

Jaime Costa

LA COMEDIA MUSICAL

CINELIBROS



3

Indice

Prólogo	5
La primera época	9
Berkeley, Astaire y Rogers	15
Otras tendencias	23
MGM: la década de oro	31
Rasgos de una época	61
Los años 50: auge y caída	73
Un ocaso demasiado largo	107
Epílogo	115
Filmografía	127

Compuesto en CBA s.r.l. - Juan C. Gómez 1439
Impreso en Arbol Impresores - Salto 1042
© Copyright Cinemateca Uruguaya
Montevideo, enero de 1985.
Depósito Legal No. 172.745

Prólogo	3
La música épica	49
Óperas, óperas y óperas	75
Otras óperas	75
MGM la década de oro	75
Óperas de Broadway	75
Los años 50: ópera y más	75
La ópera americana	107
Epílogo	111
Bibliografía	121

Prólogo

ESTE libro no pretende ser un tratado sobre la comedia musical norteamericana, un género adorado por algunos y execrado por otros, sino simplemente una serie de consideraciones y características relevantes sobre épocas, estilos y personalidades.

Puede parecer curioso que en estas latitudes alguien se manifieste entusiasta de un género aparentemente ajeno a un modo de ser y a una mentalidad rioplatenses. Y más extraño aún es que a ese alguien se le ocurra escribir un libro sobre el tema, porque los especialistas en comedia musical norteamericana abundan en Estados Unidos y en Europa, pero no precisamente en América del Sur.

No voy a pretender en modo alguno justificar mi devoción que nació en un lejano 5 de julio de 1953 cuando concurrí a una *matinée* en el Splendid Theatre de la calle Agraciada y vi por primera vez **Cantando en la lluvia**. Y luego la seguí viendo mu-

chas, muchísimas veces (ya pasan de cuarenta, es cierto) a lo largo de casi treinta años en que pude ponerme en contacto —afortunadamente— con las muestras más clásicas del género: desde **El cantor de jazz** (1927) hasta los últimos films de Bob Fosse. Y la devoción —que a esta altura puede denominarse constancia— no ha disminuido en absoluto, pese a los continuos golpes y decepciones provocados por tantos títulos mediocres en las últimas dos décadas. No obstante, las cuotas de fantasía, de movimiento y de imaginación, que siempre me han provocado entusiasmo en la comedia musical, están frecuentemente presentes, a veces en pequeños fragmentos, en escenas aisladas, en momentos que pueden levantar un film y hacerlo recordable aunque el conjunto no esté logrado. ¿Cómo no perdonarle a **Leven-ancas** sus excesos en todo grado cuando Gene Kelly tiene cuatro o cinco intervenciones que son un prodigio de inventiva y dinamismo? ¿Cómo no disculparle a Robert Wise sus errores de reparto y enfoque general de **West Side Story**, cuando permite a Jerome Robbins escenificar media docena de bailes devastadores? ¿Cómo no disimular las larguezas de **Hello Dolly!**, cuando ello da ocasión a Gene Kelly y Michael Kidd de resucitar un estilo y una vitalidad que se creían perimidos?

Una primera aclaración se hace necesaria: la verdadera comedia musical es la que nace para el cine, en forma independiente de otras formas de expresión, con situaciones y convenciones propias con canciones y bailes pensados para la cámara cinematográfica y no para un espectador sentado en la butaca de un teatro y que tiene frente a sí los límites restringidos de un escenario. La comedia musical nació con el cine sonoro (no es casual que el primer film sonoro fuera también musical) y durante su primera década de existencia los ejemplos más re-

cordables son los que construyeron una coreografía y espacio puramente cinematográfico, inventando ángulos y desplazamientos de cámara que dieran la sensación de irrealidad y fantasía, propia de la esencia del género. Si bien Hollywood pervirtió a la postre lo que ella misma había creado, en productos de dudosa calidad y pesado realismo, siempre coexistieron las dos formas del musical, y corría por cuenta del buen gusto y la sensibilidad del espectador inclinarse por una o por otra. Personalmente, siempre preferí la comedia musical propiamente dicha, opuesta a la simple comedia con canciones (que puede llegar a ser estática) o al drama musical, cuyos elementos folletinescos a menudo ahogan la fantasía, el dinamismo y el humor. Hay excepciones, claro, pero ellas no hacen sino confirmar la regla. **Gigi**, de Vincente Minnelli, se basa en un texto literario y no tiene bailes, pero ello no obsta para que el director sepa dotarla de ritmo y buen gusto. **Nace una estrella**, de George Cukor, es un drama que gira alrededor del propio Hollywood, pero la presencia de Judy Garland es la que regula el espíritu musical del film, que su director conduce con una inteligencia suprema.

Y ello lleva a otra característica esencial: la inspiración creadora en una comedia musical no depende de una única persona, porque ese género implica un trabajo de equipo en el que director, coreógrafo, compositores, decoradores y técnicos deben unir sus habilidades para sacar el máximo partido del elenco de individualidades que tienen bajo sus órdenes. Por supuesto que en el caso de gente con aptitudes sobresalientes, es obvio que su personalidad será la que resalte. Mucho se discutió si los valores de **Sinfonía de París** se debían a su director Vincente Minnelli o a su protagonista y coreógrafo Gene Kelly, en ese momento en la cumbre de su prestigio y populari-

dad, máxime cuando se sabe que en Hollywood era el coreógrafo el que indicaba los emplazamientos de la cámara y el que disponía a los bailarines en el set. Si el equipo funcionaba de común acuerdo, el conjunto debía ser homogéneo y armónico. De lo contrario, se producía una ruptura de estilo difícil de disimular, como ocurrió en **West Side Story**. Un caso típico en este aspecto fueron los films en que intervino el coreógrafo Busby Berkeley, el primer creador de la comedia musical cinematográfica. Sus números eran espectaculares y movidos, pero la dirección del film, generalmente confiada a realizadores rutinarios, hacía que todo el resto careciera de interés. Cuando Berkeley dirigió sus propios films, el conjunto fue más regular, como ocurrió también con los films de Gene Kelly y Stanley Donen y actualmente con los de Bob Fosse.

Y como última consideración, hay que recordar que este género, tan típicamente norteamericano en su esencia y en su estilo, está íntimamente ligado a la época de auge de Hollywood, con sus grandes estudios montados y su enorme poderío económico. Creo que el fenómeno, tal como se dio, es irrepetible. También fue —y es— inimitable, según lo han probado los reiterados fracasos de quienes se han creído consustanciados con la comedia musical norteamericana y han intentado reproducirla en Europa o América Latina. Por entenderlo así, este trabajo no se refiere a comedias musicales británicas ni francesas, circunscribiéndose a tratar el tema como un fenómeno típicamente hollywoodense. Y, por supuesto, como un fenómeno exclusivo del cine sonoro, que tuvo tres décadas plenas de hallazgos, de inventiva, de ritmo, de música, de baile y de humor. A todo ello, imposible de traducir en palabras y en blanco y negro, este libro pretende rendir homenaje.

La primera época

1

PARA la historia del cine musical, todo comenzó en 1927. El 6 de octubre de ese año, la empresa Warner Brothers, que estaba al borde de la ruina, lanzó un film parcialmente sonoro, donde el espectador podía escuchar a Al Jolson decir unas pocas líneas y cantar algunas canciones. El procedimiento era primitivo, por medio de discos sincronizados, pero ese film, que se llamó **El cantor de jazz**, estaba señalado para dar comienzo a la nueva era del cine, donde las películas dejaban de ser mudas e incorporaban un elemento que muchos artistas consagrados no estaban sin embargo dispuestos a aceptar tan rápidamente. El procedimiento de agregar música como acompañamiento a los films silenciosos se puede decir que existía desde que se inventó el cine, e incluso se componían partituras especiales para los films más importantes. Pero el diálogo sincronizado no había pasado de ser una experiencia exótica, algo llamativo por su novedad, pero que nadie tomaba

realmente en serio. En 1924, el célebre David Wark Griffith seguía declarando que era imposible llegar al cine hablado por la dificultad práctica de sincronizar los labios de los actores con las palabras que esos propios actores debían pronunciar en ese momento. En 1926, la misma empresa Warner Brothers había lanzado **Don Juan**, interpretado por John Barrymore, con acompañamiento musical por medio de discos. Pero el sistema era complejo y, por motivos estrictamente industriales, muchas salas no podían afrontar los gastos de instalación de los nuevos equipos sonoros. Con **El cantor de jazz** el éxito fue tan aplastante que obligó a varias empresas a cambiar de parecer. El cine parlante se imponía rápidamente y con él nacía un nuevo género, que sólo era posible en el cine sonoro: la comedia musical.

El cantor de jazz no era realmente una comedia musical en el sentido que hoy se le da al término. Era un melodrama sentimental bastante lacrimógeno, y no tenía en verdad nada de comedia. Sus canciones tampoco estaban integradas al argumento como elemento narrativo, sino intercaladas de tanto en tanto para dar lucimiento al nuevo sistema. Tampoco el film era totalmente hablado, sino en contados momentos generalmente previos o en medio de una canción. Pero el hecho de ver a Al Jolson en la pantalla cantando y gesticulando en su particular estilo, agregó otro atractivo al mero espectáculo del cine parlante. Jolson tomó el papel en forma accidental cuando George Jessel, primer nombre propuesto para el film y creador de su éxito en Broadway, rechazó el ofrecimiento porque "*no le veía futuro*". Hacia 1927 Jolson era uno de los nombres más importantes del *show business* norteamericano y se convirtió por cierto en el más importante luego de este film, al que siguieron otros, como **El loco cantor** (1928), **Say it with Songs** (1929) y **Mammy**

(1930). Ninguno de ellos era realmente destacable, y como actor cinematográfico Jolson no fue nunca tan popular como había sido en el teatro.

De cualquier manera, **El cantor de jazz** echó las bases de lo que sería el cine musical inmediato: títulos reclutados de Broadway, estrellas del disco y el teatro, con popularidad asegurada de antemano, interpretando la mismas canciones conocidas por el público. Los títulos producidos entonces no eran una maravilla de originalidad y a medida que la novedad dejó de ser tal, la fórmula se fue desgastando irremisiblemente. Pocos films musicales de esa época merecieron ser destacados, y ello por su carácter meramente histórico más que por su calidad cinematográfica. En 1929, **La melodía de Broadway** se llevó el Oscar de la Academia (segunda vez que se otorgaba tal distinción) e inauguró la etapa distinguida de la Metro-Goldwyn-Mayer en el campo de la comedia musical. Frente a los espectáculos-constelación que se estilaban en la época, **La melodía de Broadway** pareció más concisa y elaborada, con su protagonista soñando con poner un gran espectáculo en Broadway y la banda sonora surcada con las canciones de Nacio Herb Brown y Arthur Freed, especialmente "La boda de la muñeca pintada", que pretextaba una secuencia en color. El asunto del film se convirtió luego en el clisé sobre el que se construyeron centenares de comedias musicales posteriores, y su título dio lugar a una serie producida por la misma MGM en el correr de toda la década del treinta, lo que da una idea de su popularidad.

Pero este film era excepcional. La producción masiva del género se preocupaba por amontonar estrellas (cantantes o no) en films tipo **La revista de Hollywood** (MGM, 1929), que reunía a Conrad Nagel, Charles King, Joan Crawford, Anita Page, Cliff Edwards (*Ukelele Ike*), Marie Dressler, Polly

