ocasión, Judy Garland mostró sus mejores cualidades como actriz. Asimismo, Cukor y compañía hicieron de *The Man That Got Hawai* y de otras canciones sentimentales, temas que pasarían los límites del tiempo. Dada la crisis en el cine musical, los empresarios de los estudios estaban francamente nerviosos por el riesgo que conllevaba una nueva producción. Los ejecutivos de este modo cortan 27 minutos de la cinta antes de su estreno, de tal manera, que en su tiempo la audiencia presenció una versión confusa e incompleta. No fue sino hasta 1983, año de su restauración, que se pudieron apreciar sus cualidades por completo. La secuencia de la famosísima *Born in a Trunk*, había sido siempre alabada, sin embargo, al conocerse otras escenas, que incluían canciones como: *Lose That Long Face*, *A Star Is Born* adquirió una nueva dimensión y a su vez, preservó para siempre los mejores momentos en la carrera de Judy Garland. Ella hizo varias cintasmás pero ninguno alcanzó el brillo de "Nace una Estrella".

3.- *Gigi* (1959) La M. G. M. había despedido a varios de sus empleados, pero un desafiante Arthur Freed los reunió a todos para realizar lo que sería su último triunfo conjunto. A insistencia del director Vincent Minelli, Freed llamó a Lerner y Loewe (quienes musicalizaran *My Fair Lady*), para musicalizar *Gigi*. Este nuevo musical estaba basado en la novela de la autora francesa Colette: abordaba la historia de una jovencita que es

educada para ser una cortesana, quien finalmente se enamora y se casa con un millonario.

El elenco incluía a Leslie Caron, como el personaje principal, Hermoine Gingold como su abuela protectora y Louis Jordan como el millonario. Maurice Chevalier tuvo un regreso triunfal a la pantalla grande en su papel del tío de Gigi.

Gigi tuvo una coreografía mínima, sin embargo, la partitura (*Thank Heaven For Little Girls, The Night They Invented Champagne, Gigi*) y el cuidadoso trazo escénico, hicieron de esta cinta algo digno de presenciar. Otras cintas se habían filmado a Paris como si fuera tan sólo un paisaje artificial, incluso falso: una bella vista capturada en una postal. Con Minelli la cámara cinematográfica fue más allá de eso; mostró una ciudad desde la perspectiva de sus propios habitantes. Así, quedaba atrás el viejo recurso de tan sólo utilizar mamparas o fotomurales que simplemente simularan el escenario. En lugar de echar un simple vistazo a la torre Eiffel, que apareciera por detrás de los protagonistas, el espectador viajaba por debajo de ella; en lugar de ver un desván romántico, estilizado por los escenógrafos, lo que se vio fue una estancia lo más cercana a lo que en realidad sería el hogar, al menos para los parisinos de su tiempo.

Minelli también hizo un extraordinario uso de la luz y de la sombra. Por ejemplo, en una de las secuencias, se presenta un Jourdan pensativo destacando su silueta contra las fuentes, creando un momento de tensión dramática, de introyección del personaje: con pocos movimientos; y reforzado únicamente a través de la luz y la música.

Se han mencionado hasta ahora varios títulos e incluso se ha hecho énfasis en las cualidades que cada uno de ellos. Para la década de los cincuenta, como se mencionó al inicio de este apartado, el musical Hollywoodense se encontraba en su ocaso. Después de este tiempo, el musical en pantalla no volvería a ser el mismo. Para la siguiente década los pocos musicales en cine serían una abierta adaptación de los espectáculos

triunfadores en Broadway. A pesar de que se mencionó que esto ya había venido sucediendo, para la década siguiente el Teatro Musical definitivamente invadiría la pantalla cinematográfica.

5.5 Los años sesenta.

En 1961 Disney contrató de forma fija a un dúo de autores de canciones rock de conocido renombre, Richard M. Sherman y Robert B. Sherman., que habrían de dar a las producciones cinematográficas (y más tarde televisivas) de sus estudio más de doscientas canciones. Disney les puso a prueba en *The Sword in the Stone* ("La Espada en la Piedra") y les confió la creación de la música del largometraje que muchos consideran el punto culminante de su carrera: *Mary Poppins* (1964). La contribución de los dos autores resultó determinante no sólo por el éxito con que fue acogida la película, sino también por la posibilidad de realizarla. P. L. Travers, autora de la serie de historias cortas a partir de las cuales se creó el argumento, no estaba muy dispuesta a conceder la autorización para la realización cinematográfica y cambió de idea sólo después de escuchar algunas de las canciones que los hermanos Sherman, con gran previsión, presentaron, entre ellas la de "Supercalifragilisticoespiralidoso".

5.5.1 JULIE ANDREWS

La máxima figura del cine musical de los sesenta llegó a los estudios, volando con una sombrilla. Su nombre: Julie Andrews, había adquirido prestigio, con la puesta en escena de Broadway: *My Fair Lady*, sin embargo, los ejecutivos de la Warner Brothers la rechazaron para la versión filmada, debido a que, "no era muy fotogénica".

En 1964, Walt Disney inmediatamente la llamó para hacer el papel de Mary Poppins, una nana muy peculiar que lleva diversión a una familia en el Londres Edwardiano. Con partitura de Richard y Robert Sherman y con un elenco que incluía a Dick Van Dyke y Glynis Johns, éste fue el mejor de los musicales de Disney en donde habían participado gente de carne y hueso. Sus secuencias musicales visualmente inventivas incluyeron a Andrews limpiando mágicamente la casa durante: *Spoonful of Sugar* y a Van Dyke bailando en *Jolly Holiday* entre varios pingüinos animados. La cinta le dio a Andrews un premio de la Academia como mejor actriz, sin embargo, nadie esperaba que sería el siguiente proyecto el que la consolidaría definitivamente como la estrella del musical por excelencia en Hollywood.

Tan grandes eran las expectativas despertadas a partir del proyecto, que, incluso antes de terminar el trabajo para *Mary Poppins*, los dos hermanos compositores recibieron el encargo de preparar las canciones para el cortometraje *Winnie the Pooh*, el osito inglés, y la música para "El libro de la selva".

Disney no llegó a ver realizado este último gran proyecto porque murió en diciembre de 1966. Su sensibilidad, su fantasía creativa y su gusto marcaron cada uno de los productos que salieron del estudio. Disney, en este sentido fue mucho más que un simple productor-organizador-financiamiento de los procesos de elaboración de obras filmadas. Fue ideador, inspirador y guía de todos aquellos que trabajaron para él.

5.5.2 Un espíritu rebelde

La 20th Century Fox había quedado en la bancarrota, luego de gastar cerca de 40 millones de dólares en *Cleopatra*. Los ejecutivos de la Fox: Darryl y Richard Zanuck redujeron drásticamente los gastos y buscaron un buen proyecto para recuperarse. Habían hecho fortuna, efectivamente, con los musicales de Rodgers y Hammerstein en la década anterior; así que se arriesgaron al obtener los derechos de lo que sería el último espectáculo en pantalla de la pareja formada por Rodgers y Hammerstein. Ésta era su única esperanza.

Así, la Fox filmó *The Sound of Music* (conocida en español como "Sonrisas y Lágrimas" o "La Novicia Rebelde"), en 1965 con un presupuesto millonario de ocho millones de dólares, y poniendo en riesgo otros cientos de millones más. Los resultados no se hicieron esperar con cinco premios de la Academia y diversas críticas que situaban a *The Sound of Music* como el musical más aclamado de todos los tiempos.

Actualmente, se considera un clásico, con una partitura maravillosa, que ha sobrepasado los límites del tiempo. Las magníficas actuaciones de Julie Andrews y Christopher Plummer, así como las de Eleanor Parker, en su papel de baronesa y de Richard Haydn como el Tío Max, le han dado un sello indiscutible de calidad.

Julie Andrews combinó una muy cuidadosa técnica vocal con una inigualable fuerza de interpretación. En definitiva, la calidad vocal de Andrews cautivó a todas las audiencias e impuso su presencia escénica. En suma su voz y su actuación le dieron un nuevo sentido al musical en donde se veía por primera vez, con toda claridad, a la "actriz-cantante" que un espectáculo de este tipo requería.

Cabe señalar, que una vez más, Rodgers y Hammerstein hicieron historia al presentar un musical que abordaba la vida de una familia de cantores austriacos: los Trapp, y a pesar de contar con momentos graciosos e incluso ligeros para el espectador, la cinta, en su conjunto, muestra una fuerte carga dramática a través de los momentos de tensión vividos por sus protagonistas. En esta etapa del musical, el desarrollo de la acción ya no resulta tan fácil; por ejemplo, el enamoramiento tiene un alto costo tanto que lleva a los involucrados a optar por decisiones que cambiarán el resto de sus vidas. Asimismo, el valor de la lealtad hacia la patria, en un tiempo de guerra, queda plasmado a través del inolvidable símbolo: *Edelweiss*.

El siguiente trabajo de Andrews fue en 1967: *Thoroughly Modern Millie*, la cual le dio una imagen muchísimo más divertida. Para 1968, Julie puso todas sus esperanzas en el proyecto *Star*, la biografía de Gertrude Lawrence, cinta, que por cierto, fracasó. Andrews entonces participó como: Mata-Hari en *Darling Lili* de 1969, bajo la dirección de su esposo Blake Edwards y con partitura de Henri Mancini. Pese a sus buenos momentos, no le fue lo suficientemente bien.

Andrews entró a la televisión para los años setenta con su propia serie de musicales (ganando incluso doce Emmys). Su regreso a la pantalla se esperaba para los años ochenta.

5.5.3 EL REY

Mención aparte merece también Elvis Presley, el indiscutible Rey del Rock'n'Roll, quien hizo treinta películas entre 1956 y 1970, de las cuales dos eran musicales, técnicamente hablando: *Jailhouse Rock* (1956) y *Viva las Vegas* (1964). Quizás sus historias no eran tan buenas, sin embargo, fueron sus canciones las que las situaron en lugares muy altos, generando con ello, el incremento en su número de fans.

En un tiempo en que los musicales clásicos estaban desapareciendo, estas nuevas ideas generaron beneficios económicos nunca antes imaginados. Los temas originales de Elvis, dados a conocer en sus películas, incluyen baladas como: *Love me Tender* y *Can't Help Falling in Love*.

5.5.4 El reciclaje de Broadway.

Los productores de los años sesenta se esmeraron en hacer producciones de calidad. Sin embargo, no siempre alcanzaron la calidad deseada, básicamente a causa de las añadiduras que los estudios les hacían por querer parecer más modernas y atractivas. Como ejemplos: *Bells Are Ringing* (1960 - M. G. M.) y *Hello Dolly* (1969 - Fox), que no superaron las expectativas trazadas por sus productores pese a los esfuerzos que hicieron por intentarlo.

No obstante, surgieron en pantalla títulos que figuraron como musicales, que si bien no fueron de alta calidad, si son recordados por el público contemporáneo:

° *The Music Man* ("Vendedor de Ilusiones") (1962-Warner), con veinte minutos más que en la versión para teatro, con la actuación de Robert Preston. Frente a los ojos contemporáneos, su larga duración de casi tres horas, hace de toda la cinta, un espectáculo cansado y tedioso, sobre todo por que pese a lo pulido que puedan resultar las actuaciones, la música carece por completo de dinamismo.

Quizás esto se explique fácilmente, considerando que, en su conjunto, *The Music Man* es un homenaje hacia las grandes bandas y a los músicos decimonónicos como John Philip Sousa.

Otro elemento que, desde una perspectiva muy personal, resulta poco alentador, es el empleo de colores pastel a lo largo de toda la trama.

El espectador contemporáneo pudiera pensar que dichas tonalidades cambiarán de un momento a otro, pero no es así. "Una película color pastel", que, tal vez, por exceso de dulce puede marear a quien la presencie.

° *My Fair Lady* ("Mi Bella Dama") (1964-Warner) con la participación de Rex Harrison y Audrey Hepburn fue originalmente pensado para Julie Andrews, a raíz del éxito tenido en Broadway. Sin embargo, los ejecutivos de Warner consideraron que el perfil de la actriz era demasiado grande para la pantalla y que se requería de una actriz cuyos rasgos fueran más delicados. Nadie mejor que Audrey Hepburn. Pese a que las anécdotas de su tiempo apuntaban a que las tensiones entre los actores principales, llevarían el proyecto a la ruina, esta cinta fue, incluso ganadora de varios Oscars, y es, en nuestros días, una joya del cine musical.

° *The Unsinkable Molly Brown* (1964- M. G. M.) tuvo buena respuesta del público gracias a la aparición de Debbie Reynolds en el papel principal.

Fueron cuatro los musicales adaptados cuya creatividad incluso mejoró a los originales:

1.- *West Side Story* ("Amor sion Barreras") (1961-U A), le permitió a Jerome Robbins adaptar sus números coreográficos a la estrechez de una cámara dirigida por Robert Wise. Rita moreno recibió un premio de la Academia por su papel como Anita ; asimismo la cinta fue galardonada como la Mejor Película del Año.

2.- *The Sound of Music* ("La Novicia Rebelde") (1965-Twenty Century Fox), cautivó al público de su tiempo y más allá. Como *West Side Story*, esta cinta fue producida y dirigida por Robert Wise, y galardonada como Mejor Película del año.

3.- El director William Wyler marcó el debut de Barbra Streisand, como Fanny Brice en la cinta *Funny Girl* (1968-Columbia), para reconstruir su éxito en teatro y trasladarlo a términos cinematográficos, también obteniendo un Premio de la Academia como mejor actriz. Resulta encantadora la secuencia de *Don't Rain On My Parade*, que comienza en un tren de Baltimore y que termina cuando Streisand encamina su destino hacia New York Harbor sobre un remolcador.

4.- La versión cinematográfica británica de *Oliver!* (1969) estuvo al mismo nivel que cualquier musical de la era dorada de Hollywood. Las actuaciones de Ron Moody (Fagin) y Jack Wild (Dodger) son dignas de recordarse así como el trabajo coreográfico de Onna White. Esta cinta fue galardonada con el Premio de la Academia a la mejor película.

Otros musicales en pantalla de estos tiempos fueron: *Camelot* (1967), *Paint Your Wagon* (1969) y *On A Clear Day Can See Forever* (1969).

5.6 Los años Setenta

Sólo dos musicales de alta calidad se vieron en pantalla durante los primeros años de los setenta : *Fiddler on the Roof* ("Violinista en el Tejado") de 1971 y *Cabaret* de Bob Fosse, en 1972, ganador de varios premios de la Academia.

El resto de ellos fueron producidos bajo pésimos estándares de calidad. Pese a la fuerte inversión en cada uno de ellos los resultados no fueron favorables:

° *Mame* (1974) fue una ofensa a la original puesta en escena de Broadway. Fue diseñada expresamente para el lucimiento de Lucille Ball, actriz reconocida por su gracia y talento en la comedia, No obstante, las expectativas se truncaron y la actriz apareció como una cantante falta de talento, y una comedianta carente de gracia. Ni siquiera los miembros veteranos de Broadway, todos ellos consolidados en el montaje original : Bea Arthur, Jane Connell y Robert Preston; pudieron evitar que este musical fuera un fracaso en pantalla.

Asimismo la falta de comercial de musicales animados que incluyó el filme: *Charlotte's Web* en 1973. colaboró a la casi desaparición de la unidad de animación de la casa Disney.

The Rocky Horror Picture Show ("El Show de Terror de Rocky") de 1975, fue también otra película recibida con pocos halagos.

No obstante, las perspectivas de fracaso cambiaron con *Grease* ("Vaselina") de 1978. Su historia, sus vestuarios y su ambientación fueron trasladados a la pantalla, incluyendo varias canciones nuevas como: *Sandy* y *Hopelessly Devoted to You*. Contando con las actuaciones de John Travolta y Olivia Newton-John, esta cinta fue aclamada a nivel mundial.

Cintas fallidas de fin de la década:

- ° *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
- ° *New York, New York* (1977) fue un intento vano de Martin Scorsese por llevar a la pantalla la época dorada de las grandes bandas.
- ° *All That Jazz*, película semibiográfica de Bob Fosse. Destacada por ser la primera cinta en la que se mostraba abiertamente una cirugía de corazón.

Para fines de esta década todo apuntaba a que el cine musical iba a morir. Se necesitaría algo más que música y actores de carne y hueso para revitalizarlo...

5.7 Los años Ochenta

Gran parte de los presupuestos para cintas musicales en la década de los ochenta tuvieron pérdidas millonarias. Definitivamente: *Cant't Stop the Music* (1980) y *Grease 2* (1982) fueron desastres absolutos. *Annie* ("Anita la Huerfanita") de John Huston en 1982 y *A Chorus Line* ("Un Gran Final") de Sir Richard Attenborough en 1985 fueron, por el contrario, éxitos absolutos. Por su parte el grupo musical Pink Floyd con su *The Wall* en 1982, sería el precursor de los videos musicales.

Los Muppets habían sido los grandes ídolos en la televisión desde su aparición en los años cincuenta, ganando gran aceptación con sus shows *Sesame Street* y *The Muppet Show* (1976-1981). Para 1981, Jim Henson, su creador se lanza a la aventura, ahora en la pantalla grande, teniendo a una rana y a una cerda como pareja central.

The Muppet Movie (1979), *The Great Muppet Caper* (1981) *The Muppets Take Manhattan* (1984) fueron películas que en vida de Henson serían grandes éxitos taquilleros, del gusto tanto de chicos como de grandes. Luego de la muerte de Jim, su hijo Brian continuaría dirigiendo nuevas series de musicales que incluyeron: *The Muppets Christmas Carol* (1992) y *The Muppet Treasure Island* (1996).

En este nuevo cine musical, las marionetas (muppets) retomarian la tradición de los estudios M. G. M. Los vestuarios, los decorados, las escenografías, evocarían la época dorada del musical de Hollywood. Mickey Rooney y Judy Garland habían pasado a la historia como pareja central en dichos filmes. De ahora en adelante, durante la década de los ochenta, René y Miss Peggy serían la pareja idónea que a través de música, baile y canción contarán nuevas historias románticas en la pantalla.

Para 1982, también aparecería una nueva cinta musical, aclamada como la mejor, desde "Gigi". Su nombre: *Victor/Victoria*. Era la historia de una mujer que disfrazándose de hombre pretendía ser mujer, en los años 30's en París. Su director Blake Edwards (mejor recordado por sus secuencias de "La Pantera Rosa"), recreó todo el ambiente necesario, cargado de gags. Los críticos afirmaban que incluso sin canciones, este musical, habría sido un éxito rotundo.

No obstante, fueron las canciones las que reforzaron su grandeza. Henry Mancini hizo la partitura y Julie Andrews (Esposa de Edward), fue la protagonista, dándole vida al personaje de Victoria, quizás, el más divertido de su carrera. Canciones como *Le Jazz Hot* y *Crazy World*, con apariciones al lado de Robert Preston, hicieron que el nombre de Andrews reforzara su prestigio en la historia del cine musical.

La época dorada de los musicales animados comenzó con *Little Shop of Horrors* ("La Tiendita de los Horrores") en 1982, cuando esta obra se estreno en un pequeño teatro fuera de Broadway. El compositor Alan Menken y el letrista y libretista howard Ashman la adaptaron para la pantalla en 1986, bajo la dirección de el veterano Frank Oz, quien trabajaba con los Muppets. Los resultados fueron aceptables, pues el público reaccionó de una forma que no se esperaba ante este nuevo filme.

Mientras tanto, los estudios Disney reorganizaban su equipo creativo. *The Great mouse Detective* (1986) y *Oliver & Company* (1988) habían sido buenas, pero no como se esperaba. Se necesitaba una cinta que acaparara la atención del público, retomando el éxito de viejos tiempos. Al recordar el éxito de "La Tiendita", los ejecutivos de Disney llamaron a Ashman encomendándole una partitura para un nuevo musical animado.

The Little Mermaid ("La Sirenita") de 1989, resultó ser el musical animado más finamente realizada en décadas. El cuento clásico de Hans Christian Andersen fue un éxito con criaturas marinas cantando mientras se entablaba un conflicto entre la protagonista y la bruja del mar.

Ashman y Menken no emplearon el sonido pop contemporáneo, sino que optaron por regresar al estilo "tradicional" del musical, empleando a actores de teatro para cantar en la banda sonora.

Así terminaba la década en el cine musical, con una "Sirenita" como protagonista, recaudadora de más de 100 millones de dólares. La cinta, recibió Oscars por Mejor Canción: *Under the Sea* ("Bajo el Mar") y como Mejor Partitura Original. Asimismo, obtuvo Grammys por tener el CD más vendido, inspirando la secuela de series para televisión.

Ashman y Menken fueron llamados para realizar nuevos proyectos, comenzando con ello una nueva era en la realización de musicales animados, uno de los más redituables géneros en la década por venir.

5.8 Los años noventa

Los musicales con personas de carne y hueso en realidad fueron escasos para los años noventa. Woody Allen recicló algunos clásicos de Tin Pan Alley para su producción: *Everyone Says I Love You* ("Todos Dicen que Te Amo"), y *Evita*, estelarizada por Madonna y Antonio Banderas.

El equipo Disney de *Beauty and the Beast* ("La Bella y la Bestia") en 1991, fue uno de los mejor logrados. La partitura de Howard Ashman y Alan Menken fue digno de Broadway, incluyendo las voces de Angela Lansbury y Jerry Orbach. Algunos de los números más destacados fueron: *Gaston*, y aquél que recordaba el estilo de Busby Berkley: "Be Our Guest", así como el que daba título a la cinta: *Beauty and the Beast* Además fue ganadora

del Oscar a la Mejor Canción y fue la primera cinta animada nominada como Mejor Película. Esto demostraba que en una época en la que al parecer, el musical se estaba marchitando, encontraba nuevos bríos dentro del cine animado.

Ashman murió de SIDA días antes del estreno de la cinta, sin embargo ya había parcialmente completado un proyecto más al lado de Menken: *Alladin* (1992), cinta ganadora de un premio de la Academia por mejor canción: *A Whole New World*.

En los últimos años de los noventa, los estudios Disney reforzarían su dominio en el terreno del cine musical con cintas como: *The Lion King* ("El Rey León") de 1994, *Pocahontas* de 1995, *The Hunchback of Notre Dame* ("El Jorobado de Notre Dame") en 1996, así como *Hercules* (1997), *Mulan* (1998) y *Tarzan* (1999).

Para mala fortuna de los seguidores de la tradición Disney, sus últimas producciones centraron más su atención en las innovaciones tecnológicas que en la experimentación y mejoramiento cómico musical. "Dinosaur" (Dinosaurio) en el 2000; y "Atlantis", en el 2001, serían los más claros ejemplos del nuevo objetivo de los encargados de los estudios: poner a la tecnología al servicio de el nuevo cine.

"Las locuras del Emperador" (2001) es quizá la última producción Disney que contó con los elementos que por excelencia, han hecho de sus antecesoras la delicia de chicos y grances: excelente trama, buena música y momentos insuperables en el arte de la comedia y el melodrama.

Otros estudios imitaron el estilo de trabajo de la casa Disney. Como resultado se hicieron cintas musicales de alta calidad tales como: *The Swann Princess* ("La Princesa Encantada") (1994), *Anastasia* (1998), *Thumbelina* (1994) y *The Prince of Egypt* ("El Príncipe de Egipto") (1998),

con partitura de Stephen Schwartz, ganador del Premio de la Academia a la mejor canción.

South Park: Bigger, Longer and Uncut de 1999, fue un musical animado ideado para los adultos, en el cual las letras de canciones eran obscenas y con doble sentido. Con este filme se intentó demostrar que el cine de este tipo podía divertir no sólo a los chicos sino también a los grandes.

De esta forma termina este capítulo dedicado a reunir los mejores momentos del cine musical a lo largo del siglo XX. Por cuestiones de tiempo y espacio, se han dejado de mencionar algunos otros proyectos filmicos que tuvieron lugar en este tiempo. El lector podrá por sí mismo asignarles el sitio que les corresponde.

CONCLUSIONES

Es evidente el impacto provocado por el teatro musical de habla inglesa en nuestros días. Hablar de su calidad o virtudes escénicas remite inevitablemente a centrar la atención en los elementos que lo caracterizan: texto, música y baile, primordialmente, además de las grandes escenografías y espectacularidad.

Sin lugar a dudas, resulta decisiva la labor de los escritores y adaptadores que con el paso de los años han forjado un nombre en el terreno de la dramaturgia. Ha sido gracias a las historias originales, y a las adaptaciones que nombres de diversos autores resuenan en el escenario del teatro musical desde su nacimiento.

Como ejemplo contrastante, dos autores como Gilbert y Noel Coward llevaron a escena historias uno a finales de siglo XIX; otro a mediados del XX. Si bien hay una gran diferencia entre las situaciones absurdas planteadas por el primero y el raciocinio y construcción de personajes del segundo; ambos autores demostraron cuán factible podía ser el llevar a escena desde las situaciones más inverosímiles hasta las situaciones más intensas en cuanto a emociones se refiere. Los escritores prueban con sus obras el trabajo minucioso en cuanto al planteamiento de historias así como la construcción de personajes. No obstante que los musicales iniciales basaban su estructura en anécdotas cómicas bastante simples, con el tiempo, las tramas y argumentos se han apegado cada vez más a la noción que se tiene de que el teatro no es sólo una pura diversión.

Así lo ha demostrado por otra parte, Hammerstein quien condujo la labor del dramaturgo musical hacia rumbos que hasta su momento, no se habían contemplado. La historia estuvo ante todo, en primer lugar; y obviamente sus personajes fueron delineados con base en sentimientos e impulsos netamente humanos. Fue precisamente gracias a Hammerstein, que se centró la atención en material biográfico auténtico. Vidas como las de Anna Leonowens y el Rey de Siam; así como la de la

familia de músicos Trapp, fue material decisivo para la creación de musicales como "El Rey y yo", y "La Novicia Rebelde", respectivamente. Con el tiempo, otros escritores abordarían vidas ilustres como la de la nudista Gypsy Rose Lee, la chica Ziegfeld Fanny Bryce e incluso la vida de la primera dama argentina: Evita Perón.

La audacia ha sido por otra parte, un factor decisivo que ha impulsado a no pocos dramaturgos, a la aventura de trasladar clásicos literarios a un ámbito que pareciera no coincidir con las expectativas de autores clásicos como Shakespeare, Cervantes, Goethe o Bernard Shaw, por mencionar sólo algunos ejemplos: "West Side Story" por sólo citar una de las adaptaciones basadas en Shakespeare; es la historia de Romeo y Julieta pero trasladada al ámbito estadounidense, en donde se hace énfasis en la problemática racial, un tema sociológicamente vigente de los Estados Unidos. "The Man of la Mancha", "DamnYankees" y "My Fair Lady" por su parte, son versiones que han hecho que el espectador contemporáneo escuche cantar al Quijote y a su inseparable Sancho, al doctor Fausto, o al profesor Higgins. Sin duda alguna, esta aportación ha permitido que dichos autores, a primera vista inaccesibles, sean aprehendidos gracias a sus historias, traducidas, por así decirlo a un nuevo idioma. El atrevimiento por parte de los adaptadores ha llegado a trasladar las mismas Sagradas Escrituras a la escena musical. No existen ejemplos más específicos que "Jesucristo Superestrella" o "José el Soñador", obras en donde todo, absolutamente todo es cantado y bailado. En nuestros días esta audacia ya no resulta tan sorprendente, sin embargo, al reflexionar un poco, el hecho de ver a Jesucristo cantando y compartiendo escena con bailarines y cantantes, puede caerse en la cuenta de que se trata de algo netamente innovador.

Asimismo, la poesía inglesa no ha dejado de llegar al escenario teatral con los poemas de T. S. Eliot en una obra que involucró únicamente a gatos en escena: "Cats". Y qué decir de las historias basadas en acontecimientos reales. Ninguna muestra mejor que el hundimiento del gran crucero llamado "Titanic".

Sin lugar a dudas, el hecho de abarcar tan amplia gama de historias hace que la *comedia musical* de nuestros días tome un sentido más amplio dentro del mundo del teatro, mostrando así que la frivolidad que alguna vez pudo otorgársele, con el tiempo ha desaparecido., gracias que a través de ella, se han podido dar a conocer más ampliamente, obras importantes de la literatura universal.

Naturalmente, la labor del dramaturgo no sería apreciada en su totalidad sin el trabajo de los compositores y los músicos. Aun cuando las historias sin melodía bien pudieran ser apreciadas sin ningún problema en el teatro, compositores como George Gershwin, primero en musicalizar a Shakespeare con "Kiss Me Kate"; Kurt Weill, quien musicalizó las obras de Brecht; así como Rodgers, Sondheim, Lloyd Webber y Tim Rice, entre otros ilustres nombres, han hecho que se le dé valor a otra clase de lenguaje distinto al oral: el lenguaje musical; del ritmo y la melodía. La dramaturgia por sí misma, sería como un niño que balbucea, dentro del teatro musical. Es la música y el esmero en las letras de sus canciones, los elementos que sin duda alguna otorgan un sello inconfundible y un encanto maravilloso en los musicales que han trascendido en el tiempo y el espacio. Historias como "Cats", "Annie", "West Side Story", permanecen en la mente colectiva principalmente gracias a sus temas musicales... "Memory", "Tomorrow", "Maria"... podrían considerarse en nuestros días joyas musicales extraídas del mundo teatral.

Han existido compositores que sin dedicarse expresamente al teatro han triunfado. Nadie mejor como ejemplo que Leonard Bernstein, quien gracias a sus conocimientos en el terreno de la batuta y la partitura, infundió un nuevo sentido en el ámbito del teatro musical con "West Side Story" o "Candide".

Asimismo, el sello impreso por las coreografías, ha hecho caminar hacia nuevos rumbos al teatro musical. La especialización en este terreno, provocó que destacaran los nombres de coreógrafos y bailarines que como Bob Fosse o Michael Bennett impulsaron el arte del baile hacia nuevos rumbos, ya sea a través de sus coreografías o mediante las concepciones de nuevos musicales en donde la danza es la parte esencial.

Los progresos hechos principalmente en estos campos: teatro, música, y baile muestran la evolución dentro de la *comedia musical*. Por su parte, las innovaciones tecnológicas han permitido a la escenografía un avance para nada despreciable, lo cual, le otorga día a día un nuevo sello de espectacularidad al teatro musical

Sin importar las opiniones negativas que diversos sectores pudieran tener en cuanto al teatro musical, es un hecho que pese a los tiempos de crisis, esta manifestación ha sido una de las pocas que ha permanecido vigente, quedando demostrado por el éxito económico con el que cuenta. Evidentemente, ha sido ésta la razón que ha dado un gran impulso a grandes productores o compañías productoras, a través de los años, no sólo en el ámbito teatral sino en el medio del cine, para que éste adoptara a los elementos antes mencionados haciendo del cine musical una industria monumental por varios años. Estudios como Disney y la M. G. M. fueron sus máximos representantes. Pese a que en los últimos años, parecía que el cine musical perdía todo ímpetu, ha sido en los inicios de la nueva centuria que cintas como: "Dancer in the Dark"; "Mouline

Rouge"; y "Love's Labour Lost", demuestran que la música, el baile y el canto, perduran en pantalla.

Gracias al impacto visual y auditivo a través del teatro y el cine musical, la memoria colectiva ha mantenido vivas las canciones y melodías de obras que para nuestros días resultan ya clásicas dentro del repertorio de los musicales.

No obstante que el presente estudio centró su atención en el teatro musical de habla inglesa, es innegable que su impacto ha llegado a otras naciones que asimilaron dicho fenómeno artístico. En nuestros días, las reposiciones de los musicales ingleses y norteamericanos, no son exclusivas de Londres o Nueva York, sino que, su impacto se extiende a otras naciones, donde se adaptan y reponen historias triunfadoras en la Gran Vía y Londres. Sin duda alguna, este hecho demuestra cuán universales pueden ser las historias y el lenguaje escénico que lo mismo funciona en Broadway, que en Londres, México o Argentina. Esto, a su vez, permite apreciar, que los musicales no son algo exclusivo de los ingleses o los norteamericanos, corroborando la potencialidad universal de los lenguajes de el teatro, la música y la danza.

Durante el siglo XX y en parte gracias a la influencia de Broadway, no se hicieron esperar adaptaciones y obras originales por parte de los países de lengua hispana. México, no podía quedarse atrás, al contar con una tradición sólida, aunque distinta a la norteamericana, en materia de drama musical. Con el tiempo, y a imitación de Broadway, surgirían en nuestro país, obras como "Las Fascinadoras", "Qué Plantón", "Anjou" y "Houdini".

En este escenario se han dado cita adaptadores y escritores que comenzaron a diseñar historias para ser dirigidas expresamente al público de México. No obstante, la influencia de términos extranjeros o el formato extraído de las obras londinenses o norteamericanas, siempre estuvo presente. Para la década de los setenta, hacía falta alguien que tomara las riendas de la producción y creación de musicales que llegaran no sólo a la mente, sino al corazón de los mexicanos. Nadie mejor para imprimir un estilo a la mexicana a las nuevas comedias musicales que Angélica Ortiz.

Angélica Ortiz... a quien dedico mi siguiente investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Abel, Lionel. Metatheatre. A New View of Dramatic Form. 2a Ed. Estados Unidos de América, 1964. 147 págs.
- 2.- Allensworth Carl; Allensworth Dorothy; Rawson Clayton. The Complete Play Production Handbook. 1a ed. Nueva York, Estados Unidos de América, 1973. 367 págs.
- 3.-Baty, G. y R. Chavance. El arte teatral. Trad. de Juan José Arreola. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. 304 págs.
4. Bell, Marty. Broadway Stories. 1a Ed. Estados Unidos de América, Limelight Editions, 1992. 288 págs.
- 5.- Bentley, E. La Vida del Drama. Trad. por Atheneum de Albert Vanasco. México, Piados Studio, 1995. Número 23. 328 págs.
- 6.- Block. Geoffrey. Enchanted Evening. 1ª Ed. Estados Unidos de América. Oxford University Press, 1997. 410 págs.
- 7.- Bordman, Gerald. La Opereta Americana. México, EDAMEX, 1983. 243 págs.
- 8.- Bordman, Gerald. Comedia Musical Americana. De Adonis a Dreamgirls. Trad. de Mariluz Caso Sainz. 1ª ed. México, EDAMEX, 1985. 249 págs.
- 9- Cevallos, Edgar. Principios de Dirección Escénica. 1ª ed. México, Col. Escenología, 1992. 688 págs.
- 10.- Dizikes, John. Opera in America. A Cultural History. 1ª Ed. Estados Unidos de América, Yale University Press. 617 págs.
- 11.- Ewen, David. Historia del Teatro Musical de los Estados Unidos. Trad. de Alfonso Esparza Medina. 1ª Ed. en español México, Compañía General de Ediciones, S. A., 1968. 360 págs.

- 12.- Flores García, José. Panorama Histórico Contemporáneo. 1ª parte. Siglos XVIII y XIX. 1ª ed. México, Editorial Progreso, 1985. 200 págs.
- 13.- Flores García, José. Panorama Histórico Contemporáneo. 2ª parte. Siglo XX. 1ª ed. México, Editorial Progreso, 1987. 160 págs.
- 14.- Fontenla, César Santos. El Musical Americano. 1ª Ed. Madrid, España, Akal Editor, 1973. 294 págs.
- 15.- Jay Grout, Donald. A Short History of Opera. 1ª Ed. Estados Unidos de América, Columbia University Press, 1965. 854 págs.
- 16.- Kislán, Richard. The Musical. The American 1ª Ed. New Jersey, Estados Unidos de América, Spectrum Books, 1980. 262 págs.
- 17.- Kotler Philip; Scheff Joanne. Standing Room Only Strategies for Marketing the Performing Arts. 1a Ed. Boston, Massachusetts, Estados Unidos de América, Harvard Business School Press, 1997. 560 págs.
- 18.- Larson, Jonathan. Rent. 1ª Ed. New York, Estados Unidos de América, Rob Weisbach Books, 1997. 160 págs.
- 19.- Macgowan, K.; Melnitz, W. Las edades de Oro del Teatro. Trad. de Carlos Villegas. 1ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 352 págs. Colección Popular, número 54.
- 20.- Pérez, Arturo. Gene Kelly. 1ª Ed. España, Edimat Libros. 192 págs.
- 21.- Richards, Stanley. Great Rock Musicals 1a ed. Nueva York, Estados Unidos de América, Stein and Day Publishers, 1979. 562 págs.
- 22.- Rosenberg, Bernard; Harburg Ernest. The Broadway Musical. Collaboration in Commerce and Art. 1a Ed. Estados Unidos de América, New York University Press, 1993. 355 págs.
- 23.- Wasson, R. Gordon; Hofmann, Albert; Ruck Carl A. P. El camino a Eleusis. Trad. por Felipe Garrido. 1ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. 240 págs. Breviarios, número 305.

OTRAS FUENTES

<http://www.musicals101.com/1960bway.htm>
<http://www.amazon.com>